

EL PERSONAJE TEATRAL
CONTEMPORÁNEO:
DESCOMPOSICIÓN, RECOMPOSICIÓN

JEAN-PIERRE RYNGAERT
Y JULIE SERMON

TRADUCCIÓN
BEATRIZ LUNA Y ÉDGAR CHÍAS



SERIE
TEORÍA
Y
TÉCNICA

PASODEGATO

I. UBICACIÓN

Más que avanzar en un enfoque metodológico estricto sobre el tema, se trata de describir aquí una serie de hitos, referencias dramáticas, y en algunos casos históricas, que refieren al personaje en el texto. La dramaturgia ayuda a construir estudios del personaje que no están fundados solamente en las vagas impresiones del lector o en esquemas de identificación. Sin embargo, las aproximaciones metódicas adquiridas hasta ahora en los trabajos publicados alcanzan sus límites cuando las formas dramáticas innovadoras hacen perder pertinencia y sentido a los antiguos marcos de referencia. Empleamos los presupuestos dramáticos y pedagógicos en uso, pero también los sometemos a juicio cada vez que las escrituras recientes conducen a callejones sin salida respecto al asunto del personaje. Añadiremos también breves observaciones referentes a ciertos pasajes de la escena, que escapan la mayoría de las veces a la racionalización.

El personaje es, así, examinado según una serie de categorías particulares en función de las consecuencias de las diferentes formas de escritura en torno a su estatus. Las categorías dramáticas elegidas pertenecen ya sea a la construcción de la ficción o a las condiciones de la recepción. Abordaremos diez. Su pertinencia varía según el texto revisado: algunos carecen de información mientras que otros están saturados. Para cada caso, los resultados del análisis podrían asentarse sobre un eje que va del mínimo al máximo, según la importancia que tome la categoría. Por ejemplo, la temporalidad puede ser mayor para un personaje, y la identidad, apenas pertinente. Procediendo mediante intersecciones, la estructura del personaje se diseña entonces en función de los diferentes parámetros seleccionados. El resultado es una especie de visualización concreta de la noción teórica del personaje como "cruce de sentidos", como elemento de

la ficción que imanta una serie de informaciones de todo orden. Los ejemplos se refieren al último medio siglo.

De igual modo, es materia de la recepción. La relevancia del lugar del lector en el acto de leer es reconocida recientemente, si nos remitimos al trabajo de Umberto Eco. El trabajo de cooperación con el autor lleva al lector a completar lo que recibe en función de su entorno, de aquello que sabe de sí y de los otros. Este principio teórico de la “enciclopedia personal” nos obliga a poner atención tanto a los indicios pertinentes como a los vacíos evidentes. La sobredeterminación, una abundancia de indicios, su fuerte densidad y la naturaleza de las zonas ocupadas atraen la atención tanto como las oquedades. El distanciamiento histórico hace, por otra parte, que en ocasiones sea más fácil para el lector reparar en aquello que “falta” en un personaje de un texto antiguo que en un texto reciente.

La última y onceava categoría, “imaginar al personaje”, concierne sobre todo al intervalo entre el texto y la escena, porque la racionalización de todos los elementos reunidos, por indispensable que sea, no es más que la base de trabajo de la creación artística. En esta última aproximación, una gran porción corresponde a la subjetividad que no está, de ninguna manera, totalmente ausente de las otras categorías.

1. IDENTIDAD

Cada que sea posible, todos los datos del texto que atienden al sentido de la construcción de identidad física y de identidad social son reunidos, principalmente cuando la edad, la profesión, las apariencias de un personaje son visibles. Obtenemos así una especie de “carta de identidad”. Para esto también se emplean las acotaciones, cuando las hay, tanto de lo que el personaje dice de sí mismo como de lo que los otros dicen de él. La confianza que conferimos a estos indicios varía según sus fuentes y las eventuales “mentiras” del personaje.

La aproximación identitaria toma en cuenta la noción de “carácter”, utilizada de forma prudente, puesto que no se trata de caracterización

psicológica, sino más bien, como lo recuerda Robert Abirached, citando a Aristóteles, de “la línea de conducción general de un personaje, de una inclinación mayor”.

Estos elementos reunidos toman parte en la construcción de una imagen del personaje, frágil y discutible, en la que la puesta en escena se apropia a discreción, pero que va, sin embargo, en el sentido de una “personalización”. Al concluir este trabajo, nos preguntamos por el eventual parentesco de estas siluetas con las personas en el mundo, sobre su fuerza mimética. Con excepción de un teatro históricamente fechado, es raro que se obtengan datos profusos. Incluso es posible que la categoría de la identidad permanezca vacía y que el núcleo identitario esté ausente. Sin embargo, insistimos en cuestionarnos, sea porque la insuficiencia aparente de los indicios pueda ser reconsiderada o porque dicha elusión de marcas de identidad vuelven tal ausencia significativa. En ocasiones sólo existe una parte de indicios. Por ejemplo, en toda la obra de Michel Vinaver, quien no es un autor realista, se distinguen de forma recurrente indicaciones sobre la edad y pone atención particular a la pirámide de edades. Esta organización por generaciones contribuye a detonar en sus obras luchas por el poder y diversos reequilibrios al interior de grupos sociales o familiares.

Actualmente los personajes dan, a veces, la impresión de cambiar de identidad, de ser portadores de identidades múltiples o muy abiertas. Estos personajes camaleónicos y estos *impersonajes* de geometría variable, según la fórmula de Jean-Pierre Sarrazac, se revelan en función de aquellos a quienes se confrontan.

También sucede que una identidad devenga sólo apariencia, como en relieve, en una dramaturgia en la que no existen más que siluetas y figuras. Es el caso de Tac, en *Pièces*, de Philippe Minyana, y de Madame Ka, la única identidad levemente establecida en medio de un bosque de personajes apenas esbozados en la obra epónima de Noëlle Renaude.

La memoria de las tradiciones escénicas y los recuerdos del espectador influyen en la localización de las identidades en el texto. Por ejemplo, si no esperamos encontrar en las obras de Nathalie

Sarraute la presencia de personajes muy caracterizados, una especie de tradición no escrita de la escena impone de ese modo la recurrencia a un mismo tipo de actor, pertrechados de forma semejante. Notaremos que Valère Novarina, cuando pone sus propios textos en escena, dedica mucha atención a las características físicas de sus actores, mientras que buscaríamos en vano indicios de dicha preocupación en sus obras.

Antoine Vitez, por su parte, propone hacer caso omiso a la repartición realista de los roles y ha hecho de ello una característica de su estética, no tomando en cuenta el físico de sus actores y menos aún su edad, por ejemplo, en su serie de puestas en escena de Molière. Vitez, durante tal periodo, ha devuelto la cuestión de la identidad a las tradiciones desgastadas del teatro.

Nos encontramos ahora frente a una encrucijada. Entre representación mimética persistente y “performance” en el presente, la cuestión de la identidad física, por una razón evidente, no es ociosa, puesto que los actores llenan, forzosamente, los vacíos dejados por los personajes. Y a menos que propongamos actores incoloros y paradójicamente entrenados para no ser nada (lo que es una tentación real de algunos espectáculos), es difícil optar radicalmente por la neutralización sin, al menos, habernos hecho la pregunta, para cada texto, de su pertinencia dramática.

2. ACCIÓN

El personaje es comúnmente un agente de la acción, es decir, está implicado en el seguimiento de un proyecto donde el desenlace, cualquiera que sea, se dibuja a medida que la obra progresa. En este contexto, nos interesamos por aquello que el personaje desea, por aquello que pertenece al campo de su deseo y no por lo que él es.

Nos referimos, en estos casos, a la “gran acción”, “obedeciendo al principio de causalidad, la misma que, desde la tragedia griega, estructura la ‘obra de teatro’, constituyendo la estructura drama-

túrgica, la arquitectura; que puede establecerse como fábula [...]”¹ Aquella, precisamente, que ha sido tan fragilizada por la crisis del drama. Joseph Danan constata la desherencia² de las formas canónicas de la acción, que cuestionan las posibilidades miméticas y, aún más, al personaje. Se pregunta sobre lo que podrían ser las formas modernas de la acción y adelanta, notablemente, la noción de movimiento.

Cada vez que sea posible, es pertinente mantener el criterio de acción, incluso si se trata de acciones a corto plazo o poco ambiciosas y que no tienen nada que ver con la gran acción. Michel Vinaver, en *Écritures dramatiques*, señaló la importancia de las “microacciones”, unas veces al servicio de una gran acción, otras, como unidades independientes.

La noción de movimiento está ligada a la de palabra-acción. El personaje se convierte en una parte de tal movimiento, si aceptamos que “para que haya drama, cuando la acción está ausente, es necesario que ‘cualquier otra cosa’ venga a sustituirla, a reemplazarla, y posiblemente la llamaremos movimiento, energía [...]”³

Joseph Danan incluye, en su reflexión sobre el movimiento, los formatos recurrentes para la interioridad sobre la escena, “una transposición del monodrama en formas no monologadas”. Cuanto más se aferran estas formas a su posibilidad mimética, más conciernen al personaje.

Más ampliamente que a través de la acción dramática, las formas en las que los personajes son fuente de este movimiento cobran sentido como las que son incluidas concretamente por la palabra —no puede eludirse— o como aquellas en las que aparecen como completamente ajenas. Notemos cómo, por ejemplo, en el

¹ Joseph Danan, dossier “Mutations de l’action”, presentación en *L’Annuaire Théâtral*, núm. 36, p. 9.

² El término aparece registrado para indicar “una situación de sucesión cuando no hay herederos”, en la *Enciclopedia jurídica*: <<http://www.encyclopedia-juridica.biz14.com/d/desherencia/desherencia.htm>>. [N. de T.]

³ Joseph Danan, *op. cit.*, p. 10.

ejercicio de los actores que accionan sobre la escena, más próximos al performance, podemos encontrar indicios de dicho movimiento.

Los personajes totalmente ajenos a la acción se caracterizan por defecto —y no son pocos—, del mismo modo que aquellos que hablan de accionar. La acción, en tanto que es contemplada, se vuelve un criterio dramático y, paradójicamente, una fuente del movimiento.

Finalmente, debe asignarse un lugar para los personajes de la inacción, al menos aquellos que se sitúan en el seno de la inacción filosófica, como los personajes beckettianos. O para aquellos que, carentes de acción, se definen cabalmente por su propensión al comentario.

La categoría de acción sigue siendo útil para la caracterización del personaje si incluimos en ella las formas modernas que abraza y si estamos atentos a sus transformaciones.

3. ESPACIO

Generalmente un personaje se sitúa en el espacio: pertenece a una geografía o se dirige a algún lugar. En oposición, si no pertenece a ningún lugar, la ausencia de localización es igualmente significativa. Incluso, una tal condición puede llevarlo a “encontrar su lugar en el mundo”, y lo caracteriza; es el caso, por ejemplo, de numerosos personajes koltesianos de *Regreso al desierto* o *Combate de negro y perros*.

El espacio circunscribe al personaje, pero dicho contorno sólo resulta pertinente si se aplica realmente al personaje y no a toda su constelación de relaciones, o si no se trata de una generalidad temática que concierne a toda la obra, como en *El jardín de los cerezos*, por ejemplo. Vivir en un bote de basura (como Nagg y Nell en *Fin de partida*, de Samuel Beckett), o sobre un montón de arena (pensemos en Winnie en *Los días felices*, del mismo autor) resultan “siembras” significativas. Más trivialmente, un lugar de trabajo, una oficina pueden definirlos si éstos se imponen como elementos determinantes para el personaje.

Charles y Sébastien, en *Nina, es diferente*, de Michel Vinaver, son caracterizados parcialmente por el espacio en el que viven, el departamento de “Maman”, transformado progresivamente por los cuidados de Nina. Ambos solterones empedernidos forman parte integral del espacio, desde el comienzo del texto. Pero, del mismo autor, el espacio múltiple de *La solicitud de empleo*, desnaturaliza a los personajes ubicándolos en una encrucijada espacio-temporal imposible de definir en sentido estricto. Los efectos de montaje producen una curiosa colisión entre espacios público y privado.

La adscripción a este tipo de espacios múltiples y simultáneos van en el sentido de la desmultiplicación o de la fragmentación de la identidad cada que los personajes toman la palabra desde diversos espacios dispersos que corresponden a varias de sus facetas.

Los desplazamientos y movimientos son tomados en cuenta del mismo modo que la fijeza: hay que tomar en cuenta a los personajes inmóviles, como incrustados en un sofá o en un territorio, y, por el contrario, a personajes impulsados por una búsqueda, en desplazamiento constante, como Roberto Zucco. Nos interesan los personajes fronterizos y limítrofes como (e, de Daniel Danis), y aquellos que verifican su enraizamiento o se esfuerzan por escapar. O, simplemente, un pequeño indicio espacial que deviene pertinente por defecto a falta de otras características, por ejemplo, cuando el personaje va a casa del otro para hacerle una pregunta en *Por un sí, o por un no*, de Nathalie Sarraute.

El espacio contribuye a estructurar y a fijar al personaje de manera metafórica o poética, sin inscribirlo forzosamente en una mimesis. Por otra parte, no es el grado de realidad de un lugar lo que contribuye a la caracterización de un personaje, sino la manera en la que se vuelve emblemático, mediante la que adquiere sentido al ligarse significativamente a la figura.

4. TEMPORALIDAD

Observemos cómo el personaje se inscribe en la duración y en qué tipo de duración, si es permanente, si interviene en tiempos fragmentados e incluso si está fuera del tiempo. ¿Qué importancia adquiere la distribución tradicional del tiempo en sus discursos, qué importancia da al pasado y al futuro, cómo se sitúa en el presente —si acaso existe— de la acción dramática?

Cuando el personaje participa de todos los tiempos, gana en realismo, es contemplado en el espesor y la continuidad de los acontecimientos. Cuando se le bloquea en una temporalidad precisa, ésta lo caracteriza de forma radical.

El personaje clásico es, con frecuencia, portador de un pasado considerable. Podemos adelantar que al entrar en escena un personaje de la tragedia clásica francesa, por ejemplo, es acompañado de abundante información sobre sus orígenes, su pasado, las acciones que ha realizado, su familia e incluso su genealogía. Un personaje tal aparece adosado al pasado, sobre el cual se apoya para actuar o, por el contrario, cae pesadamente sobre su momento actual.

En la comedia, el personaje suele proyectarse hacia el futuro, mientras que a menudo carece de pasado (sobre todo si es de origen modesto), o espera de ese modo escapar de su presente, lo que lo expone a la frustración. Samuel Beckett nos ha legado personajes que añoran el pasado y lo rememoran con insistencia (“¡ah, el ayer!”, exclaman Nagg y Nell en *Fin de partida*); su presente inmóvil los expone a sueños de un futuro tan improbable como la llegada de Godot. Todos terminan por existir sólo a través de sus recuerdos, su imaginación o su memoria, por demás imperfectas.

El personaje contemporáneo está signado por el presente, a menudo sin pasado y sin proyectos, sin trayectoria. Llega a suceder que se instala permanentemente en un presente reiterativo; el pasado lo inmoviliza. La elipsis le resulta familiar, procede mediante saltos temporales y por momentos fugitivos. Los personajes se construyen en temporalidades diferentes.



Ciertos personajes escapan en parte a estas categorías, son los muertos quienes vuelven para explicarse o para comentar el presente (*La passion du jardinier*, de Jean-Pierre Sarrazac), ciertos fantasmas, criaturas ni muertas ni vivas que comentan sucesos pasados.

Presente, elipsis, discontinuidad, fragmentación, simultaneidad, peso del pasado e inmovilidad definitiva son algunas de las marcas identitarias que cualifican a los personajes de hoy, pero no son todas.

5. ENUNCIACIONES

El personaje teatral está constituido principalmente por las palabras que pronuncia y por el sistema enunciativo en el que aparece inserto. La combinación de los estudios cuantitativo y cualitativo de su palabra nos ofrece un retrato del enunciador muy valioso en tanto que se trata del mayor indicador de muchos textos contemporáneos.

Tradicionalmente, el habla se analiza en relación con la acción y la situación, insertando al personaje en una y otra. El debilitamiento de ambos elementos dramáticos nos dirige hacia las herramientas lingüísticas para comprender mejor a la palabra cuando ésta desborda sus funciones habituales. Las referencias al modelo de análisis conversacional establecen las concordancias y discrepancias con el diálogo y con la integración (o la ausencia de la misma) del personaje en el sistema de interacción verbal. La forma en la que conversa lo dibuja tanto como los contenidos de lo que dice. Y, cuando ya no aparece integrado en referencias miméticas, cuando ya no conversa, cuando cuenta, cuando se dirige al espectador o cuando escapa a toda construcción verbal identificable, incluso dichos pasajes fuera del límite también lo caracterizan.

La dialéctica se torna cada vez más compleja entre la identidad que se dispersa y el habla de diversos orígenes, al interior de una escritura que se construye a partir del comentario, de la autobiografía, de las reiteraciones, de las enumeraciones, del flujo de voces que se cruzan. Con frecuencia es difícil justificar la aparición de la palabra (por qué dice tal y por qué de ese modo) y saber a quién se



dirige. También resulta difícil dar cuenta de discursos coherentes o de aquellos que se constituyen por estratos de orígenes diferentes, por jerigonzas mestizas; más aún, establecer los vínculos entre el enunciante y lo que dice, como si éste fuera atravesado por flujos de palabras que apenas le incumben.

Por un lado, habría un personaje dando la apariencia de ejercer la palabra desde una conciencia activa, posicionándose en un mundo en movimiento, que olvida al espectador y le hace olvidar que es movido por un autor; por otro lado, una voz atravesada por otras voces, en algunos casos, dirigidas del autor al espectador, como si procediera de forma independiente al filtro identitario del personaje.

6. LA CONSTELACIÓN DE LOS PERSONAJES

Es muy sencillo darse cuenta si un personaje está solo o forma parte de un grupo, si al interior del *dramatis personae* de la obra aparece en espejo, en conjunción, o en oposición. Cuando el tipo de constelación está definido (familia, tribu, empresa, banda, orquesta, clase, viajeros), es posible trazar su cartografía, incluso identificar los juegos de fuerzas cuando existen al interior de ésta. Todas las grandes obras clásicas ofrecen constelaciones ejemplares. La lista liminar de personajes ofrece, desde el principio, claves para la lectura.

Ahora es frecuente que las constelaciones desaparezcan por la ausencia de juegos de fuerza, o que existan tantos que pierdan sentido (*Ma Solange*, de Noëlle Renaude, y en menor medida *Madame Ka*). Sin embargo, nos interesa afinar los criterios. El lugar de Madame Ka, al centro de una infinidad de criaturas diversas y fugitivas, es un indicativo pertinente a pesar de todo. La soledad del héroe de *La noche justo antes de los bosques*, de Bernard-Marie Koltès, se construye en la medida en que él construye al otro y en la que el monólogo se vuelve un esbozo de un diálogo inminente, el solo de un dúo. Del mismo modo, habría que tomar en cuenta en estas nuevas constelaciones a los personajes presentes tanto como a los personajes ausentes pero evocados.

En oposición, el efecto de constelación desaparece completamente cuando una obra ofrece un grupo indiferenciado de siluetas similares en el que las presencias no hacen sino sumarse (*Les Hommes*, en *Leçons de ténèbre*, de Patrick Kermann).

7. TIPOLOGÍA

La mayoría de los personajes tradicionales son derivados de tipos. Sin embargo, el lector espera siempre un elemento nuevo en aquello que le es familiar. Intervienen en este nivel el imaginario social, la memoria individual y colectiva, y el inconsciente colectivo. Las representaciones del pasado actúan sobre las lecturas del presente y participan en la creación de categorías. Descubrimos en el texto si el personaje se inscribe en una identidad imaginaria o si corresponde a un perfil típico. Si bien la nomenclatura está en desuso desde hace tiempo, aún persisten rastros que nos hacen unir lo nuevo a lo viejo, lo desconocido a lo conocido. Todas las formas de ficción consignadas en nuestras memorias pesan sobre nuestras lecturas. Las representaciones del pasado advienen a los textos de hoy, particularmente con las míticas interpretaciones de actores célebres (Gérard Philipe interpretando a Rodrigo en *El Cid*). Procedemos entonces, mediante acercamientos seriados, a la identificación de sombras que rondan en torno al personaje que nos interesa, a veces de manera un poco forzada.

En la Época Clásica, la originalidad en la creación de una ficción o de un personaje no era un criterio de refinamiento literario. Actualmente tampoco la hay, debido a que los autores retoman personajes arquetípicos para jugar a multiplicarlos y a proponer de súbito un *collage* de estereotipos, sin que el lector haya mezclado aún los propios. La intertextualidad ha ido más allá, y con ella las escrituras producidas sobre las ruinas del pasado. En ciertos casos ya no se tratará de actuar exclusivamente un personaje, sino de actuar muchos en uno solo. Sería un error ver sólo riesgos formales, porque se trata con frecuencia de establecer o de restablecer un diálogo con otros personajes provenientes de otras obras.

En una tipología más clásica, el personaje del joven obrero de *Cairn*, de Enzo Cormann, se inscribe, por ejemplo, en la línea de los rebeldes, incitadores de huelga, con libre expresión. Se distingue por una manera distinta de pensar los conflictos sociales y de relacionarlos con su vida privada. Es interesante relacionarlo con los héroes brechtianos y, en días de mundialización, diferenciarlo.

Los mitos retomados hoy forman parte de estas tipologías, principalmente en Roland Fichet, por ejemplo, y naturalmente, en Heiner Müller.

8. REFERENCIALIDAD

Se trata de medir si el lector tiene un conocimiento referencial del personaje. El referente es muy fuerte si la obra es histórica o si pone en juego personajes que toman como modelos más o menos explícitos a personas célebres o conocidas. No sirve de nada si la silueta es abstracta. De la reproducción pura de una identidad reconocible para la gran mayoría, a la evocación de una silueta legible para muchos, múltiples casos son factibles, tienen como punto común la existencia de un modelo y, a veces para el placer del lector, la medida de sus diferencias.

Los textos contemporáneos hacen pocas referencias a la Historia, como lo hace, por ejemplo, Bertolt Brecht en *La vida de Galileo*. En compensación, se inspiran a veces en hechos diversos, raramente conocidos, como el asesino Roberto Succo, descrito en *Roberto Zucco*. Hemos podido observar en este caso que la obra y el personaje han suscitado revuelo, incluso intentos de censura, como lo fue, por otros motivos, *La passion du général Franco*, de Armand Gatti.

Podemos incluir en esta categoría los textos que retoman un personaje inspirado en la mitología y que trabajan, en este caso, en la edificación de mitos modernos, que incluyen con frecuencia una buena dosis de ironía o parodia. Los efectos del teatro dentro del teatro o las referencias explícitas a un personaje ya existente (Hamlet) hacen intervenir lo referencial, aunque éste no sea histórico.

Una tendencia de las escrituras recientes, aún poco visible en

Francia, más frecuente en Quebec, acepta la autoficción. En ella, el personaje se refiere más o menos explícitamente a su autor, haciendo de él una posible figura (*Normalmente*, de Christine Angot, y *Cet homme s'appelle HYC*, de Christophe Huysman). El lector no posee forzosamente los elementos que le permiten verificar la porción autobiográfica, pero aquí no es lo esencial. Es suficiente con que la idea sea conocida y difundida para que el efecto se ejerza.

Podemos incluir en esta categoría a los personajes paródicos de la revista y el cabaret, más bien raros, pero en los que tenemos ejemplos de Thomas Bernhard. *Saint Elvis*, de Serge Valletti, participa en muchas de estas categorías.

9. MITIFICACIÓN O EXTRAÑAMIENTO⁴

En las operaciones de recepción, puede suceder que al lector un personaje le resulte familiar o, por el contrario, que le sea completamente extraño. Si estas apreciaciones son en parte subjetivas, es posible, sin embargo, medir cómo el efecto estético se ejerce sobre los personajes alejándolos o acercándolos al lector, contribuyendo a volver extranjeros incluso a aquellos que, en apariencia, se le asemejan. Entonces de nada servirá clasificarlos en función de criterios destinados a las criaturas de ficción que nos resultan conocidas. Thomas Pavel escribe:

Llamamos mitificación a la transferencia de un acontecimiento al interior de las fronteras de la leyenda. El parentesco lejano entre mitificación y aquello que los formalistas rusos llamaban "extrañamiento" es digno de atención: porque ¿qué es proyectar un acontecimiento en

⁴ *Défamiliarisation*, en el original, es un término que encuentra su traducción en nuestra lengua como un neologismo no autorizado, y su referencia más cercana aparece en la idea del formalista ruso Viktor Shklovski, como *остранение* (*ostranénie*). La traducción más exacta, por el sentido que sugiere, es la que elegimos para el apartado. [N. de T.]

un territorio mítico si no situarlo en cierta perspectiva, a una distancia confortable, elevarlo a un plano superior a fin de que pueda ser mejor observado y comprendido?⁵

Las tradiciones de análisis psicológico elemental hacen creer artificialmente que el personaje gana al parecernos cercano y que si los sentimientos que llegara a experimentar se parecieran a los nuestros, resultaría más próximo aún. Sin embargo, si no tomamos en cuenta la dimensión estética, ignoramos a qué se refiere Thomas Pavel cuando habla de “observar y comprender”. La Fedra de Racine no nos resulta familiar por sus celos, sino porque es mítica, porque habla en verso y porque es la hija del Sol y de Pasifae. Si ella participa en acontecimientos que nos son ajenos, esta distancia no nos impide asir al personaje.

Actualmente sucede que hechos diversos sirven de punto de partida a textos y personajes que sin embargo no nos son cercanos. Franz Xaver Kroetz, Philippe Minyana y Michel Vinaver han inventado criaturas de nuestro cotidiano que mediante algunas formas de distanciamiento se vuelven, desde ese punto de vista, ejemplares. Incluso en un registro identificado como realista, Jean-Paul Wenzel ha creado en *Loin d'Hagondange* una pareja que él retoma en *Faire bleu*, y que forman desde entonces parte de nuestro imaginario, no porque sean unos recién jubilados, sino porque se nos permitió “poder observarlos”. Koltès es el autor de una galería de personajes de los que podríamos decir que todos han sido mitificados. El Cliente y el Dealer de *En la soledad de los campos de algodón* son, efectivamente, portadores de las identidades que los nombran, e incluso más, la forma del texto los hace figuras portadoras de muchos otros registros.

Por todas estas razones, la forma en la que aparecen los personajes puede *desfamiliarizarlos* mediante operaciones que los vuelven extraños al mismo tiempo que nos resultan cercanos.

⁵ Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, Éditions du Seuil, París, 1988, p. 100.

10. GRADO DE COHERENCIA

En este punto, medimos los niveles de convergencia de información y el juego de las tensiones entre las diferentes categorías dramáticas, así como las eventuales contradicciones. Las categorías vacías o muy saturadas tienen prioridad al realizar dicho balance.

Se sabe que un personaje clásico tendrá cuando menos una identidad, intervendrá en la acción, será portador de un pasado y de un objetivo. Así, se revelará tanto en los vacíos como en la sobredeterminación. En contradicción, las figuras más abstractas, manifiestamente despojadas de identidad y sin relación con acción alguna, podrán aclararse más fácilmente mediante el sistema oral, o, por ejemplo, existir a partir de un único trazo, sea espacial o temporal. La coherencia no se espera forzosamente y no es siempre artísticamente deseable, puesto que los personajes que parecen monstruosos o enigmáticos en el texto pueden aclararse en la representación o, al conservarlos vacíos, dejar completamente a cargo del actor la construcción de la imagen.

11. IMAGINAR AL PERSONAJE

El trabajo dramático no es portador de órdenes; el estudio textual del personaje no tiene consecuencias mecánicas sobre las elecciones escénicas. Constituye una base preliminar que no prohíbe ninguno de los embates de imaginación y del tránsito a la escena. Porque la imaginación del lector —¿cómo leer sin imaginar?— se diferencian de los del director de escena, que son rápidamente enfrentados a realidades humanas y económicas que imponen otras reglas y, a veces, otras invenciones.

La reflexión dramática es también un entrenamiento para imaginar, más amplio, más variado, más abierto, y es una incitación al desarrollo del imaginario. Incluso para los directores de escena que continúan trabajando sobre y a partir del texto —contrariamente a aquellos que toman el texto como pretexto y toman sus decisiones

por encima de éste—, el margen de elección es considerable. Después de todo, elegir “contra” el texto es también hacerlo con conocimiento de causa y no situarse “al margen” del texto.

La asignación de personajes a los actores supone una compleja composición entre los imperativos textuales, el proyecto de una puesta en escena que activa la lectura de un texto, las necesidades técnicas, económicas o artísticas (la compañía, por ejemplo), la imaginación y la estética del director de escena. Estos elementos intervienen a diferentes niveles; los complicados equilibrios de una distribución pueden tanto dar cuenta del efecto de constelación de los personajes como obedecer a necesidades vinculadas al prestigio o a la excelencia de los actores.

Las elecciones del director de escena también pueden tomar en cuenta los efectos esperados de la recepción de la representación, los eventuales intereses del espectador. Pocas decisiones son indefendibles en una época que se ha opuesto vivamente a la noción del empleo y que a veces hace del contraempleo una cuestión de principios. Estas nociones son totalmente caducas para ciertas estéticas; cuando se trata sólo de escoger a los actores, los personajes aparecen como sombras secundarias e intercambiables.

La memoria de los repartos precedentes influencia el imaginario del lector y las decisiones del director de escena, con más intensidad, obviamente, en el caso de las obras clásicas. No nos asombramos cuando Louis Jouvet o Gérard Depardieu interpretaron a Tartufo, la extrema frialdad del primero para exponer el germen del disimulo, contra la festividad pletórica del otro que expresa una buena vida y promesas de sensualidad. De una generación a otra, la hipocresía se ha expuesto o se ha vuelto más discreta. El juego de las comparaciones es fuente de placer.

Imaginar al personaje, actualmente, tiene que ver menos con construirlo lógicamente que con ir al extremo de la dialéctica entre la lógica del texto y la lógica de la escena. Esto obliga al lector a apelar a las redes de su enciclopedia personal, a aquello que incrementa sus saberes, sus tipologías, sus recepciones anteriores, como a aquellas que pertenecen a su experiencia sensible. En todo caso no hay que

preocuparse de “encontrar” al (su) personaje como si se encontrara una solución a un problema, sino proceder por intentos, por saltos, por embates y por atentas relecturas del texto palabra por palabra.

12. RETRATOS Y FIGURAS

Las propuestas dramáticas siguientes conciernen al personaje por encima de la representación.

Roberto Zucco, en Roberto Zucco, de Bernard-Marie Koltès (1990)

Este personaje fue creado a partir de un ser real llamado Roberto Succo, homicida italiano cuyos asesinatos figuraban en la primera plana de los periódicos.

Su descripción física es poco precisa, las mujeres lo encuentran atractivo y tierno. La consonancia italiana de su nombre evoca la dulzura del azúcar (*zucchero*), lo que resulta paradójico con la clasificación y las actividades de un asesino.

UNA PUTA: [...] Tu bella jeta está ya muy maltratada. ¿Quieres que las chavas ya no volteen a verte? [...] Tú tienes mucho que perder, bebé. [...]

LA DAMA: [...] Tiene una buena cabeza. Es un chiquillo bello. ¿Le gustan las mujeres? Es un chiquillo casi demasiado bello para que le gusten las mujeres.

ZUCCO: [...] Siempre fui dulce y gentil contigo. [...]

LA MADRE: [...] ¿Por qué ese niño, tan bien portado durante veinticuatro años, se volvió loco bruscamente? [...]

Socialmente no está muy determinado: en un autorretrato que dirige al Hombre viejo se describe como un prudente estudiante de la Sorbona, “buen alumno” entre los buenos alumnos. Además,

cultivado, cita a Dante y a Victor Hugo, en todo caso cuando está borracho. Pero también se describe como agente secreto, adaptándose a lo que su interlocutor quiere escuchar de él, diferente de los demás ("yo no hago lo que todo el mundo"). Es un personaje de dimensiones inestables, cambiante, de múltiples facetas. Ofrece falsas identidades provisionales (Andreas, Angelo). ¿Sin carácter o creado por los otros? ¿Predestinado como lo dice su madre? "Estás loco, Roberto. Nos debimos haber dado cuenta de eso cuando estabas en la cuna y tirarte al bote de la basura."

Su transparencia enigmática se opone a la violencia y a la gravedad de sus actos; mató a su padre, escapó de una prisión de la que no se puede escapar, mata a su madre, luego a un niño y a un inspector, seduce y viola a una niña, secuestra a una mujer y termina por suicidarse, todo esto como si no se diera cuenta verdaderamente o como si fuera gratuito. Existe entonces una tensión entre su "carácter" (la dulzura anunciada) y sus actos, una distorsión entre lo que dice ser, lo que se dice de él (es sin historias) y lo que hace (materia de la historia). Esta forma de neutralidad es capital. Todo sucede como si él concatenara los hechos que se le escapan, de los que será la víctima, atrapado entre la predestinación trágica y el engranaje característico de la novela negra. Ya no se sabe qué es lo que quiere. ¿Ir a África? ¿Estar tranquilo? ¿Encontrar a la Niña? Los riesgos de sus acciones son irrisorios comparados con su gravedad.

Si la acción es demasiado laxa en la estructura episódica de la obra, Zucco es el motor esencial de la dinámica espacio-temporal: es su huida de un lugar a otro lo que crea el movimiento del texto, la temporalidad comprimida se revela ejemplar del estado de crisis del personaje que se corresponde, en la fábula, con su fuga.

Sus encuentros con los otros personajes de la constelación son breves, incluso únicos; las escenas más largas son con mujeres (su Madre, la Niña, la Madrota) y con el Hombre viejo. La lista liminar es larga y subraya la soledad del héroe; comprende muchas siluetas, diez personajes, los transeúntes que son más próximos a una mitología policiaca que a personajes reales. El peso del grupo familiar de la Niña es importante: son cinco, un bloque y, desde el punto de vista

de la dramaturgia clásica, poco útiles, pero significativos, puesto que Zucco ha suprimido a su propia familia.

Poco conversador e incluso lacónico, Zucco hace hablar a los otros sin explicarse jamás. Hay algunas distorsiones casi cómicas en esta discreción: reclama su uniforme a voz en cuello, recita oscuros poemas cuando está borracho y parlotea de forma incongruente sobre África. Hay que matizarlo si se lo relaciona con el tipo del asesino en serie, tomando en cuenta el modelo real; es provocador, asesino, seductor, violador, pero como si estuviera al margen de lo que hace y nunca completamente en el estereotipo. ¿Hijo desobediente? Sin embargo, jamás explica sus actos. Hay cierto parentesco con personajes trágicos, pero del lado de lo trágico contemporáneo, con personajes de identidad poco clara, que actúan sin motivo ni memoria. ¿Una especie de "impersonaje"?

Zucco es joven, guapo, fugitivo, rompe con los valores familiares y sociales, es un seductor en nuestras sociedades como arquetipo del éxito a través del fracaso. También es un romántico, solitario, rechazado, incomprendido. El asesino se ha vuelto simpático en el texto, que lo dibuja como portador de ciertos valores adolescentes, pero también machistas y antisociales.

El personaje es mitificado, situado en una distancia confortable, elevado a un plano superior que permite contemplarlo fácilmente y, a veces, resulta simplemente familiar. Lo recibimos con los valores contradictorios de la novela policiaca y de la tragedia, de la mitología, a él, que se eleva como Ícaro hacia el sol. Escapa a los tratamientos comunes y por lo tanto está en el molde de los héroes sombríos, capturados por el cine: en fuga, condenado de antemano, amado y quizá enamorado, pero solitario e independiente. Zucco es también un personaje portador de muerte que comete los asesinatos más aberrantes con distraída elegancia. La ficción teatral se aleja considerablemente de su modelo real y todo sucede como si estuviéramos más fascinados que contrariados por su extraño destino, sin duda, a causa de ese juego permanente de acercamiento (él es como nosotros) y de alejamiento (escapa de todas las normas).

Imaginarlo hoy y siempre es colocarlo del lado de las contradicciones y del juego de las facetas, no elegir entre la fuerza brutal y la belleza angélica, imaginarlo siempre en fuga, terriblemente presente y siempre alejado, como ausente de sí mismo y para los otros, como atravesado por la locura. James Dean, Alain Delon, Patrick Dewaere... Mitologías aún.

Para la dramaturgia, el personaje se concibe entre la tradición y la innovación. Desde el punto de vista de la tradición, dispone de una identidad, incluso si ésta es fluctuante o contradictoria. Él acciona (o es obligado a), puesto que está inserto en un esquema de fuga y de búsqueda, que es el eje principal de la obra episódica. La mayoría de las palabras que pronuncia se construyen con coherencia y le permiten interactuar con otros personajes. Aparece en un sistema espacio-temporal fácilmente analizable. En conclusión, pertenece al modelo del asesino en serie y a los arquetipos de la novela negra.

Desde el punto de vista de la innovación, está marcadamente incompleto, pero estas carencias participan de su carácter enigmático. Personaje en facetas, se define de manera contradictoria en función de aquellos con quienes se relaciona, esta forma es parte de su misterio. Sobre todo, pertenece a múltiples universos referenciales que compiten y ofrecen numerosos niveles de lectura, desde la novela policiaca o hasta películas de serie B a la mitología.

Una parte del éxito del texto se explica, quizá, por esta construcción familiar (se trata de un "personaje verdadero"), ingeniosa e incómoda, sin embargo, los cambios respecto a la tradición terminan todos por ser útiles en la fábula. Un bello ejemplo de precisión formal.

El éxito mundial del texto permite que existan centenas de imágenes de Roberto Zucco que podrían verse sobre un lienzo, tan variadas como la imaginación de los directores de escena las ha construido.

Tac, en Pièces, de Philippe Minyana (2001)

Un número considerable de datos identitarios son ofrecidos masivamente en torno a Tac por "los habitantes", quienes no se identifican y toman la palabra. Los datos son retomados con insistencia, completados y deformados en un efecto coral. Al comienzo, no sabemos verdaderamente que se trata de Tac, nombrado tardíamente. Es difícil distinguir la información sobre el personaje de la forma en que es proporcionada. Todo sucede, en efecto, como si Tac fuera el tema de la obra, pero como si entrásemos en relación con él desde lejos para acercarnos progresivamente.

Ciertos datos parecen correctos, otros no tanto. Mientras avanza el texto, resultan contradictorios, porque los enunciadores proceden con rumores; corrigen ciertos datos gracias a la lectura del periódico. Otros, en cambio, parecen más sólidos. No habría entonces un narrador omnisciente ni fábula tangible, sino la construcción progresivamente mejorada del retrato de un personaje que no vemos enseguida, bajo la forma de una investigación.

Algunas declaraciones están hechas en primera persona, por Tac posiblemente, pero todas son leídas por los habitantes, en el periódico: fue interrogado y sus palabras fueron reproducidas.

Obtenemos, así, datos muy precisos sobre Tac, aunque las fuentes sean puestas en duda. La denominación "señor Tac" aparece al principio del texto. Tal nombre monosilábico es extraño, evoca el tiempo (tic-tac) o el sobrenombre de ciertos personajes beckettianos.

Los habitantes proporcionan, cordialmente, detalles de precisión sorprendente: "Cómo decirlo es un hombre larguirucho que camina con los músculos tensos nos hemos fijado bien en su apariencia que lo distingue claramente sus cabellos son blancos y largos".

Algunos datos serán retomados a lo largo del texto bajo la forma de variaciones: "Lleva (incluso en junio) traje abrigo y boina (usa el cabello largo)", "Tiene cerca de sesenta y cinco años".

El mismo juego aparece a propósito de su identidad social, rodeado de una especie de confusión:



—Tenía un título superior —Sí en esa época ese título se llamaba superior —Era geómetra —Es posible —Luego en los seguros —En los seguros está seguro —O era la inmobiliaria —No, la inmobiliaria no —Está seguro —experto en —Y luego vendía enciclopedias

Sabemos dónde vive (Rue de Orteaux) e incluso la naturaleza de su barrio. Sabemos que Odille (¿su mujer?) se lanzó por una ventana, que su madre se llamaba Odette Tac y que era de Aveyron; que Francette (a la que amó) tenía el cabello ensortijado, que en el pueblo de su madre lo apodaban Gégé, el percherote, el lelo, y que es el padre de Roland.

La utilidad de esta cantidad de datos precisos no siempre es perceptible para el lector.

Desde el punto de vista del carácter aparece un personaje atípico, maníaco, desenmascarado por un suceso. Cada vez, numerosas versiones se ofrecen y la frontera es frágil entre cada una de ellas. Retenemos “Coleccionaba timbres viejos boletos (de metro o cine) revistas y fascículos” o “dormía sobre su felpudo, acumulaba a tal punto que un día su departamento se vio rebosante de periódicos” o todavía “sumergido en sus libros, incapaz de relacionarse con nuestros sistemas establecidos...”. Los hechos y el personaje están literalmente para ser interpretados, como si el lector tuviera una responsabilidad en la elección de la imagen.

Tac está al centro de un grupo de personajes, o mejor dicho, de siluetas que parecen estar todas en relación con él sin que podamos comprender verdaderamente sus interacciones. Los encuentra, como si formara parte de una amplia investigación sobre ellos y viceversa.

La acción, propiamente dicha, comienza cuando su arrendador lo desaloja porque ponía en peligro su propiedad por la acumulación de objetos, periódicos... Y cuando rescata sus bienes arrojados a la calle, parcialmente robados por “los habitantes”. Ahí comienza su errancia, su regreso hacia el pasado a través de una serie de encuentros. Entonces, Tac está al centro de la acción, pero constituye también una especie de observador.

A menudo la palabra es la acción, aunque las acciones se desa-

rollen en directo, como la restitución de los objetos robados, por ejemplo.

La organización del texto es tal que la palabra no parece venir del personaje, sino que es completamente dominada por el autor, quien se sirve de los personajes como si fueran marionetas. La insistencia y la repetición abundan. Una gran cantidad de enunciaciones están mediatizadas, no solamente por los personajes, sino también por los diarios, las cartas y las afirmaciones que los otros hicieron en el pasado. ¿Podríamos confiar en la palabra?

El espacio y el tiempo son potentes reveladores del personaje que aparece completamente centrado en el pasado, el suyo y el de los otros, el suyo a través del de los otros. Su presente está invadido por el pasado, su espacio, un irrisorio periplo del recuerdo.

Este hombre anciano de largos cabellos es difícil de identificar en el seno de una tipología literaria o teatral. Pensamos, sin embargo, en Samuel Beckett, porque el personaje parece esencialmente vuelto hacia el pasado, persigue los lugares que se relacionan con la memoria, con la muerte. Su función será la rememoración y la reiteración como testigo del tiempo que pasa.

Todo aquello que concierne a la enfermedad, la muerte, la memoria, las huellas del recuerdo (periódicos, cartas) es sobre-emplado.

La recepción de este personaje es problemática. Es muy raro que un personaje central sea viejo y poco marcado de manera positiva o negativa. Es portador de la temática del fin, de la enfermedad, la vejez y la muerte. Aunque es tratado sin patetismo, es difícil considerar que suscite la simpatía, incluso si es una víctima.

Desde el punto de vista ideológico y referencial, Tac es presa de una sociedad que lo pone al margen luego de haberlo incluido. Es cazado luego de haber vivido al interior del grupo social, desde que su manía, su obsesión por la colección y la acumulación, se revela.

Metafóricamente, es guardián de la memoria, aquel que, a través de los objetos acumulados, las “piezas”, intenta recordarlo todo.

Quizá es víctima de un exceso de memoria, de malogrados intentos por volver sobre el tiempo pasado y, más aún, por impedir



que el tiempo transcurra y llegue la muerte. Su periplo y errancia semejan un "último viaje", una última remembranza antes de que se vuelva el ridículo guardián de la permanencia de un partido político inevitablemente conservador. ¿Podemos ver, a través de la ironía del tratamiento, una especie de doble del autor, ese otro guardián del recuerdo, un garante de la memoria colectiva, un coleccionista de sucesos y de "piezas"?

Arrojado de su departamento, Tac es separado de su tesoro constituido por viejos diarios y antiguos boletos de cine. Lo que le resta, entonces, es afrontar el mundo exterior, repetitivo y medio-cientemente satisfactorio, completamente determinado por el pasado.

Podemos imaginar al personaje en un último viaje antes del olvido, antes de la muerte, semi real, semi irreal, como salido de un filme de Ingmar Bergman. De visita en su mundo y en el nuestro, con la dosis de escepticismo de quien sabe que va a morir. Como quien permanece entre los otros personajes, un ángel exterminador a la inversa, un joven viejo o un viejo joven haciendo alarde de gran dinamismo. Despreocupado y mochila al hombro, merodeador de utopías.

En un texto hecho de fragmentos y trozos, el personaje es el elemento unificador de este relato episódico. Se trata a la vez de una obra sobre Tac, sobre su vida errante, y de una obra en la que su conciencia será el centro, creando cada vez un universo a través de sus recuerdos, sus interrogantes y de su racionalización. El personaje es referencial, pertenece a nuestro mundo, a aquel en el que las personas se hacen expulsar de su alojamiento, en el que pierden sus casas. Habita también un universo inventado en el que el imaginario se vuelve pesadillesco, poblado de ancianos que se expresan como si fueran discos rayados. Todo lo que concierne a la enfermedad, la muerte, las huellas está presente. Incluso la información, sin embargo abundante y nunca del todo fiable, es corregida, retomada, refutada, trunca, balbuceada. La ironía de Minyana es capital a través de la mirada de Tac, quien no farfulla.



La Madre, en Celle là, de Daniel Danis (1993)

Antes de toda caracterización, es un personaje que tiene la particularidad de estar muerta, o casi, al momento en que comienza la obra, puesto que "la palabra de la Madre surge durante los últimos minutos que preceden a su muerte" (indicación didascálica liminar, "temporalidad"). Todo cuanto evoca ya fue vivido por ella, lo redice (¿o lo revive?) en el transcurso de la representación. Su edad es, entre paréntesis, muy precisa (50-62 años), pero Daniel Danis precisa que "puede ser igualmente actuada por una actriz más joven".

Incluso viva, es frecuentemente presentada como "muerta", o, mejor dicho, rígida, ausente, helada. Se trata del punto de vista del hijo sobre su madre, pero esto será globalmente un indicio respecto a las emociones que aprendió a enmascarar frente a aquellos que la rodean, del mismo modo que debió aprender a hacer callar su cuerpo. Está enferma, sufre una epilepsia jamás tratada. Por esa causa, padece crisis de "cavadura de agujeros", como ella las llama. Notamos también que ciertos síntomas de la epilepsia causan rigidez, temblores, pérdida de conciencia y "pequeñas muertes".

Socialmente, la Madre viene de una familia rural, católica, quebequense. Su hijo es obispo y, por lo tanto, influyente.

Desde el punto de vista de las marcas del carácter, podemos retener la sensualidad; esto es lo que la ha hecho accionar, salir del camino, es lo que causó su perdición. También podemos concederle importancia a su "voluntad"; puesto que se trata de una víctima sacudida por los acontecimientos y también es, paradójicamente, una mujer que ha obtenido todo cuanto quiso, un hombre y un hijo, y que ha escapado, en parte, a una vida programada.

La acción sucede completamente en pasado y toma la forma de un relato de vida sobre el cual la palabra retorna, frente a la comunidad teatral reunida. Todas sus acciones son expuestas en la misma medida en que toman la palabra los protagonistas. Lo que la Madre "desea" es volver sobre aquello que le sucedió, con el fin de comprenderlo, de



dimensionarlo o, simplemente, decirlo públicamente, y de “abandonar (mi) cuerpo, la frente en alto”.

Sin embargo, el mayor acontecimiento de su vida (lo que es llamado “el desastre”) tomó la forma de un infanticidio fallido, presentado como involuntario; llevado a cabo a causa de un brazo incontrolable, durante una de sus crisis. En el transcurso de su vida no dejó de considerar a su hijo terrible o excesivamente turbulento, “vivo” y quizá un fastidio. Es difícil e incluso poco interesante decidirlo de forma categórica.

La Madre se ubica, a través de la palabra, entre su hijo, quien ha vuelto al momento de su muerte, con quien ella habla mucho, como para recobrar el tiempo perdido; y el Viejo que la embarazó, a quien prácticamente no se dirige nunca, pero quien le habla también en demasía, como para recuperarse igualmente, para justificarse *a posteriori* o incluso para declararle su amor en un mundo en el que “la felicidad no existe”.

Fuera del marco de la constelación, algunos personajes son evocados, representativos del poder masculino o del poder religioso, o de ambos mezclados, como la figura del obispo. Éste y el Viejo (el padre del niño) son, sin embargo, una especie de adyuvantes indispensables, pues pagan la renta y se hacen cargo de los gastos. La mujer legítima del Viejo, sordomuda, es una figura invertida de la Madre, un doble dejado en la sombra y, naturalmente, en el silencio.

La dimensión social del personaje lo hace superar el acontecimiento y lo vuelve ejemplar. La Madre es completamente víctima de la alienación social y religiosa en un momento preciso de la historia de Quebec, los años cincuenta. Pero se trata también de una figura monstruosa, una especie de Medea, tentada inconscientemente quizá por la muerte de su hijo para recuperar un poco de libertad provisional. En función de ciertos indicios que incrementan el melodrama, resulta antipática debido a que “atacó a su propio hijo, tijeras en mano” (desde el punto de vista moralista). Pero esos mismos indicios la eximen si tomamos en cuenta los relatos de su alienación (punto de vista ideológico). Para escapar del balance moral y de la retórica del juicio, aquel que imaginamos en esta

comparecencia voluntaria de una muerta, es necesario advertir la irrupción en la intimidad del personaje, mediante el sesgo del relato monológico y de los monólogos interiores, que se responden entre ellos ocasionalmente. Éstos revelan una lógica de sensaciones y emociones, como si el cuerpo fuera dueño de sí y la experiencia de dicho cuerpo debiera ser recobrada para poder compartirla. La historia de vida se sirve también de un lenguaje poético y rítmico (“ensueñoso”, dice Danis), para transmitir menos los mecanismos de una persona que una suma de sensaciones que toca al lector reconstruir y experimentar por cuenta propia.

Podemos imaginar al personaje como una muerta vuelta estatua, dotada de un carapacho, rígida, que habla, aún (o finalmente) desde su mortaja. Como un insecto en su capullo en vías de rigidizarse. Una momia. Como un personaje de [teatro] *Nô*, presa de reminiscencias; pero es también la imagen agitada, intermitente, de una joven mujer, terriblemente viva, demasiado viva para su entorno.

Para la dramaturgia, un raro y poderoso personaje femenino, tomado al mismo tiempo en su madurez y juventud, a través de los relatos, como una muerta aún viva, simultáneamente en un trabajo de anamnesis y de segmentación. Tradicional en su concepción (el lector sabe mucho de ella), pero sorprendente por la temporalidad. Como sucede frecuentemente en Daniel Danis, “el drama ya tuvo lugar” y el personaje retorna sobre éste. Personaje testigo de una época, de un momento trascendental de la historia de Quebec, producto ejemplar de un momento de alienación que la conduce hacia el infierno. No se trata jamás de un punto de vista didáctico de Danis, todo pasa por la palabra sensible que hace de un personaje sombrío el receptor íntimo de emociones que se ofrecen y comparten.

***Les Machines à Dire..., en L'Origine rouge
y La Scène, de Valère Novarina (2000 y 2003)***

A priori, las máquinas no están a la altura de la categoría “personaje” por la buena y sencilla razón de que no son personas, es decir, seres

vivos dotados de palabra —en su definición más dura y condición *sine qua non* del personaje teatral—. Debido a que Valère Novarina escoge precisamente crear máquinas “dicientes”, es que devienen personajes bajo una forma mínima y paradójica. Según la definición nominal, estos personajes máquina no tienen morfología, psicología, vida afectiva ni social, aunque puedan hablar; en el texto, ninguna información suple o contradice esta carencia de índices personalizadores. A lo largo de la obra, el autor lleva al grado cero la construcción identitaria del personaje, reduce las máquinas parlantes a un estatus funcional de locutores no intencionales, tal como lo define, al inicio del juego, su nombre. Al aparecer en pares (Las Máquinas Dicientes Hemeaquí 1 y 2 en *L'Origin rouge*; La Máquina Diciente Loquesigue y la Máquina Diciente Demás, en *La Scène*), por otro lado, las Máquinas ponen en crisis el criterio de unidad propia del individuo, por presentarse como criaturas bicéfalas, como duplicados teatrales, de las que se espera comicidad. En nuestra esfera cultural, la repetición es un procedimiento axiomático de la comedia, y más aún, al proponer una pareja de personajes se convoca inevitablemente la idea del dúo clownesco, del binomio cómico —no faltan los ejemplos.

Cada una de estas identidades es calificada a partir de dicha carga cómica: “Hemeaquí”, “Loquesigue” y “Demás” son, por lo tanto, epítetos irónicos por parte del autor. Menosprecia así el habla de las Máquinas, tildándola de vana sucesión de palabras producidas serialmente, ordenada apenas por una lógica cuantitativa y acumulativa que sólo distrae, en detrimento de cualquier vectorización del sentido. Las Máquinas no son buenas más que “para decir” —hablan para decir nada, o sin cuestionarse sobre lo que significa hablar: personajes despersonalizados, es decir, privados de toda responsabilidad y de toda conciencia frente a lo que se enuncia, las Máquinas, se supone, no tienen otra relación con la palabra salvo la de la utilidad transmisora de información—. Son palabras sin carne lo que las Máquinas hacen escuchar, que no comprometen en nada a su portador. De ahí, finalmente, la absoluta coherencia entre la naturaleza de los enunciados y los

personajes en quienes encarnan, concebidos y presentados como dicientes mecánicos. De cierta manera, Valère Novarina desarrolla a su modo, con sus Máquinas Dicientes, la lógica tradicional de caracterización: sin preocuparse por ningún artificio personificante, el autor dota a sus personajes de una disposición mayor a cualquier definición teatral.

Puesto que las Máquinas no tienen iniciativas, intereses, opiniones, proyectos u objetivos, no pueden comprometerse con nada del orden de una intriga o una acción. A causa de su naturaleza no humana, escapan del campo dramático de las relaciones interpersonales. Pero sus modalidades de intervención y enunciación operan a partir de los “movimientos” de ruptura, tanto dramáticos como poéticos. Así, mientras que generalmente Novarina se ocupa de que ningún efecto-personaje aparezca, y de que ninguna polaridad narrativa cristalice, las Máquinas Dicientes tienen, como única concesión, ser participantes constantes y recurrentes. Entran a escena a intervalos irregulares, siempre bajo la misma identidad nominal, siempre portadoras del mismo tipo de palabra, luego salen cuando han terminado de decir lo que tenían que decir. En el flujo ininterrumpido de las apariciones novarinianas, todas indicadas pero incesante e instantáneamente renovadas, dicha sucesión de interludios en repeticiones-variaciones, que aportan ritmo al curso de la representación, ofrece al lector-espectador la posibilidad de un acercamiento identitario: las Máquinas abren un espacio provisional de reconocimiento y de referencia.

Al intervenir mediante irrupciones e interrupciones repetidas al régimen enunciativo tal como funciona “normalmente” en Valère Novarina, las Máquinas tienen un estatus aparte: son excluidas del grupo de las figuras novarinianas que, a falta de formar parte de una constelación propiamente dicha, constituyen una comunidad coherente de criaturas —avatares de una misma poética teatral, en la que también son oficiantes—. En contraste con estas últimas, las Máquinas Dicientes juegan un rol secundario y de contra-modelo. Si, como el resto de los locutores, se dirigen frontalmente al espectador, sin el filtro de un microcosmos dramático, las Máquinas se

hallan, efectivamente, animadas por un aliento y al servicio de una lógica *a priori* contraria al teatro de Valère Novarina.

Así, mientras que el autor define el espacio y el tiempo planteados en la “representación”, como si tuviera lugar una epifanía del Verbo, las Máquinas oponen, a esta suspensión poética en el presente de la palabra, una sucesión de enunciados seudonarrativos, que agotan las palabras en un movimiento continuo de intensa fuga (o de arriesgada aceleración o de aceleración arriesgada). Después de que Valère Novarina se dedica a opacar las palabras con el fin de librarlas de su transparencia utilitaria, y a fin de mantenerlas a distancia del circuito mimético de las significaciones, las Máquinas tienen, además, la notable excepción de tener un habla no solamente narrativa, sino fuertemente referencial.

Cada que entran a escena es, efectivamente, para declinar la nueva variación de un mismo tema con el cual el lector-espectador se siente excepcionalmente familiarizado, y que podríamos llamar “el ruido de la información”. Para lo esencial, la palabra de las Máquinas se compone de la yuxtaposición y el montaje de expresiones cliché, con frecuencia erróneas, del lenguaje periodístico oficial, y finalmente, no caricaturiza sino muy ligeramente su tendencia natural a la tautología, a la redundancia, su complacencia dramática, su frenesí al dar un máximo de información en un mínimo de tiempo —para, en definitiva, sacrificar todo (el sentido, lo real) al arrebató ilusorio, espectacular, de estar en contacto directo con el acontecimiento—. Es esto lo que da su dimensión subversiva a las Máquinas Dicientes, que exponen a su audiencia, de una forma apenas hiperbólica, lo que tiene de cínico y mortífero la reducción de la palabra a un instrumento de información y de comunicación.

Desde, en *L'Opérette imaginaire*, Valère Novarina ya hacía notar ciertos aspectos de las noticias del mundo, pero en este texto, la misión de descargarlas implicó a varios locutores que se alternaban. Al elegir, contrariamente, encarnar *a minima* este régimen de palabras, relacionándolo con la identidad enunciativa específica de las Máquinas Dicientes, Valère Novarina asume hasta el final su ambición iconoclasta. Bajo la forma de una parodia abierta, concentrada y

metódica, el autor cristaliza un nuevo tipo del imaginario colectivo —el periodista de la información mundializada y continua—, para exponerlo mejor, sobre la escena, a un proceso de destitución simbólica.

El imaginario de aquellos que han asistido a las puestas en escena del autor a sus propios textos está seguramente impregnado de su postura.⁶ En el transcurso de las representaciones, Valère Novarina elige recurrir a todos los resortes clásicos y probados del personaje cómico, y hace de las Máquinas, tanto en palabra como en imagen, la encarnación misma del famoso principio bergsonian: “lo mecánico sobrepuesto a lo vivo”. Son una especie de presentadores clones, injertados a desmesuradas mesas plegables (reproduciendo a escala escénica, el encuadre de las imágenes de televisión), en las que sus apariciones intermitentes dan ocasión a desfiles con accesorios ridículos, profusos; éxito asegurado. Pero se podría, precisamente, tomar la contraria a este protocolo paródico e inventar una teatralidad más inquietante, jugando con la solemnidad turbia de estos informantes deshumanizados. O más aún, yendo al límite de la tentación maquínica, proponer dispositivos de enunciación mediatizados que emparejaran o reemplazaran tecnológicamente a los actores de carne y hueso.

La escritura de Valère Novarina se caracteriza por su rechazo categórico del personaje: porque puede ser concebido por el espectador como una imagen del hombre más o menos completa y convincente, y por lo tanto, como un posible *alter ego*, incluso definido de manera parcial, deficiente, con lagunas, para el autor no es sino un ídolo que su teatro asume la misión de destruir. Con las Máquinas, que vuelven a poner en entredicho el presupuesto antropomórfico propio del personaje, no hay confusión posible; porque ellas no ofrecen ningún asidero a la ilusión personal, el espectador les es ajeno; la escritura lo coloca en una posición de

⁶ Puestas en escena de Valère Novarina: *L'Origine rouge*, creación para el festival de Aviñón, julio de 2000; *La Scène*, Théâtre de Vichy, Lausana, septiembre, 2003.

escucha distanciada —lo que no equivale a la eliminación de todo efecto de reconocimiento, de todo fenómeno de participación, ni del placer que puede tener el espectador—. Con las Máquinas Dicientes, Valère Novarina propone, de hecho, una nueva forma de personaje cómico, un personaje escrito “por” y “para” las orejas, que, en lugar de recurrir al filtro de una identidad imaginaria, se vuelve la encarnación satírica de los enunciados impersonales que traman nuestra época y nuestra relación con el mundo.

Se puede suponer que el recurso —sorprendente— a una forma de personaje, la búsqueda manifiesta de una eficacia teatral tienen una parte ligada a una cierta tentación didáctica. El autor se sirve del personaje como catalizador emblemático e “instruye divirtiendo”. Las Máquinas permiten, en efecto, a Valère Novarina, exponer muy claramente lo que jamás ha dejado de estar en el discurso de la obra: los estragos de una lengua instrumentalizada, reducida a su supuesta función informativa. Se inscriben entonces en la continuidad de un gesto poético matricial, pero tienen una dimensión política más inmediata. La obertura de la escena a un material referencial es también, de hecho, una interpelación y una toma de postura directa del espectador. Los estigmas característicos de la escritura novariniana pueden hacer más fácilmente sentido para él porque revelan algo del mundo. Trabajando una lengua recuperada de la realidad, Valère Novarina pone en evidencia la peligrosa vacuidad de un lenguaje formateado en el que la retórica, incluso despojada de toda sustancia referencial, es suficiente para crear un efecto de realidad. Sin embargo, aunque evidentemente el espectador no sepa que se trata de una forma de identificación, las Máquinas suscitan, en todo caso, su participación crítica, reflexiva, que nace del sentimiento de estar implicados.

