

# La crisis del personaje en el teatro moderno

de Robert Abirached

Dice Pavis en su imprescindible *Diccionario* que el concepto de personaje, aunque es probablemente la noción dramática que parece más evidente, sin embargo es una de las que presenta mayores dificultades teóricas. Efectivamente, como sucede con buena parte de la pintura impresionista, cuanto más nos acercamos para observar los contornos de las figuras expuestas en el lienzo, mayor es nuestra desazón al comprobar como aquéllas se esfuman en una amalgama arbitraria de pigmentos y colores. La paradoja del personaje teatral deviene de un efecto casi holográfico compuesto a partir de la acción, la palabra del autor y un imaginario colectivo que completa esa quimera que etimológicamente nos remite a la idea de máscara; alusión a la potencialidad de “algo” que espera ser rellenado, completado: la encarnación del actor.

Sin embargo, el personaje dramático insiste en presentarse como una realidad autosuficiente desde sus comienzos allá por la Grecia clásica hasta nuestros días, a pesar de la crisis de identidad individual y colectiva que nos constituye. Este recorrido, que no es otro que el propio del Teatro Universal, es el que emprende Robert Abirached en un texto de un rigor intelectual y una agudeza crítica fuera de lo común en una esmerada edición de la Asociación de Directores de Escena, vertida brillantemente al castellano por el dramaturgo Borja Ortiz de Gondra.

El investigador francés es consciente desde las primeras páginas de la ambición de su empresa, pues como él mismo señala:

“nadie se ha interrogado sobre la condición exacta del personaje en el hecho teatral, sino mediante rodeos a través de alusiones más o menos rápidas o de definiciones incompletas”. Abirached distribuye su estudio en seis extensos capítulos y un epílogo (*el último cuarto de hora*) en los que desarrolla la idea principal de la obra: a partir del XVIII se desvirtúa la poética al interpretarse el concepto de mimesis aristotélica como mera descripción psicológica del individuo. Esto trae consigo, irremisiblemente, la degradación del hecho teatral que, según Abirached, llega hasta nuestros días.

El estudio principia con un fecundo capítulo *La mimesis: esbozo de una teoría del personaje* en el que se centra el autor en la observación de los procedimientos mediante los cuales el personaje de teatro (a diferencia del producido por la narrativa o las artes plásticas) pasa a la encarnación. A continuación prosigue con un análisis del propio concepto de personaje cimentado sobre los términos de la retórica latina *persona*, *character* y *typus*.

A partir del siguiente capítulo *La Era Burguesa: el personaje atrapado por la Realidad*, el autor emprende la idea principal de su estudio. La Modernidad, en su afán taxonómico, va a tratar de constreñir al personaje dramático en los estrechos límites de su realidad. Desde este punto de vista pasará revista a una serie de representativos dramas burgueses para mostrar cómo se ha constituido el personaje de este nuevo teatro en los comienzos de su historia y cómo ha impuesto después su

Por Ernesto Caballero



reinado correlativamente al primer desarrollo de una civilización universal.

Y así hasta el Naturalismo. A partir de ese momento se producen constantes y diversas reacciones no sólo por parte de los dramaturgos, sino también por el resto de oficientes del hecho teatral hacia la rigidez de un concepto que ha perdido su razón de ser en un mundo sacudido por sucesivas convulsiones capaces de desbordar los antiguos y tranquilizadores límites de la realidad. En efecto, actores, directores, escenógrafos, hombres de teatro en general, alcanzada por fin la autonomía significativa de cada una de estas disciplinas, iniciarán una permanente confrontación hacia el concepto de mimesis (entendido

como decimos según las preceptivas dieciochescas) que llegará a negar la propia existencia de este controvertido, proteico y siempre inesperado "personaje".

Aquí es donde Abirached, se manifiesta como un excepcional pensador del fenómeno teatral. Sus desarrollos de las tesis de Brecht y Artaud son perspicaces y esclarecedores, así como los dos pequeños ensayos con los que se cierra el libro dedicados al "retorno del sentido", es decir, la vuelta de la palabra; una palabra que ya no sólo es capaz de revestir a los personajes de sus rasgos característicos, sino que ahora se constituye en una artera despojadora de estos mismos rasgos dejando al personaje desnudo, invisible, ¿inexistente? ■

### Fragmento de *La crisis del personaje en el teatro moderno* de Robert Abirached

...No puede criticarse mejor la dramaturgia burguesa de Diderot ni dejar más claro que para Goldoni el personaje no está hecho para suscitar una credibilidad absoluta, ni en el orden psicológico ni en el orden moral. Demuestra, más que conmover, e invita a comprender y desmontar los engranajes de la realidad. Como resulta captado a través de una red tupida de relaciones con seres, objetos y lugares, está a la merced del menor cambio de uno de estos factores, que le pone en movimiento; como está atrapado en una cadena de hechos que tiene su propia lógica, independientemente de la suya, aparece bajo una luz que sirve para aclarar el desequilibrio que le amenaza o arrastra. Su retrato es dinámico y revelador por sistema: saca a la luz lo que está oculto y vuelve inteligible lo que es irracional...

El proceso que Brecht entabla al teatro aristotélico parece a primera vista bastante extraño: no contento con razonar en los mismos términos que Aristóteles, de quien toma prestada en particular su distinción entre lo épico y lo dramático, parece retomar a su cargo la mayoría de sus preceptos fundadores

para atacar, arropado por ellos, las desviaciones modernas de la mimesis, como la ha corrompido la dramaturgia burguesa. Es sabido que en la base del sistema brechtiano está el principio cardinal de imitación, aplicado sobre el escenario a las acciones de los hombres mucho más que a la pintura de los individuos mismos...

En torno al cuerpo-teatro, el aparato escénico se simplifica. Es porque el escenario cruel no pretende ya convocar, más allá del actor, y sumergiéndolo, las grandes efigies de la naturaleza y las instancias primordiales del inconsciente. En lugar de figurarlas, las muestra en acción tal como pueden ser captadas cuando se amasan en los miembros mismos y la respiración de un hombre. La única arquitectura que le conviene a partir de ahora es de carne y hueso: el esqueleto es su único practicable, y el volumen delimitado por sus confines su laberinto exclusivo, trazado en el vacío del aire o propagado su sonido a través de las ondas inmatriciales. Artaud cambia la fórmula y dirá ahora de buena gana: "el teatro será anatómico o no será." ■



Encuaderne sus revistas  
utilizando las grapas omega

