

Urdimento

REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Más allá del personaje-creatura, del personaje- figura: caducidad de la noción de personaje

Victor Viviescas

Para citar este artigo:

VIVIESCAS, Victor. Más allá del personaje-creatura, del personaje-figura: caducidad de la noción de personaje. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 4, n. 53, dez. 2024.

 DOI: 10.5965/1414573104532024e207

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Más allá del personaje-creatura, del personaje-figura: caducidad de la noción de personaje¹

Victor Viviescas²

Resumen

Este artículo se propone argumentar que la categoría de personaje ha caducado y postular la categoría alternativa de Figura en el teatro contemporáneo. La categoría de personaje está vinculada a la representación mimética o figurativa del mundo, lo que vuelve inoperante al personaje en teatros posdramáticos o posrepresentacionales de los tiempos actuales. El artículo sigue en detalle las alternativas que ofreció en su momento Jean-Pierre Sarrazac del personaje-figura, el personaje-criatura y aún el in-personaje como estrategias de salvamento de la categoría, para ratificar su crisis y su relevo por la noción de Figura en el teatro actual.

Palavras-chave: Personaje. Impersonaje. Figura. Crisis del personaje. Caducidad del personaje.

Beyond the character-creature, the character-figure: expiration of the notion of character

Abstract

This article aims to argue that the category of character has expired and to postulate the alternative category of Figure in contemporary theater. The category of character is linked to the mimetic or figurative representation of the world, which makes the character inoperative in postdramatic or postrepresentational theaters of current times. The article follows in detail the alternatives that Jean-Pierre Sarrazac offered at the time of the character-figure, the character-creature and even the in-character as rescue strategies for the category, to ratify its crisis and its replacement by the notion of Figure in current theater.

Keywords: Character. Im-character. Figure. Character crisis. Character expiration.

Para além da personagem-criatura, a personagem-figura: expiração da noção de personagem

Resumo

Este artigo tem como objetivo argumentar que a categoria de personagem expirou e postular a categoria alternativa de Figura no teatro contemporâneo. A categoria personagem está ligada à representação mimética ou figurativa do mundo, o que torna a personagem inoperante nos teatros pós-dramáticos ou pós-representacionais da atualidade. O artigo acompanha detalhadamente as alternativas que Jean-Pierre Sarrazac ofereceu na época do personagem-figura, do personagem-criatura e mesmo do personagem-in-personagem como estratégias de resgate da categoria, para ratificar sua crise e sua substituição pela noção de Figura no teatro atual.

Palabras clave: Personagem. Im-personagem. Figura. Crise de personagem. Expiração de personagem.

¹ Revisión ortográfica, gramatical e contextual em español do artigo realizada por Nicolás Sepúlveda Perdomo, profesional y magíster en Estudios Literarios por la Universidad Nacional de Colombia.

² Profesor titular de la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá en el Departamento de Literatura y, desde octubre de 2020 hasta septiembre 2024, vicedecano académico de la Facultad de Ciencias Humanas. Hace parte del equipo docente del doctorado en Ciencias Humanas y Sociales, en la tutoría de estudiantes, y de las maestrías en Estudios Literarios y en Teatro y Artes Vivas. En 2024 realiza una estancia de estudios posdoctorales en la Universidade do Estado de Santa Catarina en Florianópolis, Brasil, en el área de Teatro, Sociedad y Creación Escénica.



Introducción: la perenne categoría de personaje

La categoría de personaje es central en la obra dramática y en el teatro desde su constitución en la tragedia griega. A partir de allí ha sido central a lo largo de esa misma tradición, incluyendo entonces la del teatro en América Latina y en Colombia, que es el lugar desde donde hablamos. Pero dos observaciones se imponen de manera inmediata a la anterior aseveración: por un lado, esta larga tradición no ha sido homogénea, con lo que queremos señalar que la situación y el estatuto del personaje han estado sometidos a demandas, crisis y cambios en su comprensión y en su funcionamiento, algunas de las cuales reseñaremos a continuación. Y, en segundo lugar, es necesario constatar desde ahora que la categoría de personaje ha estado vinculada a un teatro dramático de representación, de ficción, así mismo, asociada a la correspondencia figurativa de ser la imagen del hombre en la obra dramática. Nuestra hipótesis es que la deriva en la que se compromete el teatro a partir del final del siglo XX y hasta nuestros días representa una crisis mayor que las crisis que la han antecedido; para decirlo de una vez, es una crisis que señala la caducidad de la categoría misma de personaje.

La asociación de la categoría de personaje desde su origen a la “invención” del teatro dramático de representación o de ficción puede ser constatado en la *Poética* de Aristóteles, en la que este establece la dialéctica entre acción y personaje, al tiempo que prescribe la preeminencia de la acción sobre el sujeto de esta. Aristóteles afirma de manera categórica la condición del personaje de ser la representación del hombre en la obra dramática, su condición de agente que dinamiza la acción, así como su condición ancilar respecto de la trama argumental en la representación dramática. Establecida esta jerarquía entre acción y personaje, Aristóteles solo se preocupa de proponer un régimen de caracterización del personaje, en la perspectiva de que sea verosímil como imagen del hombre. Puesto que la tragedia es representación de acción, de la que son agentes los personajes, estos deben tener necesariamente cualidades que los especifiquen en el orden del carácter y de su pensamiento, porque carácter y pensamiento del personaje son datos que modifican la valoración que los espectadores hacemos

de la acción o del desempeño del personaje en la acción (Aristóteles, 1980, p. 53).

Si esta formulación de Aristóteles establece el marco general de comprensión del personaje, de su estatuto en la ficción dramática, de su función y de lo que lo caracteriza, es cierto que, dentro del mismo marco, se darán también transformaciones de diferente grado, así como se plantearán críticas a esta vinculación de personaje, acción y figuración representacional, hasta impugnar, eventualmente, incluso la primacía de la acción sobre el carácter. En relación con la representación escénica, es decir, con el momento de puesta en escena y encuentro con el público, Patrice Pavis (1996) privilegia en la definición del personaje el ser la encarnación por parte del actor para que este logre la presencia en el escenario —puesto que el personaje toma del actor su cuerpo, sus rasgos y la voz, creando así la ilusión de fusión total entre uno y otro—, al mismo tiempo, nos recuerda que el personaje “comenzó no siendo más que una máscara [*persona* en latín] que correspondía al rol dramático en el teatro griego”³, a partir del cual el personaje sufre un conjunto de transformaciones históricas. Pavis (1996) identifica una serie de las que llama “metamorfosis históricas del personaje”, de las que quizás la más emblemática sea la que describe el tránsito de la comprensión del personaje como *persona*, es decir, máscara, en el teatro griego —en el que el personaje está claramente desprendido del actor, quien es solamente su ejecutante y no su encarnación—, hasta las diferentes modalidades de identificación del actor con el personaje, en las que el actor encarna al personaje y este deviene en una entidad psicológica y moral, igual a los hombres de la vida real, de quienes se convierte en su imagen (Pavis, 1996, p. 247-248).

Pero, desde nuestra perspectiva, es quizás Robert Abirached (1994) quién establece de manera más precisa y sistemática la caracterización del personaje dentro del marco global de la mimesis aristotélica; su puesta en crisis, una primera vez, en la mimesis burguesa del siglo XVIII y, una segunda vez, tal vez definitiva, en la crisis de la representación que afecta al teatro europeo en el tránsito del siglo XIX al XX, en lo que varios autores denominan precisamente la *crisis del drama*, autores a los que haremos referencia a continuación.

³ Excepto cuando sea anunciado, todas las citas y perifrasis de las fuentes originales en francés son traducción del autor del artículo.



Por una teoría sistemática del personaje... y su puesta en crisis

Para Abirached (1994), la teoría del personaje debe pensarse en el marco de una teoría de la representación mimética, a la cual pertenece y dentro de la cual toma sentido. Esta teoría del personaje nos permite no confundir al personaje con la persona humana, ni tampoco con un carácter o una pasión: el personaje se define menos por su contenido que por su forma —y su función, podríamos agregar nosotros ahora—, que se presenta como “una configuración de relaciones móviles, susceptibles de funcionar según combinaciones múltiples” (Abirached, 1994, p. 89). Al mencionar las categorías que están en “relaciones móviles”, Abirached establece para nosotros un verdadero sistema estructural de la mimesis, en el que cobra sentido la categoría de personaje:

sometido a la organización general de la fábula, no disponiendo para manifestarse más que de sus acciones y de lo que dice, puesto en posición de exceso frente a lo real y llevando en contra relieve o de manera implícita los rastros vivos de lo imaginario, el personaje aparece ante nuestros ojos como un conjunto de signos a la espera de su cristalización, o incluso como una red de índices en suspensión (Abirached, 1994, p. 89-90).

Esta comprensión del personaje es subsidiaria, decíamos, de una teoría de la mimesis en el marco de la cual toma sentido. Esto significa que “el objetivo de la representación es imitar las acciones de los hombres por medio de los actores, a través de un espacio y un tiempo figurados, en frente de un público invitado a creer en las imágenes así construidas” (Abirached, 1994, p. 89). Esta operación de mimesis, así construida, mediante el privilegio funcional de las acciones de los hombres que se imitan mediante la presencia y el cuerpo del actor en este espacio-tiempo figurado, es “una actividad del imaginario que se ejerce sobre lo real que no solo tiene como objeto ofrecer placer, sino que se propone también afirmar y fortalecer un saber” (Abirached, 1994, p. 89). Esta creencia o fe, que la teoría reclama como aporte del espectador, es el núcleo mismo de la operación de figuración mimética que acomete el teatro de representación, en el que se constituye el pacto ficcional entre espectador y escena; este permite, mediante el mecanismo de la denegación, que la escena, construida desde y con lo real por reclamo u orientación de lo imaginario, se dote de la verosimilitud necesaria para

que funcione como una realidad imaginaria.

En lo que tiene que ver específicamente con el personaje en el contexto de la teoría mimética, Abirached (1994) identifica tres dimensiones de constitución de la identidad ficticia del personaje. En primer lugar, está la dimensión de *persona*, es decir, de máscara por su significado en latín; en segundo lugar, la del *rol* o *tipo*, que es más expresivo en francés; y finalmente la del *carácter* (Abirached, 1994, p. 19-42).

De esta manera, entonces, vemos cómo en la teoría mimética del drama, los personajes tienen como tarea primordial “hacer vivir materialmente una imagen del mundo, de la sociedad y de los hombres” (Abirached, 1994, p. 20). Imagen, sí, porque la dimensión de *persona* o *máscara* hace alusión a una figura puesta a distancia de lo real; imagen que se vuelve soporte de la proyección del imaginario colectivo que el espectador identifica y construye sobre el personaje, como lugar de intercambio entre lo real y lo imaginario, que es el *tipo* o rol; y que finalmente, tiene vocación de individualización mediante la acumulación de rasgos distintivos de *carácter*. Pero también imagen del mundo, porque la figura construida por la triple dimensión de *máscara*, *tipo* y *carácter* depende del soporte de la acción para su realización, lo que determina el imperio o privilegio de la fábula o argumento. E incluso, imagen en proceso de construcción, pues para su materialización debe contar con el cuerpo del actor y, para su completa significación, con el aporte de la mirada del espectador.

De esta manera, proponer una teoría del personaje es analizar las condiciones suficientes y necesarias para que una estructura como la que define su estatuto y su función, que se mueve entre las determinaciones de la fábula, pero que depende del cuerpo del actor y del imaginario del espectador, se establezca, funcione y permanezca en estado de disponibilidad abierta. Por esto, Abirached (1994) señala lo que llama la paradoja vinculada al estatuto del personaje teatral: “que no alcanza la vida, sino sustrayéndose a ella” (Abirached, 1994, p. 90), mediante el intercambio de realización de lo irreal e irrealización de lo real que preside el establecimiento del rol y que interviene en todas las etapas del proceso teatral (Abirached, 1994, p. 26).



La crisis del personaje

La teoría mimética de la representación y del personaje en Robert Abirached está inserta en la cultura, o como él la llama, la civilización occidental. Hay un vínculo constitutivo entre la cultura de Occidente y la teoría así definida, lo que le ha permitido, como decíamos antes citando al autor, permanecer prácticamente inalterada en los tiempos en los que ha tenido continuidad: la tradición griega y latina, el principio del Renacimiento, el tiempo de los siglos XVI y XVII del barroco y del neoclasicismo francés. Como era previsible entonces, la crisis del personaje “solo podría darse” en el marco de una crisis de la civilización. Y esta crisis se dará en dos momentos vinculados con la modernidad europea: una primera vez, con la implantación de la racionalidad y la cultura burguesa modernas en el siglo XVIII; y, una segunda vez, en el momento de crisis de esta misma modernidad al final del siglo XIX.

Si la primera crisis de la mimesis en la modernidad se expresará como énfasis de la verosimilitud y propósito expreso de que la escena se convierta en espejo de la platea, —es decir, que la escena refleje de manera fidedigna a la sociedad en la que se engendra, lo que en el plano del personaje se expresa como énfasis de la dimensión del carácter, para garantizar su similitud con el ciudadano burgués—; la segunda crisis, la del final del siglo XIX, tendrá el efecto cataclísmico de poner en crisis los fundamentos mismos de la mimesis.

En una comprensión más detallada, si la primera crisis desemboca en una exigencia de realismo en la representación, al pasar por lo que la tradición crítica europea reconoce como *teatro burgués* en el francés Denis Diderot o los alemanes Johann Wolfgang von Goethe y Gotthold Ephraim Lessing, quienes expresan ese reclamo de que la escena teatral sea el fiel retrato de la clase burguesa, que afirma su ascenso y su posesión de las jerarquías del poder político, económico y social; la segunda crisis, que tradicionalmente se entiende propiamente como la *crisis del drama*, terminará en una diseminación de los interrogantes que ponen en duda la constitución de la mimesis, en una crisis de la forma dramática, en una crisis de la representación y, en suma, en la apertura a múltiples variantes estético-dramáticas que exploran la crisis misma y sus alternativas, las cuales se gestaban

al calor de la querrela entre naturalismo y simbolismo al final del siglo XIX y principios del XX.

Esta segunda crisis, en la que nos queremos centrar, plantea una dificultad de manera profunda en la concepción de la mimesis, que se expresará de manera singular en la crisis del personaje. En el plano de la representación, esta crisis representa el advenimiento de un límite en la comprensión de la escritura artística —literaria o escénica— como necesariamente escritura de ficción. En el plano de la correspondencia entre el personaje y el sujeto humano, la crisis va a arrojar tantos interrogantes sobre la constitución del sujeto, que en una gran medida este deviene en irrepresentable; en el plano dramático, se presentará una disrupción entre el concepto de fábula, el de acción y el del personaje como sujeto de la acción. Finalmente, en el plano de la técnica de la escritura de la pieza teatral, se dará también una disrupción entre el sentido de escritura dramática sujeta a un proyecto de mimesis y de caracterización de personaje y las nuevas prácticas de la escritura, no sujeta ya al proyecto de construcción ficcional de una mimesis de acción y de personaje. Sin duda esta cascada de crisis no se da de un solo golpe. Más bien, lo que ocurre es que la crisis del drama es la ocasión para que estas se expresen o eclosionen, mientras que será el siglo XX el que verá cómo transitan y son apropiadas y experimentadas estas provocaciones que asedian el estatuto de la mimesis y del personaje.

Imposibilidad de certeza de lo humano y de su representación en la escena dramática

Si la crisis del drama se expresa a lo largo del siglo XX, afectando el porvenir de la forma dramática y el estatuto del personaje moderno, el germen de esta crisis, a juzgar por el análisis de Friedrich Nietzsche (1991), es tan viejo como la teoría de la mimesis misma. En *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche endilga a Sócrates la muerte de la tragedia como consecuencia de la imposición de un pensar dialéctico que, dice Nietzsche, confía con optimismo en la comprensión del ser mediante el pensar. Esta posición optimista y confiada de que el mundo puede ser aprehendido por el pensar filosófico supone el fin de la dimensión mítica de la tragedia y su transformación en arte de representación. Para Sócrates, según

Nietzsche (1991, p.120), “el arte trágico [...] no dice la verdad”, pues esta verdad estaría reservada al pensamiento filosófico y, diríamos como extrapolación, al pensamiento científico. Es este intento de dotar de sentido al mundo mediante el uso de la razón lo que habría significado la reducción de la tragedia a ser “solamente” un arte de representación de las acciones de los hombres; es decir, lo que habría significado la muerte de la tragedia a favor de un arte de representación, en un momento en que “el *pensamiento filosófico* invade el arte y lo obliga a pegarse de manera estrecha al tronco de la dialéctica” [énfasis del original] (Nietzsche, 1991, p. 120).

Para evocar el contexto de la crisis del drama en el tránsito del siglo XIX al XX, en el que toma sentido la crisis del personaje, tal como la concibe Jean-Pierre Sarrazac, cuyos planteamientos queremos examinar, es conveniente evocar la crítica al arte como representación, a la mimesis como función del arte, que consignó Friedrich Nietzsche en su texto temprano. Esto por dos razones. Ya hemos dicho que la crisis del drama se presenta para Robert Abirached como crisis de la mimesis en el marco de una crisis global de la civilización occidental. Desde nuestra perspectiva esta crisis del drama, que desemboca en la crisis del personaje, tiene origen en la crisis de la representación. Es por esto que las dramaturgias de la crisis del drama se resolverán mediante procedimientos que impugnan en mayor o menor grado el sistema de representación. En segundo lugar, porque la interpretación de la crisis del personaje que lleva a cabo Jean-Pierre Sarrazac extrapola hasta un límite la crítica hecha por Nietzsche a la confianza de la razón en dar cuenta de la interpretación de lo humano. Esto lo podemos entender en el sentido de que para Sarrazac la categoría de personaje pasa, primero, por una incapacidad o imposibilidad de ser la “representación a imagen y semejanza” del sujeto humano, lo que significa que la representación no puede pretender aprehender la totalidad del sujeto. Pero que pasa por una segunda crisis, ahora al nivel del individuo, en el sentido de que este se revela como sin atributos suficientes para constituir un carácter. La conclusión en esta segunda crisis es que el personaje podrá tener una cierta figuración todavía en la obra dramática, pero como impersonaje, como figura sin atributos.

En “El impersonaje” (2006), texto de reflexión sobre la crisis del personaje y

del devenir del texto de Abirached, *Crisis del personaje en el drama moderno*, Jean-Pierre Sarrazac se pregunta sobre la posible caducidad del personaje como categoría del teatro:

¿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 Luces, esta crisis debe desembocar en la muerte del personaje [...], o bien, la crisis es susceptible de (múltiples) regeneraciones y [...] resurrecciones (de la categoría dramática misma de personaje)? (Sarrazac, 2006 p. 354).

Antes de verificar cómo la posición de Sarrazac, mediante la postulación del concepto de “impersonaje”, se inclina más por la segunda de las dos opciones, la de las regeneraciones y resurrecciones del personaje, según habría constatado Abirached, querríamos detenernos en el momento de su trayectoria teórica, en *L'avenir du drame* (1999), que constata la inadecuación del personaje como representante del hombre o como imagen y semejanza de este en el drama.

En el capítulo “Figuras de hombres” de *L'avenir du drame*, Sarrazac se detiene en la categoría dramática del personaje para analizar la operación de desmontaje y montaje que transforma al pescador Galy Gay en el soldado Jeremías Jip en la obra de Bertolt Brecht *Un hombre es un hombre*, esto le permite constatar la que podría ser una temprana alarma sobre el agotamiento de la categoría del personaje. En efecto, esta doble operación aparece como la metáfora de la “necesaria deconstrucción del personaje individualizado”. Sarrazac interpreta que lo que nos dice el personaje de Brecht —y Brecht mismo, en realidad— es que “ya se terminó el tiempo en que un personaje de teatro, hecho estrictamente a imagen del hombre, fuera posible” (Sarrazac, 1999, p. 78).

El agotamiento del tiempo en el que el personaje pudiera ser construido a imagen y semejanza del hombre supone un principio de caducidad de la categoría dramática del personaje. Pero, en la perspectiva de Sarrazac, este agotamiento no se verifica de manera total en las dramaturgias de la crisis del drama. No se verifica, pero se anuncia. Sarrazac identifica tres posibles relaciones que establecen los dramaturgos —como escritores de ficción— con sus personajes. En primer lugar, la del imperio de la ficción, podríamos decir, en la que el autor se borra completamente frente al personaje, con la esperanza de que “estas

creaciones de papel devendrán seres de carne y hueso perfectamente autónomas”. En segundo lugar, la del autor ventrílocuo, como la llama Sarrazac, en la que el autor habla a través del personaje, que es más débil, pues el autor se expone a ser tachado de manipulador de marionetas. Y, al mismo tiempo, Sarrazac propone una tercera vía, que llama del antropomorfismo incierto, en la que el autor acompañaría al personaje a lo largo de toda su presencia teatral en la obra (Sarrazac, 1999, p. 98).

Dos aspectos debemos destacar en esta clasificación sobre la tercera categoría, que es la que nos interesa. El concepto de personaje de “antropomorfismo incierto”, supone lo que llamamos una interrupción de la mimesis en el nivel del personaje. La incertidumbre del antropomorfismo del personaje expresa que este ya no está hecho a imagen y semejanza del ser humano. En una dirección, podríamos pensar que este procedimiento supone una hiperbolización de la dimensión *persona* o máscara de las tres dimensiones del personaje propuestas por Abirached (1994), en detrimento de las de *tipo* y *carácter*. Pero en realidad lo que creemos está señalando Sarrazac es una hiperbolización, sí, pero de la condición artefactual del personaje; sin embargo, Sarrazac va a tematizar esto más como teratología, como consideración de “monstruo” del personaje, sin que esto borre que también el monstruo es construido, ya que su modelo es la criatura construida por el doctor Frankenstein. No obstante, la concepción del personaje como artefacto está ya contemplada en la *Poética* de Aristóteles y aquí solo la traemos a primer plano: poner de relieve que el personaje es un dispositivo de producción de sentido, un artefacto de expresión sobre el mundo, una máquina construida mediante procedimientos *poiéticos*. Esta condición de artefactualidad se corresponde con el segundo aspecto que queríamos destacar en el planteamiento de Sarrazac, lo que llama “acompañamiento del autor a su creación”. Esta presencia del autor en el texto dramático —que es la condición para garantizar el acompañamiento del personaje— significa una infracción en la tradición de la mimesis dramática y de la forma dramática que por definición debe elidir la presencia del autor⁴. Sumadas las dos consideraciones anteriores, la

⁴ El modelo del drama aquí es el que propone Peter Szondi como “drama absoluto”, en el que el autor desaparece de la escena. Cfr. P. Szondi *Théorie du drame moderne*, 1983, p. 14.

propuesta de Sarrazac de una tercera vía para el personaje significa un énfasis en la condición del personaje de ser construido, de ser máquina —artefacto— y de ser desplegado en el texto. Es decir, una restricción del imperio de la ficción, de la dimensión representativa de esta y de la pretendida autonomía del personaje respecto de su autor. Volveremos sobre estas tres consecuencias.

Todavía en el planteamiento de Sarrazac, esta vía del “antropomorfismo incierto” del personaje tiene dos variantes que él verifica en la dramaturgia europea del siglo XX, que se encuentra en la órbita de la crisis del drama. Los que denomina *personaje-creatura* y *personaje-figura*. La primera variante, un *personaje-creatura*, es aquel que “sale de la nada al inicio de la pieza, a donde regresa al final”. Se trata de un personaje que tiene una “existencia paradójica” y no tiene más viabilidad que la del tiempo de la representación, que, además, depende estrechamente de su creador: “La creatura es la esencia monstruosa del personaje. No solamente la creatura está despiezada y recosida, a la manera de Galy Gay bajos los golpes de escalpelo brechtianos, sino que es además objeto de un gesto de *exhibición* —mostración— que la designa —la señala— en su extrema e insoportable singularidad” (Sarrazac, 1999, p. 78-79). La segunda variante la denomina Sarrazac el *personaje-figura*: un personaje que se ofrece a nuestra construcción, que no está nunca terminado, sino que depende de nosotros —primero el autor y luego los espectadores— para ser construido. Un personaje fundamentalmente disociado en el que: “la opacidad del cuerpo está puesta en oposición a la inteligibilidad de las relaciones simbólicas. En alternancia y complementariedad —productoras de sentido— de una teratología y una semiología del personaje” (Sarrazac, 1999, p. 84). El personaje-figura no busca la individualidad, sino que se despersonaliza al extremo, en una anticipación de lo que Sarrazac más adelante nombrará como despersonalización del impersonaje, en un procedimiento de caracterización que saca al personaje de la zona de lo “típico”, donde lo había ubicado Goethe —lo universal en lo particular, la generalidad abstracta que se funde en una identidad concreta y singular— a la zona de lo “atípico”, propiamente de lo *monstruoso*, el lugar de una universalidad paradójica de la “absoluta diferencia” (Sarrazac, 1999, p. 84).

En tanto que creatura, el personaje dramático es —en sentido propio como

en sentido simbólico— des-figurado (sin figura). Pero si el personaje moderno, puntualiza Sarrazac (1999), se origina en esta zona de sombra en la que todavía no es más que una corporeidad irreductible y aberrante, por engañadora, él es, casi simultáneamente, proyectado hacia un horizonte luminoso donde nosotros lo desciframos como entidad simbólica. Estas dos variantes de la vía de creación del personaje como “antropomorfismo incierto”, *personaje-creatura* y *personaje-figura*, devienen en dos posiciones extremas de una zona pendular o de una dialéctica que se mueve entre una teratología y una semiología del personaje, de las que Sarrazac encuentra como ejemplares los personajes de Jean Genet y Samuel Becket, los que han sido llamados en otro texto los autores de los años 50⁵. Teratología en el sentido de vivisección y estudio de una creatura con la que se hacen visibles las anomalías y malformaciones del organismo animal que es el hombre (del hombre en clave de monstruo, habría que decir). Pero contrastada, puesta en oposición o en contrapunto, con una semiología como proyección de la figura en un horizonte luminoso que nos permite reconocer su dimensión simbólica. Por ejemplo, dice Sarrazac, “la muerte, en Genet, descompone el personaje y recompone la figura. En Beckett, la muerte actúa como metrónomo que mide la existencia de los personajes, su reserva infinita de tiempo muerto” (Sarrazac, 1999, p. 85).

Desde nuestra interpretación, la categoría de “impersonaje” que tan exitosamente propone Jean-Pierre Sarrazac (2006 y 2012) recoge y engloba tanto estas dos variantes del personaje, como la alternancia entre una y otra, incluso la dialéctica de teratología y semiología del personaje. Pero, además, desde nuestra perspectiva, esta categoría de “impersonaje” agota las posibilidades de pervivencia de la categoría de personaje en el marco de la todavía vigente forma de la representación dramática o del drama, directamente, como lo comprende Sarrazac, o en el marco de las escrituras de ficción, como preferiríamos nosotros denominarlas. Pues en efecto, en su estudio del impersonaje, Sarrazac (2006) concluirá que la denuncia que algunos artistas del teatro siguen —seguían al final del siglo XX— haciendo de la condición de exceso o de no necesidad de la categoría del personaje, podía no llevar a la desaparición de la categoría misma; que más

⁵ Ver: Viviescas, 2005, p. 437-465.

bien, dando un espacio de tiempo más dilatado, menos comprometido con la inmediatez, el personaje podría ser objeto de unas resurrecciones y regeneraciones en la escritura del futuro (Sarrazac, 2006, p. 355).

Sin embargo, es claro que con la categoría de impersonaje, Sarrazac busca salir de la dicotomía entre caducidad y permanencia del personaje. Lo hace en una doble reflexión o proponiendo una reflexión que se produce en dos espacios conceptuales. En primer lugar, volviendo a la interrogación sobre el sujeto moderno y sus imposibles unicidad y unidad, lo que será expresado como carencia de identidad -del impersonaje. En segundo lugar, volviendo a la consideración de la crisis del drama y a las posibilidades -exhaustas- de “representación” del sujeto por el personaje.

De acuerdo con la lectura que hace Ricoeur de *El hombre sin cualidades* de Musil, el protagonista de la pieza, que mejor debería definirse como hombre sin propiedades, es la expresión literaria del vaciamiento de la identidad del hombre contemporáneo (Ricoeur apud Sarrazac, 2006, p. 361). Jean-Pierre Sarrazac prefiere reinterpretar el planteamiento de Ricoeur en el espacio de la dramaturgia moderna, mejor que en la novela. Aquí, Sarrazac (1999, p. 363) entiende que la dramaturgia moderna se ocupa de reconstruir los movimientos de un “fantasma sin substancia”. Fantasma sin substancia es ahora el personaje que da cuenta del sujeto sin identidad de Ricoeur. Es solo que para llegar a esa conclusión Sarrazac ha debido reinterpretar la fábula, no en el sentido clásico que consigna Robert Abirached, sino en la dirección que sugiere el filósofo Philippe Lacoue-Labarthe de mimesis como un “volver presente” o de ser “presencia de un ausente” (Lacoue-Labarthe apud Sarrazac, 2006, p. 356). De esta manera, el personaje deviene en “presencia de un ausente” o en “presentificación —volver presente— de una ausencia”. De esta manera, concluye Sarrazac, el personaje es un doble del sujeto, pero un “doble diferente”. Es un doble diferente porque —también, como los novelistas tipo Musil— los dramaturgos modernos —como Strindberg, y desde él hasta Beckett— le niegan lo que constituiría su identidad (Sarrazac, 2006, p. 359). Es este fenómeno de una mimesis que vuelve presente una ausencia lo que mejor representa, desde la consideración del sujeto, el personaje en su fase o denominación de impersonaje: personaje sin propiedades, personaje sin identidad,

personaje que es un doble pero distinto de un sujeto sin identidad, que actúa como fantasma sin substancia.

Esta transformación - o mejor, este devenir del personaje en/hacia el impersonaje - está inscrita en el marco mayor de la crisis del drama, que constituye el segundo espacio conceptual de la demostración. Para Sarrazac la crisis del drama es consecuencia de la crisis de la mimesis que, en el nivel del personaje, se expresa como interrogación sobre su identidad, su estructura y su función dentro del drama. Verificada la condición del personaje como “fantasma sin substancia”, Sarrazac interpreta que lo que hace la dramaturgia moderna es arremeter contra la dimensión del carácter —que Abirached ha propuesto como una de las tres dimensiones del personaje—. Aquí crisis de la mimesis significa crisis de la fábula ordenada y proporcionada como ámbito de existencia del personaje. Pero significa también desvaloración del sujeto que es objeto de representación, porque el sujeto mismo ha devenido en “hombre sin propiedades”. El proceso —en el plano de la construcción dramática— es de “impersonalización” del personaje, es decir, de vaciamiento del carácter del personaje. El resultado es esta figura del impersonaje (Sarrazac, 2006, p. 359).

Más allá del personaje-figura y del personaje-criatura

En el apartado anterior hemos buscado dar respuesta a la pregunta: ¿por qué la categoría de impersonaje engloba las de personaje-creatura y personaje-figura en la reflexión de Jean-Pierre Sarrazac? Querriamos ahora responder: ¿por qué esta categoría sigue participando de una escritura de ficción? Para concluir por qué no alcanza a retener al personaje y anuncia más bien su desaparición.

En el capítulo de estudio del personaje en *Poétique du drame moderne*, Sarrazac (2012) amplía la referencia o el marco de la acción del personaje devenido impersonaje. Su estudio se cierra al considerar cómo el drama de la Historia recubre el drama de la vida en la obra de Heiner Muller, y plantea:

En el teatro de Müller, el drama-de-la-vida se vincula al drama de la Historia. Historia vivida no por héroes, ni siquiera tan ambiguos como Hamlet, sino por esta ‘multitud que afluye’, que invade la escena, que desborda de entrada cualquier estructura dramática que pretendiera contenerla. El impersonaje es también este momento en el que el

personaje toma su dimensión más pequeña. La nuestra (Sarrazac, 2012, p. 240).

Sabemos que tanto el drama-en-la-vida como el drama-de-la-Historia son “rodeos” a la fábula, no su abolición (Sarrazac, 2011, p. 30-31). Sabemos también, desde antes lo sabíamos, que Sarrazac no cede al embrujo de las “escrituras posdramáticas” o alguna otra denominación que soslaye el enfrentamiento con el drama. La categoría de drama es central en su pensamiento, así lo destaca Dort en el prólogo a *L’avenir du drame*:

L’avenir du drame postula la posibilidad de un teatro en el que el texto y la escena se apoyan mutuamente, en el que la representación se inscribe en lo vivo de nuestras prácticas sociales y en el que, sin embargo, nada está dicho de una vez y para siempre. [...] Es que, para hablar de teatro hoy en día, no se trata solamente de dar cuenta de su pasado o de diseccionarlo, todavía hay que apostar por el “porvenir del drama” (Dort, 1999, p. 13).

En lo que podemos interpretar que Sarrazac privilegia o le da gran importancia a la dimensión escrita del texto teatral que, en la línea de tiempo antecede a la representación escénica; pero que también hace referencia a una estructura de drama como narración dramática. Esta estructura de drama es la base de un ejercicio de mimesis, es decir, de ficción, por más que la perspectiva de los “rodeos a la fábula” le permita dilatar la constitución de estas ficciones.

Pensar el personaje más allá del personaje-creatura, del personaje-figura y, ahora podemos decirlo, del impersonaje supone mirar de frente la posibilidad que ya contemplaba Robert Abirached de lo que llama la disolución del personaje (Abirached, 1994, p. 315). Más aún, lo que contempla como “puesta al desnudo del personaje por sus mismos autores” (Abirached, 1994, p. 383). Pero esta perspectiva de Abirached puede ser todavía insuficiente por la reticencia del autor para incluir en su estudio sobre el drama moderno a las escrituras más contemporáneas que, para ir rápido, entran en la denominación de escrituras posdramáticas o de teatro expandido. De una manera especial, las escrituras y las prácticas escénicas que no pueden ser incluidas en la escritura de ficción. En este apartado final daremos una revisión a estas escrituras, preguntándonos justamente cuál es el lugar de la escritura en el teatro contemporáneo y cómo estos lugares afectan al personaje y, avancemos ya el final, derivan a la categoría de la Figura.

Parece importante recuperar aquí lo que decíamos al principio, que la crisis del drama anticipaba el cambio en el estatuto de la escritura para teatro y en el teatro. Esta doble escritura es la escritura del texto teatral y la escritura de la puesta en escena, la puesta en escena como escritura. En la primera de estas escrituras, la crisis del drama representa toda una secuencia de desvíos o de interrupciones del funcionamiento de la escritura como escritura dramática. Peter Szondi hace un exhaustivo recuento de las vías que a través de la escritura épica son emprendidas por los autores del fin del siglo XIX y principios del XX (Szondi, 1993). Por su parte Sarrazac (2011), con su propuesta de comprender el juego de sueño y los otros rodeos como verdaderas alternativas a la fábula en la dramaturgia, hace un inventario de los desplazamientos de la escritura para el teatro para presionar la ampliación del límite de lo fabular. Estos dos recuentos registran el tránsito de una escritura dramática a una escritura épica y, aún, a una escritura rapsódica, denominación que propone Sarrazac. En este trabajo de desmantelamiento de la dimensión ficcional de la escritura faltaría incluir a la escritura para el teatro más contemporáneo, que va desde el testimonio, la memoria, las correspondencias, el inventario, el documento, hasta las modalidades de escritura fragmentaria y los materiales dramáticos (Danan, 2012, p. 91). Pero está aquí implicada también la segunda escritura, la de la escena, en un doble sentido. En primer lugar, gran parte del trabajo de desmantelamiento de la escritura fabular, de mimesis o de ficción, está presionado a lo largo del siglo XX por el poder de la práctica profesional y semiótica de la puesta en escena. En segundo lugar, porque, al llevar a término el proyecto de “emancipación de la representación [escénica]” de Bernard Dort, la escena teatral del siglo XX experimenta lo que significa una puesta en escena del acontecimiento escénico a menudo sin incluir ficción o mimesis en la escritura escénica, sin siquiera tener un texto escrito o con textos que se desprenden de la fabulación mimética. El aspecto que atraviesan estas escrituras es el de la elisión de la mimesis, de la ficción: “Puede haber texto sin dramaturgia —texto no dramático, texto-material—. Puede haber dramaturgia sin texto y textos dramáticos sin palabras” (Danan, 2012, p. 91).

Un segundo aspecto que podemos introducir ahora son las relaciones dilatadas y plurales que la representación escénica teatral establece con distintas



modalidades del performance, del acontecimiento, del teatro expandido o de las artes vivas, para citar solo algunas de las denominaciones al uso. De nuevo, aquí es preciso reconocer el papel de la puesta en escena, ahora podemos decirlo, como dramaturgia de la puesta en escena; es decir, como un trabajo de escritura dramática que, más allá de cubrir las tareas de realización material del espectáculo y de determinación del sentido de la representación, asume también la dimensión de la invención del juego escénico. Y, aún más allá, en esta dilatación de la función estética y de la operación *poiética* de su realización material, habría que incluir también modalidades del performance o de la instalación o de la acción o de lo que en otros espacios hemos denominado “teatro desterritorializado” (Viviescas, 2011, p. 176).

Tanto al considerar las transformaciones de la escritura *para* la escena, como las modalidades de la escritura *en* la escena, la atención se orienta al concepto mismo de escritura y la determinación de su lugar, momento y función en la génesis y en la realización del acontecimiento escénico.

Caducidad del personaje

Dos aspectos retienen nuestra atención en la identificación de esta condición actual del personaje como de caducidad: la escritura y el personaje mismo.

Hasta ahora hemos concentrado nuestra atención en nombrar el lugar de la escritura —primer aspecto— en el proceso de constitución material de la experiencia teatral. Esta centralidad proviene de la pluralidad de la escritura y de los cambios que se pueden reconocer en su relación con el teatro a lo largo de la historia y, de manera aún más masiva, en nuestra contemporaneidad. Desde la perspectiva del drama, la escritura literaria es constitutiva del fenómeno teatral. Está también la escritura, hasta probablemente el siglo XX, vinculada a la condición de ficción. Es de esta manera que se interpreta privilegiadamente la mimesis: representación de hombres en acción significa constitución de un universo imaginario poblado por seres imaginarios que despliegan acciones en un tiempo imaginario. En la condición de escritura de ficción, el tiempo de la escritura precede el tiempo de la materialización de la experiencia teatral. Esto significa que el texto escrito precede y orienta el montaje, la puesta en escena, el devenir espectáculo

o acontecimiento escénico, del evento teatral. En esta comprensión, el teatro está asociado al momento de realización material de la obra. El momento teatral del teatro es la representación escénica. En estricto sentido, la representación que se autonomiza en el siglo XX, según Bernard Dort (1988), es la representación escénica. Para dar cuenta de los cambios recientes del teatro, llamamos aquí también escritura al proceso de materialización teatral, y también para singularizarla la llamamos escritura escénica, una segunda escritura.

Podemos ahora entonces reconocer que entre escritura textual y escritura escénica se produce una de-sincronía, una separación, en suma, una autonomización de la segunda respecto de la primera, a lo largo del siglo XX y en nuestra contemporaneidad, que modifica la identidad, la estructura y la función de la primera en relación con la segunda provocación su separación. De esta manera, solo para citar algunos planteamientos recientes, el texto y la escritura, pueden ser considerados como una categoría “sospechosa” (Doutey, 2018, p. 34), “ausente” (Danan, 2018, p. 7), que oscila entre “texto fuerte/texto débil” (Chevallier y Mével, 2013, p. 23), que deviene “teatro-relato” (Danan, 2012, p.52; Sarrazac, 2009, p. 17) “teatro sin piezas –de teatro-“ (Guénoun apud Sarrazac 2009 18) y otras denominaciones.

El aspecto que es común a estas denominaciones y prácticas de la escritura teatral —de/para el teatro— es su creciente abandono de la condición ficcional-mimética. Esta postergación de la condición fabular de la escritura de/para el teatro señala la caducidad de la condición del personaje

El segundo aspecto —referido, justamente al personaje— puede ser abordado mediante la pregunta: ¿cuál es el estatuto, la estructura, la función del personaje en esta dramaturgia extendida, que recoge las plurales modalidades de la escritura que hemos mencionado? El desensamblaje de la correspondencia entre texto literario o dramático y puesta en escena o representación escénica, mediante la mimesis, libera a la escritura escénica de su función de producción ficcional. Este desensamblaje permite poner en primer plano la condición de dispositivo, de artefacto que tiene la puesta en escena. Esta dimensión de *techné*, de trabajo material-artesanal, emerge a un primer plano cuando se debilita la sobre determinación de la fábula. En el plano estético, Jacques Rancière (2007) había ya

verificado cómo en el arte del régimen estético se produce una liberación equivalente de la dimensión *poiética* y la dimensión de *aesthesis* respecto de la hegemonía de la mimesis, en la literatura. En el campo teatral podemos también reconocer como un proceso el desprendimiento de la acción escénica respecto del imperativo de la fábula, que tendría como resultado una restricción del poder de la ficción. Es posible verificar un proceso —lleno de otros protagonistas más que no mencionamos— que en la tradición europea construyen Brecht, Artaud, Becket, Kantor y Müller, en el que no nos podemos detener. Pero en el que al menos podemos reconocer el tránsito de la puesta en escena al ritual, a la ceremonia, a la dramaturgia del dispositivo, a la autonomía del momento escénico o la escritura del fragmento, respectivamente.

Este proceso desplaza también la atención del personaje, como figura de ficción, a los aspectos materiales de la configuración de la escena y, finalmente, a la presencia del actor en la escena como sí mismo o como Figura. La quiebra de la fábula como prioritaria —desde su transformación mediante el rodeo, el desvío, su inoperancia— afecta la figuratividad del personaje, pero sobre todo su identidad y función como sujeto del relato.

Es perceptible en este recuento el tránsito del personaje a la figura, a su fragmentación, a su imagen evocada, a su ausencia, hasta que emerge la figura del actor: ya como oficiante, ya —de manera más secular— como ejecutante, ya como presencia artefactual modificada, es decir, como nueva Figura. Este proceso nombra la caducidad del personaje.

Si la escena teatral no es la representación —no lo es, de manera privilegiada— de un universo de ficción que se materializa ante los ojos del espectador, significa que el privilegio se vuelca a otras condiciones más materiales y eventuales de la escena teatral. En primer lugar, la atención está entonces en el proceso de configuración material. En segundo lugar, la atención está en la condición de acontecimiento, de suceso que pone en contacto al ejecutante con el espectador.

La comprensión del acontecimiento escénico como artefacto otorga privilegio a esta doble dimensión de la escena: como configuración material y como

acontecimiento o experiencia. El evento teatral —ahora no necesariamente escena, no necesariamente obra, no necesariamente espectáculo— se constituye entonces en un artefacto construido mediante la convocación, presencia, articulación de materiales diversos que van desde el cuerpo y la presencia del ejecutante, pasando por el espacio, por la materialidad del tiempo, por los objetos materiales y sonoros que son convocados para que coexistan, coincidan, existan en simultaneidad en la configuración de un cierto ámbito al cual es convocado — como un invitado— el espectador: la escena es mecano, es ámbito, es paisaje, es territorio, es recorrido-trayectoria-camino al que el espectador es convocado.

Pero esto significa también que el acontecimiento escénico es sobre todo algo que sucede, un suceso, una experiencia vital, una experiencia existencial. El artefacto es ámbito y contenedor que acoge al espectador que vive una experiencia. De hecho, son los dos, el ejecutante y el espectador quienes viven una experiencia. Esta experiencia existencial está vinculada de manera excepcional con la configuración de la presencia, con la constitución del presente como tiempo singular y como encuentro. Si bien sabemos que el teatro ha sido siempre lugar de encuentro, en esta comprensión que proponemos, este encuentro se desprende de la sujeción de la ficción, de la sujeción de la representación, para darse como ocasión de vivir de manera intensa el tiempo del presente, la actualización de la presencia, en la constitución de una comunidad efímera que, más que compartir, coincide.

Considerado el acontecimiento escénico como dispositivo de constitución de materiales y como acontecimiento o experiencia existencial, la categoría de personaje pierde su identidad o estatuto, su función de ser sujeto de la acción y aún su estructura que —configurada por la articulación de las dimensiones de máscara, tipo y carácter— buscaba dotar de verosimilitud su figura. Podríamos decir, el personaje es reemplazado por los materiales y el proceso mismo que lo constituye. Es decir, en lo que nos interesa destacar, el personaje desaparece a favor de la dimensión artefactual que lo constituye. Podemos proponer entonces la denominación de Figura, que ponemos con mayúscula, para señalar que tiene un estatuto diferente del personaje-figura, que ya conocimos en la formulación de Jean-Pierre Sarrazac.



Figura es un concepto que hace referencia a la forma, a la materialización como imagen de un cierto concepto o ente. De allí que pueda expresar la forma exterior de un objeto o la forma específica del cuerpo humano. Es materialización de la forma, la apariencia o la imagen. Nos interesa reconocer la figura como materialidad y como presencia. El teatro sigue siendo, de manera prioritaria, un acontecimiento material-convivial. Cuando destacamos la condición de vinculación de materiales de la escena actual, hacemos énfasis en su condición material-matérico-cósico. En el plano de la presencia humana, el personaje cede su privilegio a la presencia del actor. El actor se mueve entre la función del oficiante, el ejecutante o quien manipula los materiales. No obstante, no siempre el actor es convocado al acontecimiento escénico en tanto que sí mismo —que sólo sí mismo—. El actor deviene Figura.

El concepto de Figura se despliega como lugar de presencia y como lugar de identidad mezclada de lo que antes definíamos como personaje y del actor. La Figura es también, entonces, lugar de una ausencia, de lo que antes constituía el personaje. La Figura es también entonces lugar de un ejercicio de nostalgia de lo que “ya no es” solo presencia ficcional. La Figura sería esa entidad, esa experiencia, a la que asistimos, con la que nos encontramos, como ritual de duelo de lo que antaño fue el personaje.

Referencias

ABIRACHED, Robert. *La crise du personnage dans le théâtre modern*. Paris: Gallimard, 1994.

ARISTOTELES. *La Poétique*. Paris: Seuil, 1980.

CHEVALLIER, Jean-Frédéric; MATHIEU, Mével. “Texte fort/Texte Faible”. Mathieu Mével Director de la publicación. *La littérature théâtrale, entre le livre et la scène*. Gérone, 2013, p. 23-38.

DANAN, Joseph. *Absence et présence du texte théâtral*. Paris: Actes-Sud, 2018.

DANAN, Joseph. *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*. México: Paso de gato, 2012.

DORT, Bernard. *La Représentation émancipée*. Arlés: Actes Sud, 1988.

DORT, Bernard. “Prefacio”. In: SARRAZAC, Jean-Pierre. *L’avenir du drame*. Belfort:



Circé/Poche, 1999, p. 11-13.

DOUTEY, Nicolas. “Texte de théâtre: pour une optique pragmatiste”. *Alternatives théâtrales. Revue des arts de la scène*, 135, 2018, p. 34-37.

NIETZSCHE, Friedrich. *La naissance de la tragédie*. Paris: Éditions 10/18, 1991.

PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du Théâtre*. Paris: Dunod, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. *Politique de la littérature*. Paris: Galilée. 2007.

SARRAZAC, Jean-Pierre. “El impersonaje”. *Literatura: Teoría, Historia, Crítica* 8, 2006, p.353-369.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *El drama en devenir. Apostilla a L’Avenir du drame*. México: Paso de gato, 2009.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *L’avenir du drame*. Belfort: Circé/Poche, 1999.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Juegos de sueño y otros rodeos: alternativas a la fábula en la dramaturgia*. México: Paso de Gato, 2011.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poétique du drame moderne*. Paris: Seuil, 2012.

SZONDI, Peter. *Théorie du drame moderne*. Lausanne: L’âge d’Homme, 1983.

VIVIESCAS, Víctor. “De la multiplicidad y la construcción de nuevas singularidades del teatro y los estudios teatrales”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 13 No. 1, 2011, p. 165-187.

VIVIESCAS, Víctor. “Crisis de la representación y de la forma dramática”. *Revista Científica Universidad Distrital Francisco José de Caldas*, 2005, p. 437-465.

Recebido em: 30/11/2024

Aprovado em: 30/11/2024