

ENSAYO\*

# EL PERSONAJE DE TEATRO, PERSONAJE GENERICO

— Por Francisco Nieva —

FRANCISCO NIEVA, ha realizado una notable labor escenográfica, como la de «La Dama duende», en Nueva York, o los figurines y decorados de «Marat-Sade». La dirección y montaje de «Los baños de Argel», y el estreno de «Coronada y el toro», son algunos de sus últimos éxitos.



Son escasos los estudios hechos sobre un tema que al autor dramático debiera profundamente apasionar: el de la perduración de los personajes fijos a través de las épocas, tomando, como es natural, los que tempranamente aparecen en el teatro griego. Ya, en éste, el de corifeo, sin carácter particular determinado, sino de carácter explicativo y funcional al servicio del personaje central, ya es uno. La tipología de los personajes fijos, donde realmente comienza a aparecer es en la comedia nueva de Menandro. Menandro es legatario del gran teatro arcaico pero inicia con brillantez y delicadeza la comedia de costumbres —esencialmente de costumbres que pudiéramos llamar burguesas— con la adopción de personajes típicos: el soldado valentón, el avaro, el misántropo, la doncella casta pero ingeniosa y avispada, etc. Fue sin duda un modelo profundamente copiado

\* BAJO la rúbrica de «Ensayo» el Boletín Informativo de la Fundación Juan March publica cada mes la colaboración original y exclusiva de un especialista sobre un aspecto de un tema general. Anteriormente fueron objeto de estos ensayos temas relativos a la Ciencia, el Lenguaje, el Arte, la Historia, la Prensa, la Biología, la Psicología, la Energía y Europa. El tema desarrollado actualmente es el de la Literatura.

En números anteriores se han publicado: *Literatura e ideología*, por Francisco Ynduráin, Catedrático de Lengua y Literatura Españolas de la Universidad Complutense; *La novela actual*, por José María Martínez Cachero, Catedrático de Literatura Española de la Universidad de Oviedo; *Tres modelos de supranacionalidad*, por Claudio Guillén, Catedrático de Literatura Comparada en la Universidad de Harvard; *Lectura ingenua y disección crítica del texto literario: la novela*, por Francisco Ayala, novelista, ensayista

por todo el teatro helenístico, al que un preceptismo extremadamente riguroso ha tildado de decadente. La comedia menandrea lega todo ese rico y fecundísimo hallazgo al teatro romano. Y éste a la comedia del Arte. En este último género se hallan los ejemplos más próximos y más entrañables de los personajes de tipología fija, que prolongan sus avatares a través de infinitas comedias llamadas «a soggetto», es decir la comedia con un tema propuesto, desarrollado aleatoria e improvisadamente por el actor especializado en un tipo. Así Pantalón lleva la máscara de un hombre anciano y su estado social es el de un burgués, un hombre simple y de buena fe, aunque generalmente enamorado y la víctima de un rival más joven, sea un criado, sea de su propio hijo de cualquier otro personaje intrigante. También se hizo de él un buen padre de familia, tanto como un hombre de honor, tanto como un avaro o un crítico desengañado de las costumbres de su tiempo. Arlequín, juvenil, travieso y elegante es un galán asaz complejo, lleno de ingenio y de malicia; y empareja con Colombina, que parece su reverso de tipo femenino, heroína brillante, humorista y feliz.

Tales tipos pasaron fácilmente a la moderna comedia francesa, de Molière a Marivaux, con otros nombres. Personajes de apariencia realista, pero, en realidad, disimulados símbolos, acaso más complejos que los sencillos y lineales del actual teatro, ya sea simbólico o realista. Los caracteres de la comedia dell'Arte eran representación de tipos a la vez genéricos e individuales. A primera vista parecen convencionales, pero analizándolos son representación de lo humano adornado con cantidad de matices. Y veamos por qué.

▷ y crítico literario; *Espacio y espacialidad en la novela*, por Ricardo Gullón, Profesor en el Departamento de Lenguas Románicas de la Universidad de Chicago; *Literatura e Historia Contemporánea*, por José-Carlos Mainer, Profesor de Literatura Española en la Universidad de Zaragoza; *España-extranjero: un matrimonio de conveniencia*, por Domingo Pérez-Minik, escritor y crítico literario; *Literatura e Historia de la Literatura*, por Francisco Rico, Catedrático de Literaturas Hispánicas Medievales de la Universidad Autónoma de Barcelona; *Precedentes de la poesía social de la postguerra española en la anteguerra y guerra civil*, por Guillermo Carnero, escritor y director del Departamento de Literatura Española de la Universidad de Alicante; *Lengua coloquial y literatura*, por Manuel Seco Reymundo, miembro de la Real Academia Española y director de su Seminario de Lixicografía; *La literatura infantil en la actualidad*, por Carmen Bravo Villasante, escritora y crítica literaria; *La poesía española actual*, por Víctor García de la Concha, Catedrático de Literatura Española de la Universidad de Salamanca; *Literatura y periodismo*, por Lorenzo Gomis, Doctor en Derecho y profesor de Ciencias de la Información; *El romancero, hoy*, por Diego Catalán, Director del Instituto Universitario «Seminario Menéndez Pidal»; *Enseñar literatura*, por Andrés Amorós, profesor de Literatura en la Universidad Complutense y crítico literario y teatral; y, *La encrucijada de la novela Latinoamericana actual*, por Rafael Conte, crítico literario.

Lo que parece un corto elenco de tipos o de situaciones se apoyaba en la capacidad de cada actor para reflejar la realidad dentro de un tipo determinado, pero cargando sobre ellos buena cantidad de matices personales que, en simbiosis con el público, los hacían cambiar y evolucionar según el tiempo y la situación. De igual modo que el actor, los aceptan y los hacen evolucionar los autores, según sus propias e individuales opciones. El más entrañable de los ejemplos es, para nosotros, el gracioso del teatro español, sin la menor duda un trasunto del Arlequín italiano descubierto por Lope de Vega. Así es como surgen las «ingenuas» o las «soubrettes» —avispadas confidentes, generalmente doncellas íntimas y sobradamente refinadas— que también aparecen como tipos fijos en el teatro francés.

En cuanto al actor, especializado en tipos, esto no dejaba de ser una ventaja por su fuerza expresiva y poder de convicción. Pongamos otro ejemplo: en Francia, una «ingenua» de teatro no podía, sino muy raramente, representar a una noble heroína, por lo cual, en las cerradas categorías del antiguo teatro, le era imposible pasar a ser una primera actriz. Pero tal imposibilidad dejaba de llevar consigo una gratificación. El público se desplazaba para ver a una famosa «ingenua» lucirse en papeles cortos con tanta posibilidad de brillo como una primera actriz. Era en gran manera esa especialización la que la convertía en maestra dentro de un género. Como tipo de teatro era insustituible. Asimismo, la famosa «soubrette» del teatro francés ocupaba el sólido puesto del «gracioso» en el teatro español. La especializada en «soubretts» o en ingenuas no representaba siempre el mismo tipo de una vez, lo suyo, en realidad, era una profundización variadísima llena de imprevistas reacciones. En suma, el hallazgo de un tipo genérico fue una de las más grandes y hábiles apoyaturas del teatro. La creación de caracteres nuevos, de caracteres plenos no ha sido nunca fácilmente accesible. Así pues, el mejor truco consistía en emplear al actor especializado —con sus propios, individuales y específicos recursos— como franco colaborador en la construcción de un personaje. Porque dejando aparte la comedia a «soggetto», la comedia improvisada, para el autor este aparente pie forzado de la adopción de un tipo fijo, se convertía, pues, en un estímulo y en un factor de confianza. Sin el papel de la «soubrette» se hubieran dejado de escribir estupendos tipos de «soubrettes» y de

graciosos confidentes en el teatro francés. Plegarse a esta norma era, a fin de cuentas bastante más creador que huir de ella.

Insistamos sobre ello. La actriz capacitada y especializada en el tipo de «ingenua» o en el tipo de «soubrette» es, a la vez, un ser real —la actriz— y un personaje de teatro, reflejo estilizado de la vida. La voz prestada por el autor toma, por medio de la interpretación especializada e individual a la vez, un énfasis muy singular. El tipo está dado, no tanto por la cualidad más o menos positiva de lo escrito, sino porque «existe» realmente como persona y como personaje, en el teatro y fuera de él. La adecuada limitación de los «tipos» en cada época y estilo ha sido el recurso más eficaz para hacer que viviese el teatro mismo. Y no tanto por las obras maestras como por la infinidad de comedias que, aún pasando sin pena ni gloria, sostenían el interés generalizado del espectador por el teatro. Se le podía negar todo valor a una obra en la que interviniese Colombina, pero la existencia de Colombina no se ponía en duda. Así eran posibles éxitos muy sonoros con malos textos. En la próxima representación, más o menos afortunada, allí estará «ella», igualmente viva, igualmente compleja, variada y casi insondable. No sabemos por qué los autores modernos nos sentimos tan superiores como para negarnos un recurso así, por qué se lo niega el teatro, siendo como es tan eficaz. Vemos, sin embargo, cómo no se lo niega el cine —arte hoy mucho más vivo que el teatro— con la creación de un James Bond, degradado trasunto del propio y travieso Arlequín. No es ni siquiera explicable la pretensión de que cada comedia sea totalmente original, cuando, en realidad, el empleo de tipos o «prototipos» que polarizan el interés del público — porque en realidad lo representan según las aspiraciones y mitos de cada época— se ha revelado tan enérgico y efectivo para la identificación del público con el personaje. Y, por ende, con la propia trama de la comedia a través de estos intermediarios tan simpáticos. Al renegar de la especialización tipológica del actor, la intensidad de la representación tiene forzosamente que decaer. No es tanto la comedia la que pone en valor a Arlequín, sino Arlequín el que transmite una nueva vida a cada situación mejor o peor expresada formal y literariamente en la comedia. Goldoni, por ejemplo, acepta tácitamente la regla del compartimento limitado de tipos, tratando de desbautizarlos sólo con objeto de asentar mejor una situación realista; pero está claro que no reniega de

ella sino en la mera superficie. En ello se manifiesta el deseo —más tarde cumplido por otros autores— de destipificar a esos personajes de teatro en vista a la creación de un universo propio. Pero Colombina, Pantalón y Arlequín permanecen indestronables bajo otras apelaciones aleatorias y en vista de una consecuencia de apariencia más realista, más lejana de lo que se considera ya tópico.

Tratando este tema se revela con particular nitidez la juventud y potencia de un arte. Hemos visto cómo en momentos de plenitud del cine norteamericano los tipos representados por Gary Cooper —una variación seria y romántica de Arlequín— podían ser uno y distintos; pero, genéricamente, esos tipos eran los más aptos para expresar los sueños y las realidades de una determinada sociedad. Hemos visto la soterrada perpetuación de Colombina en los papeles netamente genéricos interpretados desde Mary Pickford hasta Marilyn Monroe. El cine, apoyado en su poder de atracción —surgida de la aplicación de una nueva técnica dramático-visual— no tuvo escrúpulos en adoptar estéticamente los tipos fijos. El «star system» no es tanto una consecuencia de carácter puramente económico como una necesidad estética de la propia industria cinematográfica en intensificar la anécdota dramática y el interés del público por medio de la repetición con variaciones de los «tipos fijos».

La aparición de nuevos tipos o prototipos es claramente detectable en el cine y lo curioso es meditar sobre la cantidad de películas oscuras y mediocres que han sido necesarias para conformarlos, darles presencia real y una real autoridad, al margen de la propia anécdota filmica. Recordemos de nuevo al más reciente de los ejemplos: James Bond.

Recuerdo de nuevo que el hallazgo de un tipo no es en modo alguno fácil ni accesible. El compromiso entre la «mujer fatal» y la heroína noble que se manifiesta temporalmente durante los años en que Greta Garbo se halla en activo como «especialista» en ese cometido no puede ser más revelador. La descendencia de Pickford y de Garbo, de Musidora o de Marlene Dietrich es fácilmente catalogable. Son en total tipos genéricos por los que se han manifestado cantidad de películas de consumo y algunas muestras excelentes del arte cinematográfico.

Aunque parezca frívolo e inadecuado, no hay sino remitirse a lo que Monod llama el azar y la necesidad. En realidad, por la pura repetición se asiste a la renovación; y la aparición de nuevos tipos acaece por la repetición exhaustiva de los ya dados hasta que sobreviene un determinado quiebro en su enfoque. Así hemos señalado anteriormente la evolución caracterológica del personaje italiano de Pantalón. El tipo, aparentemente convencional, en realidad tiene vida propia por ser símbolo y prototipo de una realidad y de un deseo. El cow boy personificado por Cooper, mitad realidad, mitad ensueño épico. Más, aparecido un tipo, surgen de todas partes seres humanos con capacidad de encarnarlos con entera eficacia. Señal cierta de que están en la vida, como ensueño y como realidad. Igual que surgieron las Colombineas del pasado y las mujeres-araña del cine mudo. Esta última era el tipo de hetaira deseada por el burgués de principios de siglo.

Llegamos, pues, a la conclusión de que el teatro extrae una vitalidad profunda de la sumisión al mito, es decir, de la aceptación del héroe o de la heroína, anecdóticamente intercambiables en el devenir trágico, pero con una existencia típica y tópica al margen mismo de la tragedia y de la anécdota.

Pocos somos en verdad los autores modernos que hemos intentado esa recuperación, no demasiado coaccionados por la superstición realista o naturalista. Ionesco con su tipo de Beranger, yo mismo con el de las diferentes encarnaciones del personaje de Coronada. Uno se pregunta si el nuevo interés del teatro no debiera fundarse en el repertorio de tipos fijos que sintetizan una determinada concepción de la realidad, tanto como un sueño o una aspiración. No es tanto la obra excelente lo que sostiene el teatro, sino unos personajes a la vez dependientes e independientes de él, algo con vida y existencia propias. No equiparemos, pues, la vitalidad del cine —espectáculo realmente popular— con la desvitalización teatral, acaecida por el secuestro que una burguesía decadente ha hecho de él, o por el secuestro de un pensamiento político tendencioso, así como su mala tendencia a ser literariamente impecable, cosa que al cine no le preocupa tanto. En realidad lo que hoy echamos de menos en el teatro es una tipología genérica y una repetición con variaciones del tipo y el mito que muestran una perfecta adecuación a las necesidades y a los sueños en los más varios estratos de nuestra sociedad en evolución. Porque ¿qué es la evolución sino una forma de manteni-

miento y conservación «con accidentes»? Evolucionar no es necesariamente mejorar cambiando voluntaria y testarudamente, sino «seguir viviendo» bajo las diferentes y aleatorias pruebas de la circunstancia real. Lo menos que se le puede pedir a la vida es que se defina y concrete por medio de símbolos cuya misión es humanarse ante nosotros, hacerse realidad en el arte, en el espectáculo, como trasunto fiel de la vida y de sus sueños. Es decir, de «toda la realidad».

Es imposible crear voluntariamente un mito o un símbolo. Mitos y símbolos existen plenamente en la conciencia del mundo. Y a un mito no «se le crea», se le encuentra, se le adivina. En este caso, crear es, ante todo, creer, como diría Unamuno. Se cree en lo creado.

¿Desde cuándo el teatro comenzó a desalojarse de caracteres, de tipos y de mitos?

Es ya lejano en el tiempo el drástico desalojamiento de los héroes del mundo teatral. Con la hipertrofia de las ideologías comenzó a surgir el teatro de tesis, último espasmo de las crisis de conciencia de la sociedad burguesa en decadencia. Tesis abstractas y con intenciones de un mesianismo racionalista, lo mismo en el área conservadora que en el área marxista. O como racionalismo mesiánico, que tanto da lo uno como lo otro.

Si tenemos en cuenta los orígenes del héroe teatral —y estos orígenes son religiosos (o festivo-religiosos)— se nos hará evidente que la carencia de héroes populares —aún del tipo encarnado por Cooper o Connery— y, en este caso en el teatro se debe sin duda a la extrema evolución racionalista de nuestra cultura, de la cual el teatro está mucho más contaminado que el cine, por ser éste un arte más joven y más popular. Creer exclusivamente en el hombre y en sus ideas, instintos y necesidades no es malo; a su modo esto puede engendrar una mística con sus héroes correspondientes, es decir sus figuras simbólicas. Sin embargo, el racionalismo de primera mano no ha producido en teatro mitos encarnados, sino ideas o mitos mentales más vulnerables e impugnables. En teatro no vale tanto una simple idea como un simple «mito». El mito tiene vida más larga, porque tiene vida más autónoma y más libre, como la tiene Colombina, la ingenua y la «soubrette» o «el gracioso» del teatro español. La idea, la ideología, al querer sobreponerse y dominar a los mitos, los vampiriza y los deja sin vida propia. Les insufla una vida falsa y

cerebral, es decir, demasiado ejemplar y didáctica para ser real. No hay mitos morales ni inmorales, sino simples mitos, mitos «tout court». Cambiemos, pues, los mitos morales por los mitos reales y veremos aparecer personas y, a la vez, personajes en el teatro. El teatro agoniza en las manos voluntariosas y brutales de las ideologías. Ante las cuales el arte se tiene que rendir y luego desaparecer inevitablemente.

Es disparatado creer que Orestes o Hamlet puedan existir, morir o matar por motivos humanitarios o benéficos explicitados en un programa de partido, en lugar de odiar perfectamente a sus adúlteras madres, sin más. Por ejemplo, morir o matar por el PSOE resulta en sí tan poco trágico que, visto desde una atalaya de cierta responsabilidad artística y filosófica, sólo puede dar pábulo a una caricatura sainetesca del héroe trágico. El Arte tiene que hácerse respetar ante la política y salir por sus fueros, no bajar la cabeza ante la galopada de Atilas en burro a favor de una política de barrio, de campanario o de región.

Pero nos desviamos del tema. Un examen sociológico de la comedia dell'Arte nos revela, en consecuencia, que el proceso de identificación del público se opera a partir del tipo teatral y de su intérprete —literatura, arte y realidad—. Mito, escritor e intérprete forman una unidad representativa. Dentro de ello, sus matices son innumerables. Pantalón es el hombre maduro y de empresa; representa el eje social del patriarcado dieciochesco; tiene responsabilidades familiares, es padre, tío, esposo o pretendiente de Colombina. Un pretendiente siempre burlado. He aquí, pues, una soterrada y artística rebeldía al orden social perfectamente aceptada por ese mismo orden, pues Pantalón como mito es irreductible.

Arlequín, su oponente, es travieso, a veces devastador, crítico, pícaro, juvenil, en parte inadaptado al orden jerárquico en el que Pantalón ocupa un puesto relevante. Arlequín representa el relevo generacional.

La cantidad de matices en estos personajes pudiera no tener fin.

#### PANTALON:

Inteligente, pero viejo.

Viejo, pero respetable.

Respetable, pero cornudo.

Buen padre, pero incomprensivo.  
Incomprensivo, pero bienintencionado.  
Bienintencionado, pero engañado.  
Engañado, pero respetable... Etc., etc., etc...

**ARLEQUIN:**

Joven, pero pobre.  
Pobre, pero ingenioso.  
Ingenioso, pero desgraciado.  
Desgraciado, pero apuesto.  
Apuesto, pero atolondrado.  
Atolondrado, pero seductor.  
Seductor, pero pobre... etc., etc., etc...

En Arlequín y Pantalón tenemos dos tipos de emblemáticos que representan dos bandos sociales opuestos y complementarios. Dos generaciones contiguas en continuidad y litigio naturales. Es decir, cientos, miles de tipos en situaciones concentradas en dos emblemas teatrales autónomos, independientes, llamados Arlequín y Pantalón.

Toda la grandeza, independencia y humanidad del teatro mítico puede quedar humillada y desbaratada por la menor presión ideológica a cuando voluntaria y enfadosamente, tendenciosamente, el autor pretende dominar al mito. Apliquémoslo, por ejemplo, al personaje de Pantalón y obtendremos resultados verdaderamente hilarantes.

**PANTALON:**

Viejo, inteligente, pero socialista.  
Socialista, pero respetable.  
Cornudo, pero socialista.  
Socialista, pero incomprensivo.  
Bienintencionado, pero socialista.  
Socialista, pero buen padre... etc., etc., etc...

Se acabaron los matices humanos y la ideología gana todos los partidos o arrastra un fracaso ridículo, según la cosa se tome en serio o en broma. Por un lado, extraemos en conclusión que el ser socialista redime de todas las faltas y errores o que todas las faltas y errores se justifiquen por ser socialista. Nos hemos quedado con el rojo y el negro. Entremedias... nada. Hemos desbaratado un mito. Lo netamente afirmativo o negativo con rela-

ción a una ideología, excluye por completo los humanos e identificantes rasgos ampliamente sociales que contribuyen a caracterizar densamente el personaje-persona, o la persona-personaje denominada Pantalón. No puede darse el tipo entero, socialmente identificatorio por su variedad conflictiva en contacto con la «realidad». Teatralmente hemos desbaratado esa realidad.

Los héroes trágicos no pueden adoptar una postura benéfica e impersonal. En suma, Medea no puede matar a sus hijos al tiempo que defiende la existencia de los niños depauperados del tercer mundo. Es imposible. Romeo tampoco se puede suicidar si considera frívola la muerte de Julieta, incapaz de superar su pasión y considerar la tragedia de las madres argentinas de la Plaza de Mayo. El público no puede ir al teatro a examinarse de civismo, utilidad, practicidad, tanto como no puede ir a examinar de lo mismo a los personajes que se le muestran. Examen que jamás hubieran sufrido Pantalón, Colombina, Arlequín, la «soubrette» o el clásico «gracioso» de nuestro teatro clásico. Esa Colombina de la comedia italiana, esa «soubrette» del teatro francés —prima hermana suya— nacieron coquetas, graciosas, irresponsables, conformistas y críticas, según el humor y la ocasión. No son un modelo de nada, sino un tipo dado, un tipo hallado; a la vez convencional y real. Son «una vida de teatro», incomparable y vulgar, tan real e irrefutable como un sueño.

Y ya hemos llegado a un tope o extremo que significa todo un principio. El personaje de teatro, para serlo realmente, no ha de ser seleccionado por la razón, sino impuesto en toda su delirante realidad por el ensueño acrítico. Son de una presencia insoslayable, irrefutable, y están expuestos a la aceptación o al rechazo como lo es toda realidad impuesta por sí misma; son poseedores de una arcana vitalidad, cuya definición tajante, positiva o negativa, se aleja a medida que se profundiza en ella y se la quiere atrapar íntegramente. Están vivos estos personajes, en principio tan convencionales y típicos; huyen y se acercan, se desvelan y se ocultan. Son familiares y monstruosos. Así son Mercuccio y Falstaff, sueños de irrefutable presencia, vivos sueños de la realidad acrítica como cualquier especie vegetal o animal.

¿Por qué han muerto los personajes fijos y sus singulares derivados, pero de significación tan extensa como Celestina o don Juan? Porque el teatro ha perdido esa juventud crítica que toda-

vía, en gran parte, conserva el cine como espectáculo popular. Porque el nacimiento espontáneo de estos personajes ha sido durante mucho tiempo vigilado, contenido, evitado por el pensamiento racionalista, engarfiado en el teatro, entendido éste como guía ejemplar de las masas y balanza de la razón y de la justicia.

La vitalidad del espectáculo dramático —tanto en cine como en teatro— reside en la aparición del personaje genérico que conviene a cada época como si nos fueran impuestos por la realidad acrítica del sueño de la vida. Así Arlequín, Till Eulenspiegel, Phantomas, Drácula. Su duración y su desarrollo postergan constantemente una definición final. Su vida les pertenece. Acaso no se les puede definir hasta que no mueran y su vida desafía en muchos casos a los siglos. Es decir, que, incluso, si se les desentierra, siguen viviendo. Esto es un personaje de teatro, un verdadero y auténtico personaje, porque devoran a sus autores, los suplantán y hasta los burlan. Muchos de ellos se diría que se vengán y los sumergen en el anonimato. ¿Quién fue el inventor de la mujer fatal en el cine? No lo sabemos. Y si lo supiéramos nos importaría un bledo.

El personaje de teatro no es un retrato como ha creído el ingenuo racionalismo aplicado al arte por sociólogos y por políticos. Un verdadero personaje no se deja jamás retratar de una vez. A veces, a los auténticos personajes, con pocas palabras les basta y es mucho más lo que ocultan que lo que revelan. En eso radica su misterio. La realidad de un personaje no se funda en una realidad —por ello no puede ser un retrato—, no se funda en una realidad que no sea la suya propia por ser realidad soñada y compendio y suma de muchas realidades que se dieron cita en la composición de su tipo genérico. Un verdadero personaje es así toda una raza. Celestina y Colombina son ellas mismas y, a la vez, la raza de Colombinas y Celestinas que llevan consigo. No es don Juan o Cordelia, son los donjuanes, las Cordelias... No son, pues, un retrato singular y unívoco, porque los personajes de teatro, a la vez que parecen unívocos, son plurales. Sin proponérselo, Freud refrendó lo que es un personaje de teatro al unirlo por siempre a un conflicto de la psique: Edipo soy yo. No solamente Edipo, también mi psique, en sus profundidades, está sujeta también a las veleidades frívolas de Colombina y a las dolorosas traiciones de Iago. Todos los buenos personajes son yo. Por eso

Colombina transita por la comedia dell'Arte y pasa de Goldoni a Marivaux sin perder nada de sus encantos ni de su vaporosa identidad.

Hoy día, la equitativa balanza de lo comercial, lo intelectual o lo político no hace sino pensar y contrapesar los «por qué» de los personajes y su mensaje utilitario, sobre todo en el teatro. No existen tantos escrúpulos para entrar confiadamente en un cine porque, como espectáculo popular, el cine está vivo. El cine propone todavía personajes que semejan resurrectos tipos fijos de la comedia dell'Arte, tales como la vampiresa, la ingenua y el cowboy, de extraordinaria presencia mítica, jalonada por cientos, miles de anécdotas, como seres cuya vida no se agota ni acusa el paso del tiempo.

Finalicemos. Todo cuanto he venido diciendo por investigación del personaje mítico y genérico es, a la vez, definición de mis aspiraciones estéticas en teatro en un sentido instintivo de retorno a las fuentes, a los orígenes. Todo mi trabajo ha consistido —logrado o no logrado— en la búsqueda del personaje y en la horrorizada huida del retrato, cosa que ha desconcertado a la crítica preceptista y a una minoría comprometida en algo que yo no considero teatro; cosa que también ha desvelado un poco el aburrimiento que del teatro tenían otras generaciones más jóvenes y de lo cual me alegro muy especialmente. De esa aspiración a la búsqueda del personaje libre han surgido Coronada, el hombre-monja, la Señora Tártara. He renegado del retrato por buscar el personaje. Porque así es. Me siento muy lejos del teatro de las ideas y muy cerca del teatro de los personajes. Siento que ellos saben, dentro de su primitivo origen mítico, mucho más que yo. Posiblemente también ellos sienten su destierro, lo lamentan, en el área inmensa —pero tan ignorada y desdeñada hoy— de la fantasía acrílica y de la gratuidad generosa de lo poético teatral. Un teatro dirigido política e ideológicamente no es para mí un teatro. Desde luego, la fotografía tampoco lo es. Hay poco teatro, quizá ninguno. Acaso el teatro ni siquiera existe. El teatro sólo son los personajes. A través de este pequeño análisis afectivo, quizá podamos entrever de qué pasta real e irreal son esos entes escénicos que nos alegran y torturan, rebeldes, independientes y magníficos.