
LAS SUPERFICIES FICCIONALES I:

LA HISTORIA

FORMAS DE FICCIÓN EN EL TEATRO

MAURICIO BARRÍA JARA

La controversia realismo-ficción cobra una especial relevancia cuando se discute acerca de la función político-social del arte en general, y del teatro en particular. Entonces afloran —como de un inconsciente histórico— las recriminaciones mutuas entre aquellos que estiman la función social del teatro como trasmisor de ideología de cambio, o de explicación del mundo contra un arte que privilegia la experimentación formal en desmedro de un contenido, en lo que estaría renunciando a la realidad que debiera pretender atestiguar. Entonces un arte para artistas, hermético y «elevado» para la capacidad de comprensión del espectador no especialista.

El principal argumento de parte de los primeros es que el teatro al no mostrar lo que sucede —y cómo sucede— niega la densidad del acontecimiento y la cambia por una insulsa producción de ficción, adormecedora y alienante. Sin embargo, es este mismo argumento el que invalidaría un teatro que presuma de realista, pues al procurar la identificación apelaría al mismo efecto analgésico.

Por esto mismo Georgy Luckacs, hito central de esta polémica distinguirá entre realismo burgués y realismo crítico y emprenderá a mitad del siglo XX una defensa de lo que se llamó realismo socialista. Sin pretender entrar en esta parte de la polémica, que asumo como contexto, la réplica llevada a cabo sobre todo por Th.

Adorno desnuda las pretensiones desde las cuales es posible llamar a una tendencia artística realista cualquiera que sea su apellido. El realismo, en términos generales,

supondrá a mi modo de ver dos supuestos esenciales: el primero la existencia de algo así como una «realidad objetiva», que no sería en sí otra cosa que la pretensión de una verdad objetiva. En segundo lugar, un principio operativo: el arte es un *reflejo de la realidad* luego, el arte es un tipo de *conocimiento de la realidad*, por lo que más que ilustrar lo que debe hacer es *explicar el mundo*. Los partidarios de cualquier forma de realismo parten generalmente de la premisa que la gente común y corriente no entiende bien lo que ocurre y por lo tanto el arte debe esclarecer el presente proyectando el futuro en forma de un deber ser moral. Alguien podría decir que esta polémica está totalmente superada, en el horizonte del fin de los metarrelatos, del triunfo mediático de la vanguardia o del fin de la historia y del arte. Si embargo, tal vez lo que ha ocurrido es un desplazamiento de esta controversia que hoy adoptaría las fórmulas también algo trilladas (pero cuáles no lo están) de lo presentacional v/s lo representacional; o lo real v/s lo virtual; o de modo más lejano lo matérico v/s la desmaterialización del objeto.

Sea como fuere, lo que hoy quiero invitar a pensar no es entonces la historia de esta polémica, sino la urgencia a la que alude, y para ello volver nuevamente a pensar una noción de ficción que venga a complejizar algo más este conjunto de opuestos dialécticos. Cosa, que en el caso del teatro, asume una especial urgencia, en tanto que en ello se jugaría su posibilidad de ser arte; lo que intentaré exponer es que *hay algo así como una superficie ficcional que le es inherente al teatro*.

REALISMO E INTERIORIDAD

La experiencia de la visualidad moderna ha sido constituida desde una matriz escénica. El artista moderno comprende la realidad como el efecto de una puesta en escena. La conquista de la realidad a través del desarrollo de nuevas técnicas de equivalencia perceptual – tesis central de Gombrich respecto a la pintura proto-moderna–, lejos de lograr una reproducción especular de la naturaleza motivó el desarrollo de técnicas en función de un efecto, antes que de equivalencias perceptuales. Un ejemplo notable

es Caravaggio. El trabajo de iluminación de las figuras, la elección de un instante preñado para «ilustrar» un relato bíblico y la composición como encuadre de caja italiana son maneras de generar un efecto de realidad que, como simulacros escénicos, no temen aparecer como tales, algo bastante lejos de la intención de poner ante los ojos lo sucedido como si hubiese ocurrido en las proximidades de su casa. Es a propósito de *La incredulidad de Santo Tomás* que Gombrich escribe: «Caravaggio debió leer la Biblia una y otra vez, y meditar acerca de las palabras. [...] E hizo todo lo posible para que los personajes de los textos antiguos parecieran reales y tangibles.[...]la luz, en sus cuadros, no hace parecer más suaves y graciosos los cuerpos, sino que es dura y casi cegadora en sus contraste con las sombras profundas, haciendo que el conjunto de la extraña escena resalte con una inquebrantable honradez[...]»¹.

Para Caravaggio, la realidad es este efecto, en el que la acción es figura, y no una figuración de un relato. Es esto lo que podríamos denominar matriz dramática de la pintura, entendiendo *lo dramático* liberado de su carga institucional que lo vincula a un género o estilo literario. Esta *dramaticidad* con la que se piensa la representación encontraría su origen en la concepción de obra que postula Aristóteles en la *Poética*, en la que se enfatiza la condición de mimesis de acciones sobre la mimesis de caracteres. Los seres humanos, para el filósofo griego, se definen por esa fatal relación con el evento, al acaecer de una acción fortuita sobre la cual no tengo control, porque no tiene forma². Me adviene la historia, no la construyo desde el imperio de un propósito, y luego la reconozco como mía viniendo de un afuera. Ese reconocimiento —*anagnórisis*— que define en buena parte lo trágico como efecto, se consuma en una acción sobre ese afuera: lo patético, la reversión del interior a un afuera que acontece como marca o cicatriz en el cuerpo, restituyendo el carácter extático de la acción, en la que la propia memoria no se libra. Un relato, sí. Pero no interior, sino que en permanente tensión con ese afuera radical que es la realidad para el griego, pero realidad, sin embargo, que no puede sino asirse configurándola, a través una *techné mimetiké*. Sólo de esta forma podemos entender la prescripción de máxima fidelidad que Aristóteles establece para la mimesis en su texto. Y cómo luego ese precepto mutará hacia la categoría de verosimilitud, como criterio estructurante del entramado

1,2 Diano C. *Forma y evento*, Visor, Madrid, 2000

de acciones. El problema de lo verosímil desde ya libera de la obligación de verdad a la obra de arte, disponiéndole un lugar propio, el despliegue de una lógica propia del relato (que llamará *mythos*), entonces de una racionalidad poética diferente de una racionalidad filosófica. Este lugar de lo verosímil, equivale de cierta manera a esa distinción que realiza Platón en el Sofista entre *techné eikastiké*, es decir, mimesis como reproducción del modelo o copia, y *mimesis phantastiké*, como representación simulativa o simulacro³. La teoría de la verosimilitud, especialmente en el capítulo 9 y 24-25, tiende a pensar el carácter de la mimesis trágica más cerca del simulacro que de la copia. Algo que deseo abordar más adelante.

El apareamiento de la subjetividad moderna supondrá la *interiorización* de esta matriz, en la que el tramado de acciones (el mito) pasa a ser pensado como composición. El giro que ejecuta Diderot al desplazar el modelo del teatro a la pintura es iluminador⁴. De ahora en adelante el teatro se comprenderá como una sucesión de instantes perfectos, recortes geométricos que constituyen cuadros y que, de la misma manera, como el viaje que realiza un amateur por un salón, estos cuadros se deslizan ante la mirada, configurando la obra: «tantos cuadros reales como momentos favorables para el pintor permite la acción», en lo que el nuevo criterio, que estaría originalmente determinado por la composición de elementos al interior del recorte geométrico que connotaban los marcos de la caja italiana de Sabattini, ahora es pensado como superficie de encuadre de un bastidor. Del mismo modo que un director, el pintor dispone los elementos de cierta manera para producir el efecto deseado: «Un cuadro bien compuesto es un todo encerrado desde un solo punto de vista, un todo cuyas partes colaboran a un mismo fin y forman, en su mutua correspondencia, un conjunto tan real como el que forman los miembros de un cuerpo animal [...]»⁵

Tanto el recorte como esta idea de composición cooperan en la ejecución de un punto de vista único en el cual deberá coincidir el espectador y el autor. La producción de esta convergencia óptica define lo que llamaríamos en palabras del artista John Chambers «realismo perceptual», y que encontraría su modelo ejemplar en la fotografía⁶. Chambers conocido por ser uno de los principales representantes de lo se ha denominado Realismo Fotográfico

3 Deleuze, G, *Francis Bacon. La lógica de la sensación*, Arena, Madrid, 2002

4 Una referencia similar encontramos en Beaumarchais: «el teatro es la pintura fiel de lo que ocurre en el mundo» En *Ensayo sobre el genero dramático serio*, citado por Abirached, R. *La Crisis del personaje...* p.99.

5 Textos citados por R. Barthes en «Diderot, Brecht, Eisentein», *Lo obvio y lo obtuso*, Paidós, Barcelona, 1986. p.95

6 Sobre esta concepción algo ingenua de la fotografía es interesante recordar el concepto de la imagen como *analogon perfecto de la realidad* que propone Barthes Barthes, *Mensaje Fotográfico*. Un tipo de formato prelinguístico y por ende completamente unívoco Denotativo y tautológico. Interesante en este sentido recordar nuevamente la idea de icono en Platón.

en los 60, expone en un breve manifiesto los postulados de su realismo pictórico⁷. El trabajo de Chambers parte de la fotografía como modelo de la pintura (p.147) En la foto no hay mimesis: es lo idéntico a sí como imagen, mas no como cosa. En la imagen fotográfica no hay diferimiento sino inmediatez y simultaneidad. Por ello Chambers elige trabajar la pintura desde el modelo fotográfico que parece superior al modelo real, más real en tanto que es capturable como un sí mismo: «la percepción del mundo natural y de sus objetos, no sólo en la medida en que nosotros los proyectamos, sino en tanto se nos manifiestan en sí mismos.»—es la demanda de Chambers respecto al modelo. Este poder de la fotografía reside en esa suspensión de la temporalidad que permite la plena disponibilidad de la cosa. En la foto se cumple en gran parte el deseo de toda la pintura: capturar lo real en el encuadre. Pero tras esta operación, lo que hay es una vieja pretensión filosófica que hoy la encarna la ciencia moderna: conquistar la verdad a través de la suspensión de la temporalidad, de tal modo que la cosa sea su presencia, su aparecer en un presente absoluto,

Entonces el problema del realismo tiene que ver con la verdad, con el disipar la distancia entre verdad y verosímil a través de un procedimiento científico: la descripción desapegada y la contemplación analítica. Realismo como una fenomenología que procura continuidad entre el representante y lo representado:

Cualquier intención particular que uno tenga sobre el objeto debe abandonarse, para que sea el mismo objeto el que nos proporcione todos los datos sobre sí mismo proyectándolos sobre nuestros sentidos. Los sentidos constatan por la experiencia el impacto de esos datos. (p.150).

Pero aquí Chambers no se refiere al golpe sensorial a la manera de un impresionismo de fin de siglo, sino a la experiencia fenomenológica. Sin embargo, para la fenomenología, el observador se encuentra desde siempre en un nivel de significación, lo que Merlau-Ponty denomina situación. La objetividad a la cual se apela aquí es paradójica, una subjetividad-objetiva: amparada sólo en el supuesto de *un mundo común* o la coincidencia perspectivística de una situación común. El realismo, entonces, intentará establecer *un punto de vista* sobre la realidad reconocible, tal y como

7 Citado en Hutchings, Patrick, *Realismos Contemporáneos*, en *Interpretación y análisis del arte actual*, Eunsa, Pamplona, 1977

la vemos. Lo que supondrá,⁸ en primer lugar, la posibilidad de una descripción analítica de lo real con la mínima interferencia de un sujeto (o su máxima indiferencia); en segundo lugar la existencia de un afuera común, público e independiente de su significado; pero, por sobre todo, una reconciliación de la diferencia realidad-ficción, objetivo-subjetivo, a través de la renuncia de uno de sus componentes dialécticos. De alguna forma el Realismo entraña una gran paradoja, supone llevar al límite su índole mimética, entre la enfatización y la disolución de la misma. Borrar la diferencia o transparentizar la diferencia, que es todo lo contrario de desnudar el simulacro. El realismo, finalmente, se radicalizará, y con ello reconciliará la distinción entre forma y contenido, con predominio del contenido, determinando la neutralidad de un forma blanda. El contenido será ese real objetivo que deberá ser descrito, casi siempre entendido como lugar común de lo socialmente vigente. Y esto vale igual para un realismo burgués o un realismo socialista o un realismo mediático o *realismo mtv*.

Ahora, cómo operan estos supuestos en el teatro. Para ello deberemos volver sobre Diderot, que es el gran teórico del realismo escénico.

En el Tercer Diálogo sobre El Hijo Natural, Diderot plantea la analogía entre la verdad y la ficción. Mientras el razonamiento capta la realidad en el campo de la historia, la imaginación hace otro tanto con la ficción, eligiendo en el campo de lo posible. Lo real para Diderot es irrefutable por definición, y no queda más que trasladarlo tal cual es. En cambio lo imaginario debe ganarse su lugar, debe conquistar su credibilidad en el orden general de las cosas, en el orden del colectivo, por lo que está obligado a producir *ilusiones de evidencia*. La concepción que plantea Diderot es amparada en una noción de verdad como adecuación: «No hay otras bellezas duraderas —sostiene— que las fundamentadas en relaciones con seres de la naturaleza...¿Qué es la verdad? La conformidad de nuestros juicios a los seres. ¿Qué es la belleza de imitación? La conformidad de la imagen con la cosa.» (Tercer Diálogo) Sin embargo, este principio de adecuación ha sufrido una modificación capital, pues de lo que se trata ahora es del despliegue de un sujeto, quien a la manera de un director instala la ley con la cual lo real se organiza y cobra significación. A tal

8 Sobre esto mismo véase Jakobson, R., El realismo artístico, en *Realismo: Mito, doctrina o tendencia histórica?*, Quadrata, Buenos Aires, 2004

9 Es decir, que la manera en que ese principio de razón subjetivo fuera aplicable como principio era convirtiendo la subjetividad en naturaleza, primero, desplazando a la naturaleza material, de modo que la imagen construida por esta subjetividad pasase a ser *la* naturaleza. Sobre este punto es interesante el prólogo de Sergio Rojas en *Materiales para una historia de la subjetividad*: «La subjetividad esta permanentemente referida a un mundo, pero *a través de sí misma*.»p.31

10 Para todas las siguientes referencias sobre Diderot me baso fundamentalmente en el notable texto de Robert Abirached, *La crisis del personaje en el teatro moderno*, ADE, Madrid, p. 99ss.

11 Cabe aquí pensar hasta que punto esta concepción permea los ambientes dramaturgicos chilenos, asumiendo la importancia del positivismo en nuestra educación y en el surgimiento de las primeras escuelas de filosofía. ¿Hasta que punto esta pretensión de VERDAD no es lo que ha dominado la escena chilena hasta hoy día? ¿Acaso esa matriz de melodrama que señala notablemente María de la Luz Hurtado que configuraría la dramaturgia chilena no es sino una figura —pervertida o no— de esta pretensión de neutralidad? Hay que pensar que la problematización de los recursos comienza recién tímidamente con el teatro de Jorge Díaz, y lúcidamente con Marco Antonio de la Parra y la mayor parte de la producción de los ochenta: Griffero, Castro, Kurapel, incluso Andrés Pérez, entre otros. Sin embargo en la misma época se sigue realizando un teatro o de melodrama o de algún tipo de realismo: el teatro del Ictus es un buen ejemplo de un *naturalismo travestido*, en la medida que entendamos Realismo o Naturalismo como categorías estético-problemáticas y no solo estilísticas, lo

punto que la propia naturaleza pasa a ser una imagen del pensamiento. De una u otra forma lo que Diderot persigue es clausurar el desborde barroco instalando un principio de orden naturalizando la razón⁹, de modo que lo que en el Barroco era efecto exhibido, ahora se introyecta como *el real*, haciendo desaparecer su carácter de artificio. En *La crisis del personaje en el teatro moderno*, el teórico francés Robert Abirached¹⁰ sostiene que «La dramaturgia burguesa se fundará toda ella sobre tal ambigüedad, al proponerse establecer la verdad del personaje en relación con un modelo que existiría en la vida, fuera del escenario: es necesario y basta entonces que una cosa pueda pretenderse verdadera, en la historia en los hechos, para que se imponga al teatro como verosímil. [...] Desde este momento son posibles todas las derogaciones de la ley de la imitación comúnmente aceptadas. Se pone fin al delicado equilibrio que exigía entre lo real y lo imaginario; lo que vendrá ahora es el reino de lo individual, de lo particular, de lo pintoresco.» (p.103)

El personaje, entonces, como un individuo, como una persona en la que se ha disuelto la máscara; determinado socialmente, recibiendo una nueva serie de especificaciones, suministradas por su situación doméstica y su actividad privada, que contribuyen a explicar su carácter y a desatar las contradicciones a través de las cuales puede ser comprendido: autenticación biográfica, situación social, físico. El personaje teatral encontrará su modelo —según Abirached— en el tipo de la novela burguesa.

El nuevo personaje pierde, así, la distancia que debía separarle de la realidad de acuerdo a Aristóteles. El teatro se convierte entonces en un espejo donde se invita al espectador a reconocer a sus semejantes, sin distraerlo con técnica amplificadas. Según Abirached: «la mimesis ya no sirve para suministrar los medios de una liberación o de un examen crítico del mundo, sino para excitar el interés del espectador halagando su complacencia y para confirmar el juicio favorable que tiene de la ideología y la moral de su grupo social.»(p.105). Se trata que el espectador se aplique en sí mismo. Un teatro que afirma el carácter burgués, como construcción social y política de su verdad, de su condición social, y de su intimidad que es lo que, por sobre todo, lo define. Este proceso de individualización es lo mismo que el ensimismamiento radical del sujeto moderno que cerrado en su pensamiento logra apropiarse totalmente con

el descubrimiento de su Yo: la escena interior sobre la que dispongo de todo el poder, experiencia omnipotente que servirá de fundamento de la propia realidad.

Y, tal vez, el gesto más significativo de esta interiorización sea la llamada *cuarta pared*. Concepto propuesto por Diderot para señalar el tipo de actuación que ha de tener el nuevo comediante: actúa olvidando al espectador, como si entre tú y el público existiese una pared que los segrega, como una cuarta pared que se agrega a la boca abierta del escenario. Destituir la ficción, olvidar que la representación es tal, por tanto que la realidad misma es representación. Inversión y olvido: La interioridad asumida como un hecho natural y luego objetivada como *intimidación colectiva*: el modo de ser burgués, el modo deseable de ser.

Y lo que se prescribe para el personaje también correrá para el espacio escénico. En la medida en que concibo al personaje como una imagen concreta, dotada de una fisonomía, un andar y un movimiento particulares; éste debe estar inscrito en un espacio perfectamente caracterizado para contribuir a la credibilidad del universo expuesto. Se tratará de que el decorador reproduzca el lugar «tal como es», subordinando su trabajo a las exigencias de la anécdota, evitando toda ilusión accesorio: «Ninguna distracción, ninguna suposición que comience a dar a mi entendimiento una impresión diferente de aquella que al poeta le interesa despertar» (Diderot, 2º Diálogo). La escenografía ilustra literalmente la anécdota. El espacio se transforma simplemente en el *medio* en el que vive un personaje, es decir, un tipo individual de quien el escritor ha previsto con fidelidad todos sus rasgos propios. En este sentido, el decorado obedece a la verdad natural, informa con autenticidad, pero sin poner nunca en cuestión la estructura arquitectónica propia del escenario: la caja óptica. La que deberá entonces cerrarse sobre sí, adquirir una homogeneidad de volúmenes para acoger *neutralmente* los elementos materiales de la representación: el máximo de exactitud al servicio del máximo de verdad.

Los presupuestos expuestos por Diderot se profundizarán un siglo más tarde en el naturalismo. En un texto de 1875, Emile Zola reclama del teatro un nuevo compromiso. Sostiene que el teatro se ha transformado en un juguete, apenas un objeto de diversión que ha perdido su relación con la vida: «ahora se puede representar ampliamente las gentes

segundo esta ya dentro de una comprensión positiva del arte y es frecuente en la crítica periodística actual.

y las cosas si se atiende uno a lo inmediatamente observable, esto es, al medio actual, a nuestras costumbres, a nuestros hábitos... (etc.)». Esta pretensión de neutralidad y optimismo desbordante sobre el conocimiento en Zola, parece ser paralelo al surgimiento del Positivismo de Auguste Comte. La idea de un saber completamente objetivo, puesto que lo real es completamente objetivo. En el que opera un orden exterior a nuestra legislación, a saber, una ley histórica de la Razón positiva, puesta por la propia naturaleza histórica de ésta¹¹. Lo contradictorio de esto es que el método para lograr esta máxima objetividad implicará procurar la máxima individualización del objeto. El naturalismo concluye enfatizando lo privado, a pesar de pretender lo contrario¹². Y del mismo modo, el espacio escénico pasará a cumplir la misma función que la descripción en la novela. Un medio por el cual autentifico la singularidad real del personaje, con su consecuente des-teatralización:

«Entre los personajes y el espacio que habitan [...] se desean unos lazos sumamente estrechos, a imagen de los que se producen en la realidad: hay que disimular entonces también al máximo la teatralidad del espacio escénico, para hacerlo funcionar como un medio [...]; para las necesidades de cada caso se reproducirá con la misma minuciosidad fotográfica vestidos, objetos y *atrezzo*. Aún mejor: si es posible, se tomarán de la vida misma.» (p.159)

Sin embargo este intento de disolver la ficción, señala Abirached, producirá el efecto inverso. Acentuará lo inverosímil, el carácter de ilusión del espacio. ¿Y por qué? Porque desde siempre el medio, la descripción instalada en una caja óptica es representación. El naturalismo no puso nunca en cuestión la convención arquitectónica, y pretendió operar una especie de olvido, de deslucimiento y lograr así fusionar todo punto de vista en uno solo.

EL AFUERA

No es de extrañar, entonces, que la crítica de la mayor parte de las vanguardias teatrales al realismo se haya plasmado inicialmente en la pregunta por el espacio y en una segunda fase en el apareamiento del cuerpo del actor¹³. En ambos casos lo que subyace es la posibilidad de un afuera.

12 Hay que simplemente pensar en el paso siguiente que es el teatro psicológico: máxima interiorización, mínimo afuera.

13 En este sentido el trabajo de Oskar Schlemmer es ejemplar. Pero no sólo en este caso. La cuestión por el espacio se encuentra ya en los trabajos de Gordon Craig, luego en la escena Futurista de Enrico Prampolini, y en el conjunto de nuevos directores asociados, principalmente al expresionismo, entre los cuales es imprescindible mencionar a Max Reinhardt.

El espacio se constituye en el afuera de la subjetividad: lo-otro, aquello que no es alcanzado por el sí mismo:

«Todo discurso puramente reflexivo —señala Foucault en el *Pensamiento del Afuera*—¹⁴ corre el riesgo, en efecto, de devolver la experiencia del afuera a la dimensión de la interioridad; irresistiblemente la reflexión tiende a reconciliarla con la conciencia y a desarrollarla en una descripción de lo vivido en que el «afuera» se esbozaría como experiencia del cuerpo, del espacio, de los límites de la voluntad, de la presencia indudable del otro.» (p.23)

El espacio, entonces, como experiencia del afuera, viene a poner en cuestión la idea misma de subjetividad, a develar sus mecanismos de encriptación a través de la tensión entre espacio y cuerpo: (*poesía en el espacio* demanda Artaud, *debate con el espacio* replica Novarina.) con lo cual el sujeto vuelve a aparecer como problema, y el teatro recobra lo que le sería lo más propio, quiero decir, la puesta en escena de la fatalidad¹⁵ que implica la irrupción del individuo y el consecuente desmembramiento de la comunidad. Fatalidad porque al mismo tiempo que el individuo pone en peligro la cohesión de la comunidad, es también su propia posibilidad de subsistencia. Ahora esto invertido significaría que la constitución del individuo moderno requiere irremediabilmente de un otro que lo configure y ese otro es un otro individuo o la comunidad. Así, el teatro sería el simulacro del sacrificio de este individuo para salvar a la comunidad, o a lo otro. Sacrificio en el que el individuo deviene máximamente individuo. Lo que se juega en la teatralidad es, pues, una tensión entre un adentro y un afuera, la permanente lucha entre ambos en la que uno de los términos inexorablemente se pierde. Lo dramático parte *de esa pérdida* en la que la saga relata el cómo un personaje recupera uno para perder lo otra o nunca recupera aquello que le falta.¹⁶

La des-teatralización del espacio es el síntoma de una impotencia. Des-teatralizar significa des-tensionar, dejar de pensar y atender precisamente a aquello que acontece en toda escena. La exacerbada interiorización del personaje y la acción en el realismo, anula el efecto dramático, transformando la escena en un paisaje complaciente y calmo, que lejos de apelar al mundo se cierra sobre sí en vistas del

14 Foucault, M. *El pensamiento del afuera*, Pretextos, Valencia, 1988

15 Lo que Nietzsche llamará *catástrofe*.

16 Sobre esta tesis son claras las deudas con *El origen de la tragedia* de Nietzsche y la teoría del sacrificio de Bataille, y *La Violencia y lo sagrado* de René Girard.

cumplimiento de un objetivo, sin embargo muy político: aplacar la capacidad de reacción ante la realidad. En este sentido Brecht acierta muy bien al describir el efecto de este tipo de representación en el público: «Tienen, claro está, los ojos abiertos, pero más que mirar están como hipnotizados; y más que escuchar son todo oídos. Miran como «hechizados» el escenario [...] Mirar y oír son actividades [...] pero esta gente no parece estar allí para hacer algo, sino para que se haga algo con ella. Su estado de raptó en el que se abandonan a sensaciones imprecisas pero poderosas [...] Lo que les interesa a los espectadores de estos teatros es poder realizar el engañoso cambio de un mundo contradictorio por otro armónico, o de uno no muy bien conocido por otro de ensueños.» (26 y 28)

Un teatro que persigue la identificación que obtiene finalmente un espectador alienado de sí mismo. Pero es ésta una alienación de extrema sutileza, pues apela a la producción de cierta sensorialidad narcótica. Lo que podríamos denominar un *teatro de ambiente* (34).¹⁷

Un teatro que trabaja en la climatización del ambiente, en el que el sujeto se sentirá siempre bien y a sus anchas. Un diseño de ambiente que nivela las variaciones atmosféricas, y procura el control estético de los diversos elementos que componen un lugar: colores, alturas, proporciones, iluminación, etc. Para lograr el confort se requiere borrar la inminencia del afuera. Un espacio climatizado es un espacio en el que nunca siento su espesor dimensional. Donde no hay, en fin, distancia, por el contrario todo confluye al punto ciego y autofágico de un fundido en negro. La máxima cercanía en la que no hay sobresalto alguno. La disponibilidad de lo real, que supone la supresión de la espacialidad, es aquello que define el famoso efecto de distanciamiento brechtiano: «Representación distanciadora es la que permite reconocer al objeto, pero que lo muestra, al propio tiempo, como algo ajeno o distante (*fremd*)» (42)

A través de este recurso los acontecimientos sociales pierden su sello de familiaridad que los preserva de la intervención de los hombres, de tal modo «que todas estas cosas, dadas como evidentes, lleguen a parecerle problemáticas». La mirada distanciadora que propone Brecht, se realiza a través de una *espacialización del tiempo del relato*. La fragmentación implicará, en primer lugar, romper con la ilusión de linealidad y producir intersticios en los que se evidencien

17 Brecht, B. *Petit organon pour le théâtre*, L'Arche, Paris, 1970.

las junturas del montaje. Producción de intervalos o interrupciones de una línea de montaje, como las acciones que efectúa Chaplin en la película *Tiempos Modernos*. Espacializar el tiempo es entonces ex-tatizar la duración e inscribirla en el afuera del cuerpo como gestus social. Se trata de mostrar lo artificial de la fábula (de cualquier relato), exhibir la lógica de su composición con lo que se evidenciaría su ideología. Para Brecht la forma es ideología, y por ello el montaje épico tiene como efecto el extrañamiento ante lo real, más específicamente, de los imaginarios sobre los que se construye la realidad, y sólo a través de ello es posible producir un espectáculo nuevamente interesante: «El teatro tiene que comprometerse con la realidad con el fin de extraer representaciones realmente eficaces de la realidad» (23) La teoría de la ficción brechtiana, diferencia la ilusión, que sería el efecto ambiental y encantador de una puesta realista, de la ficción propiamente tal, entendida como *producción de un afuera*: o espaciamiento. Pero el problema aquí no es un mero asunto estético. Lo ficcional para el teatro no es una categoría que se le añade o lo predica. Lo ficcional no es un estilo, sino una matriz inherente a él. La ficción es ese otro, entonces un excedente que implica un afuera del sistema productivo y en este sentido es espacialización, una superficie¹⁸.

¿Pero qué significa que la teatralidad se constituye desde este espacio o *superficie ficcional*? ¿que al teatro le es inherente la ficción? Antes, ¿a qué llamamos ficción teatral?

El afuera que define la ficción se contrapone a la ilusión interiorista en tanto ella supone el olvido del simulacro. Ficción no es ilusión o un efecto de realidad, *la ficción es el afuera de lo real*.

El teatro contiene este elemento distanciador en sus orígenes, en tanto esta distancia alude a la lucidez del simulacro. Esto es lo que se llamaría espectáculo, es decir, la producción de una fisura entre uno que observa y otro que es observado. Entonces la producción de un acontecimiento como simulacro, o del simulacro mismo como acontecimiento.

En este sentido la ficción tiene que ver con el permanente desajuste de la verdad. Y por ello con la capacidad de prometer. En el conocido texto de *La Poética* en el que Aristóteles diferencia la tragedia de la historia lo propone en la siguiente fórmula: «...no corresponde decir al poeta lo

18 Sobre esta imagen véase Oyarzún. P. «Arte moderno y conquista de la superficie» en *Arte, visualidad e historia*, La Blanca Montaña, Santiago de Chile, 2000, pgs.45ss.

que ha sucedido (*tà genómena*), sino lo que podría suceder, esto es, lo posible... (*an genoïto kai tà dýnata*) (*Poética*, 1451^a,36-7)

La escena teatral es el lugar de lo verosímil, no de la verdad. El teatro ni rechaza ni pretende a la historia, el teatro la desafía como su afuera. Esta distancia/diferencia entre teatralidad e historia coincide con la diferencia que hay respecto a una ceremonia social cualquiera: «la frontera entre el teatro y la vida social, sostiene Jean Duvignaud, pasa, pues, por esta sublimación de los conflictos reales. La ceremonia dramática es una ceremonia social diferida, suspendida.»¹⁹ En la representación dramática se ha perdido la *eficacia* de la ceremonia social. Esta pérdida de la eficacia daría lugar a la Espectacularización (éxtasis de la visualidad), contra la intervención real en la vida colectiva, que supone la ceremonia. En el espectáculo todo se da a la vista, en cambio en la ceremonia social algo se esconde: precisamente su carácter de fundamento de los imaginarios sociales que la sustentan, el texto preformativo desde el cual se organiza. El teatro sería la pura conciencia del artificio y el repliegue consiguiente de su eficacia social concreta. Esto quiere decir que lo teatral estaría continuamente desencajado del presente histórico: o más precisamente, de la actualidad. El teatro es reserva de la historia, pero también su borramiento. Y en ambas figuras lo que interesa es la disfuncionalización que ello implica. Disfuncionalizar la historia es declararla fuera de sistema, concebirla desde un principio de pérdida y no de ganancia. Así, la ficción inherente a la teatralidad se podría comprender como gasto²⁰ Un excedente, una inutilidad en el relato, que puede provocar distanciamiento, des-familiarización, entonces resistencia, choque, densidad.

19 Duvignaud, J. Espectáculo y sociedad, Tiempo Nuevo, Caracas, 1970 p.15ss.

20 Hay que decir sin duda que muchas de las cosas aquí expuestas tiene un tono a Bataille. Creo que resuenan permanentemente en lo que digo su concepción de la obra de arte y su relación con la subjetividad como sacrificio Texto deudor.

De alguna manera el teatro tiene lugar ahí donde aún no sucede el Acontecimiento. En ese espacio de retirada, que implica la representación consciente del artificio, en el que sólo comparece el deseo de un sentido. Este hueco o lejanía es precisamente el espacio ficcional en el que la representación dramática pone ante los ojos las acciones posibles y no las reales, en el que juegan los deseos del imaginario social. No es que el drama o la tragedia deleve el imaginario de una comunidad, antes bien, su función sería mantener la distancia entre ellos: entre los deseos y lo real. La tragedia sueña con acciones posibles, produce acciones

que aún no suceden en la comunidad. No ilustra lo que hay, sino que se proyecta a lo que podría ser y sólo manteniendo esa distancia cumple su destino en la sociedad. Dicho de otro modo: el teatro es la puesta en obra de los deseos de una comunidad, y eso es lo que Aristóteles denomina lo verosímil²¹: el estado de potencia de la realidad, que no es real eficazmente, pero si ficcionalmente.

¿Y cómo opera esta lejanía respecto a la historia? El teatro, en palabras de Badiou, es un plexo temporal en el que concurre extrañamente la fugacidad del instante de la representación con la eternidad del personaje que se encarna en el momento para acto seguido volver a desaparecer, plexo al que Badiou llama Amplificación de la historia: «El teatro nos indica dónde nos situamos en el tiempo histórico, pero lo hace en una suerte de amplificación legible que le es propia. Clarifica nuestra situación. [...], tal es la singularidad de la verdad-teatro, comprendida de manera puramente inmanente, allí, sobre el escenario, y en ningún otro lugar: un acontecimiento experimental cuasipolítico que amplifica nuestra situación en la historia.»²²

Que el teatro clarifique la historia no significa de modo alguno que la explica, o incluso que pretenda suplantarla. Por el contrario, el acto opresor generalmente viene de la prepotencia cientificista del historiador que para poder montar la *ficción naturalista* de su relato debe procurar el olvido de esa verosimilitud teatral (de esa lejanía). El teatro no inventa, es una amplificación de la historia, es decir, el aumento que hace posible en tiempos de aparente calma (aburrimiento planicie de la historia) contemplar las fisuras por las cuales se secreta lo que ha de venir. La imagen de la peste o de la enfermedad no es, pues, ajena al teatro y debe comprenderse en el sentido de lo que ha de venir. Pero el advenir no es el resultado del cálculo proyectivo de una racionalidad ingenieril, el advenir es más como *la promesa* a la que alude Nietzsche en la Genealogía de la Moral.

El ser humano es el único animal al le está permitido prometer, porque es el único que puede olvidar y convertir ese olvido en voluntad de olvido. Es decir, el animal humano no está en el tiempo como se está en un lugar que se pueda abandonar, el animal humano se da temporalmente, en tanto su habitar es el habitar abismante del plexo pluridimensional de lo que es, fue y será. Esta condición se transforma en capacidad en tanto hago presente como

21 Véase Kommerel, Max, *Lessing y Aristóteles*, Visor, Madrid, 1990. En especial los capítulos sobre lo verosímil y el concepto de mito como estructura cultural.

22 Badiou, A. «Teatro y Filosofía» en *Imágenes y palabras*, Manantial, Buenos Aires, 2005, p.123.

voluntad el instante el cada vez de este plexo. Prometer no es el proyectarse ciego de una promesa divina, sino la capacidad de ver absolutamente, y, simultáneamente con lo ya ocurrido, para localizarse en el vórtice denso de una decisión. La decisión, aquello de lo que no cabe arrepentimiento dirá el pensador alemán, es aquello que revienta el tiempo por que lo hace suceder en total simultaneidad: o como eterno retorno. Por lo mismo, la decisión es aquello que revienta la visualidad. Una decisión escapa a la mirada y a la vigilancia contemplativa. Aquello que no puede presentarse y, sin embargo, es lo más presente. Y es eso lo que puede sólo suceder en la escena, como acontecimiento y no sólo como síntoma. Lo trágico es la visibilidad del momento decisivo, del instante en el que el deseo encarna en el cuerpo del héroe y se hace propio, para acto seguido ser abandonado o dejarse abandonar por él. Su única posibilidad de registro es en el cuerpo, en lo que Aristóteles llamó *pathos*.²³

El teatro como puesta en escena de una pérdida, de una falta, es, entonces, puesta en escena de la subjetividad en la que ésta se alcanza para perderse, es decir, que la subjetividad sólo es posible en su afuera radical: como ficción, cuerpo o espacialización. O en otras palabras como mito: «El mito no moraliza. Es un estado flotante entre el «así es» y el «así podría ser». Es la posibilidad histórica proyectada en el futuro desde el En-otro-tiempo y el Ahora».²⁴

¿Pero que ocurre en una época que se define por la clausura de esta lejanía?

Sea, porque la sobre-espectacularización mediática ha transformado todo en actualidad: en un aquí y ahora permanentes, inmediatos, ubicuos; o sea porque lo posible ha devenido en acontecimiento (en las revoluciones sociales o en nuestras grandes tiranías) o devienen cada vez en acontecimientos mediáticos. En uno u otro caso lo que se acaba es el teatro porque la situación social misma se *dramatiza*, entonces, como capas superpuestas de una misma cosa, la situación dramática se hace ilustración infinita de sí misma en una especie de efecto de hiperrealismo, transformando cualquier suceso en un suceso blando y banal.

Cuando la actualidad rebalsa el límite de la lejanía, acercando los bordes de ese abismo, y ya no hay distancia entre lo que hay y lo posible, entonces todo deviene en

23 Para esto véase mi texto *Cuerpo real y cuerpo ficticio en la tragedia griega*, Revista Teatrae n° 9 Otoño 2005, Universidad Finis Terrae, Santiago de Chile.

24 Fischer, Ernst, *Arte y coexistencia*, Península, Barcelona, 1968, p.271 (y ss.)

ilusión de acontecimiento, pero no de lo posible, sino de lo imposible. Acontecimiento de la imposibilidad, de la impotencia, entonces fin del deseo, sublimado en la imagen de una inercia/frigidez epocal Este totalitarismo del espectáculo, sopor que aletarga toda posibilidad de acción, hace aparecer a la historia misma como una posibilidad consumada: un texto acabado, fin de la representación o fin de la historia.

¿Y entonces que teatro hacer?

Si los imaginarios sociales son los deseos de una comunidad, y la ficción hace aparecer el carácter de no-verdad de toda construcción cultural; en una sociedad del espectáculo, que es pura obscenidad, la ficción será contención —todavía— de ese secreto, y esto es lo que yo llamaría producción de un desaparecimiento. Ante el embelesamiento de la exhibición sin fin de la visualidad, el afuera se impone como ausencia, como producción de un nuevo secreto. Un secreto al oído.

30 de septiembre de 2006