

¿UN DISTANCIAMIENTO DE QUÉ? REFLEXIONES SOBRE EL CARÁCTER REPRESENTACIONAL DEL TEATRO

Camilo Hernán Pinzón Martínez

Luis Ernesto Rozo Jiménez

Universidad Nacional de Colombia - Bogotá

chpinzonm@unal.edu.co

lerozoj@unal.edu.co

I have nothing to say and I am saying it and that is poetry

John Cage

LA REFLEXIÓN SOBRE EL CARÁCTER representacional del teatro permite deconstruir el concepto de distanciamiento, por lo cual la clave de este texto radica en la reflexión sobre las posibilidades que ofrece un juego semiótico en torno a la noción de distanciamiento, sin hacer una revisión historiográfica formal y entretejiendo los horizontes teóricos de la gramatología y la teoría de la recepción.

I have to say poetry and that is nothing and I am saying it

La pregunta sobre el carácter representacional del teatro obliga a reflexionar sobre conceptos como el pacto ficcional, la dicotomía realidad-ficción y el carácter sígnico o sémico del teatro. Pero resulta necesario anteponer otra pregunta: ¿qué es el teatro? Con un truco teórico, que anuda la deconstrucción y la teoría de la recepción, podemos suponer que el teatro es la experiencia estética del teatro. Una experiencia que al suponer la presencia presente, el encuentro del espectáculo y el espectador, trasciende el carácter representacional que convencionalmente se le adjudica al teatro. De esta manera, la experiencia teatral o experiencia estética del teatro se presenta más

como colisión que como confrontación dialéctica en la medida en que logra anular o deconstruir las dicotomías sujeto-objeto, realidad-ficción, presencia-ausencia, presentación-representación, vida-arte, entre otras.

I am and I have poetry to say and is that nothing saying it

Desde los horizontes de la deconstrucción, la gramatología y la teoría de la recepción, el teatro, en cuanto architexto y experiencia estética, es un semema extendido, un signo que se disemina en el tiempo, un texto que sólo resulta legible a la luz de otros. De esta manera, rondar los márgenes de lo que constituye el architexto teatral conduce a establecer puntos de contacto entre teorías y posturas, no con el fin de establecer o determinar un único sentido de lo representacional, sino de diseminar su significado. Por esto mismo, conscientes de la alteridad de toda fuente y lo dilatorio de toda referencia, en este texto se omiten las referencias puntuales para resaltar la aproximación liminal al cuerpo teórico en torno al signo y al carácter sémico del teatro.

Más que referir una primera huella y establecer relaciones intertextuales directas con posturas o teorías, este texto señala horizontes de experiencia y horizontes de expectativa que caracterizan al teatro, no como un objeto de estudio estático, sino como una experiencia particular del teatro en general. Por esta razón, en esta reflexión se encuentran y entrecruzan referencias a diversas posturas teóricas: Gadamer, Iser, Jauss, Derrida, Brecht, Artaud, Cage, R. Wilson, Rancière.

I am nothing and I have poetry to say and that is saying it

Delimitar el campo de acción del teatro o definirlo como un campo de estudio permite y exige cuestionar su carácter representacional: ¿Qué se representa en el teatro? ¿Implica esta representación un distanciamiento? ¿Es posible entender este distanciamiento como

la promesa y la posibilidad de conciliar significado y significante, realidad y ficción, espectador y el espectáculo?

Cuatro formas de distanciamiento y otras más

Es posible pensar que lo esencial al teatro es una experiencia de distanciamiento, pero no necesariamente de un solo tipo. Resulta casi evidente que con el carácter politizante que propone Brecht se crea un distanciamiento épico, pero también podemos reconocer un distanciamiento romántico como el que Víctor Hugo encuentra en Shakespeare. Pensar el distanciamiento romántico en Shakespeare es pensar en una ensoñación burguesa que arrulla al espectador sin movilizarlo ni concientizarlo de su realidad; un teatro que, por vías alternas y casi contrarias al teatro épico de Brecht, obliga a un pacto ficcional en el que se trasciende la representación hasta el punto de posibilitar la experiencia de una presencia presente, el instante en el que lo alegórico da paso al símbolo.

De igual manera, podemos pensar en un distanciamiento mítico que evoca el pasado para perpetuar la tradición, función que se le adjudica a la oralidad primaria y que determina la dicotomía escritura-voz y, por ende, el fonologocentrismo que denuncia Derrida.

También es posible imaginar un distanciamiento estético, que nos recuerda el anhelo de un arte con aura, autónomo, rebelde y reticente a servir. Este anhelo, que ignora o niega una función social, e, incluso, crítica del arte, está presente en los postulados de Benjamin y de Rancière.

I that am saying poetry have nothing and it is I and to say

El distanciamiento épico, aunque no se entiende por esto únicamente el propuesto por Brecht, reconoce una función social del arte donde la enajenación es el enemigo y se condenan la ensoñación y la evasión. Esta función o carácter no es exclusiva de un tiempo ni de una escuela, sino de ciertas obras que señalan la vida de manera

denotativa al suponer la realidad como algo externo: no estamos viendo la vida. Así, se proscribía la identificación, y se supone, además, una diferenciación entre realidad y ficción como conceptos que se excluyen.

Otras obras presentan un tipo de distanciamiento de corte romántico que no es exclusivo del drama moderno, aunque resulta más evidente en él, ya que los conceptos mismos de ironía, genio vegetal y creación poética reivindican la facultad de la imaginación en una inversión y anulación de la dicotomía *episteme-poiesis*. No se trata de copiar la vida, de representarla mediante obras miméticas ni de llevar la vida misma a la escena, sino de exigir un pacto ficcional más ortodoxo, propio de un teatro burgués, en el que la imaginación, la ensoñación y la evasión no se satanizan, sino que se entienden como experiencias que distancian, diferencian y delimitan el teatro de la vida. El presente de estas obras es un tiempo en el que se moviliza y politiza a partir de la ensoñación. La experiencia del teatro burgués no busca una reacción política, sino una vivencia lúdica que por parecer menos útil no es menos ideológica.

Por otra parte, las obras que experimentan (con) un distanciamiento mítico evocan el pasado con el fin de perpetuar la tradición, y, aunque esta experiencia parezca más evidente o cercana a las formas teatrales clásicas, no muere ahí, no se restringe ni a la tragedia ni a la comedia. Es la experiencia de aquellas obras en las que el destino se presenta como *fatum*: lo predecible es inalterable, y esta condición del hombre en el tiempo se celebra cuando representar el pasado se configura como una manera de presentir el futuro, presenciarlo con antelación. La tradición en el distanciamiento mítico es inamovible, se emplaza en el tiempo presente como un presente divino sólo posible por la presencia de lo humano.

Una cuarta forma de experimentar el distanciamiento —no necesariamente la última— es aquella que se puede llamar *distanciamiento estético*. Aquí podemos referir el intento de mostrar la vida misma. Si en el distanciamiento romántico se promulga un pacto ficcional, aquí es necesario un pacto vital, que supone que el teatro

puede ignorar su propia referencia. La experiencia estética de estas obras se caracteriza por celebrar la intrascendencia. Lejos de anhelar algo esencial, la obra, en cuanto signo, no se presenta como representación de algo otro, algo ausente, sino que la dilación temporal entre significado y significante parece anularse. La expresión con la que Warhol describe la inmanencia del pop-art: “Lo que ves es lo que es”, resulta extensiva al distanciamiento estético en el teatro.

And I say that I am to have poetry and saying it is nothing

Lo común a estos cuatro tipos de distanciamiento, que no son los únicos, es su carácter o función ritual: el anhelo de presenciar en el presente una presencia presente. Y justamente porque este anhelo es una promesa siempre postergable, el arte sólo se puede definir a partir de —y como— la experiencia misma del teatro: un distanciamiento ritual que se puede manifestar en vías inversas, como el intento de mostrar la vida misma propuesto por Artaud o la representación del pasado que perpetúa la tradición y nos permite presenciar el presente y presentir el futuro, como se evidencia en el teatro clásico. El distanciamiento no es uno, pero, en sus diversas formas o manifestaciones, lo instantáneo de esta experiencia evidencia lo efímero del tiempo.

I am poetry and nothing and saying it is to say that I have

Sin embargo, es necesario aclarar que las formas de distanciamiento no están ancladas a un período histórico determinado. Aunque podamos encontrar variantes temáticas y formales que determinan la historiografía y periodización del teatro, la noción de distanciamiento y sus diversas manifestaciones no se restringen a un período, a una escuela o a un autor, sino a la experiencia del espectador: a la recepción como efecto estético. Suponer lo contrario es pensar que Shakespeare no le dice nada a nadie en el siglo xx

o ignorar que cada época reinterpreta las obras del pasado como única vía para consolidar (validar o reformar) un canon teatral.

Si podemos aceptar que la literatura trasciende el objeto libro y se configura o formaliza en la experiencia estética de su recepción: la lectura; entonces, el teatro también puede pensarse como la conjunción de espectáculo y espectador: es la puesta en escena no sólo de la obra, sino también de quien la experimenta.

To have nothing is poetry and I am saying that and I say it

Lo ritual

Como ya afirmamos, lo común a las diferentes formas de distanciamiento es su carácter ritual. Sin embargo, plantear lo ritual como elemento determinante de las diferentes formas de distanciamiento obliga a preguntarnos qué es lo ritual; a lo que respondemos que lo ritual es la experiencia de la naturaleza simbólica del teatro.

Desde la deconstrucción y la teoría de la recepción, la pregunta por el significado del teatro desvía la cuestión de lo ontológico a lo funcional. Lo importante no es tanto qué es, sino cómo funciona, ya que la experiencia del teatro, como la de todo signo, se dilata en el tiempo. Un signo es iterativo, convencional y arbitrario, y su significado es contextual al depender de su uso. La manera en que la experiencia del distanciamiento formaliza y fusiona la estructura de la obra (la expresión sensible de una idea) con los horizontes de experiencia y expectativa del espectador es lo que, en últimas, se pone en escena, lo que se presenta como presencia presente en el teatro. La posibilidad de presentar lo impresentable permite reconocer un funcionamiento simbólico del signo teatral.

Poetry is saying I have nothing and I am to say that and it

Un signo presenta o entabla diferentes relaciones con su referente, lo que determina su carácter icónico, indexical o simbólico. Lo icónico refleja una congruencia formal con aquello que representa, el índice mantiene una congruencia arbitraria con su referente y el símbolo presenta una congruencia con el espíritu, una semejanza invisible con su referente: la posibilidad o la promesa de una presencia presente.

Saying nothing I am poetry and I have to say that and it is

Perpetuar la tradición, propiciar la evasión, movilizar ideológicamente o plantear una autonomía son facetas de lo ritual: modos de distanciamiento. Así, el teatro, más que representacional, se presenta como un presente presente: gesto, acción y experiencia del señalamiento de nuestra presencia en el presente. Una experiencia de una presencia presente que, como todas, es una experiencia en el tiempo y del tiempo.

It is and I am and I have poetry saying say that to nothing

La experiencia del distanciamiento es una experiencia contradictoria porque, dado su carácter ritual y simbólico, no delimita ni diferencia aquello que aparentemente distancia: vida y arte, ficción y realidad, denotación y connotación, significado y significante, sentido y referencia.

Lo ritual del distanciamiento en el teatro es aquello que posibilita un pacto ficcional y/o vital. Creer que todo es ficción, mentira o fantasía, o encontrar en el teatro una extensión de la vida, de lo verdadero, de la realidad es poner en escena al espectador por vías diferentes. En los dos casos, el espectáculo es un presente: una experiencia de la presencia del presente, de un signo presente en sí mismo.

It is saying poetry to nothing and I say I have and am that

De esta manera, por vías contrarias, es posible trascender el carácter representacional del teatro, al entender la experiencia del teatro no en términos icónicos o indexicales, sino simbólicos.

Poetry is saying I have it and I am nothing and to say that

Lo paradójico es que, aunque en principio el teatro se plantee bajo las dicotomías vida y arte, ficción y realidad, denotación y connotación, significado y significante, sentido y referencia, también tiene un valor y una función religiosa gracias a su función ritual, que religa y pone en comunión estos elementos aparentemente contrarios, irreconciliables e indisolubles. En la experiencia del distanciamiento se salvan las distancias, se concilian las dicotomías y se trasciende lo representacional al postular una presencia presente como una posibilidad, así sea en forma de una promesa siempre postergable.

And that nothing is poetry I am saying and I have to say it

Como se ha dicho, no se trata de suponer que el teatro no sea un signo. El hecho de que no represente algo ausente, sino que se prometa como una presencia presente no significa que no tenga un valor sémico. Esto implica pensar el teatro como un signo que, si no siempre mantiene una congruencia icónica (mimética) o indexical (diegética) con su referente, sí presenta una congruencia simbólica (ritual); un poco como crear mundos posibles aunque no necesariamente probables.

Saying poetry is nothing and to that I say I am and have it

Bibliografía

Artaud, Antonin. 1978. *El teatro y su doble*. Trad. Enrique Alonso y Francisco Abelenda. Barcelona: Edhasa.

- Cage, John. 2002. *Silencio*. Madrid: Ediciones Ardora.
- Culler, Jonathan. 1982. *Sobre la deconstrucción*. Madrid: Cátedra.
- Derrida, Jacques. 1986. *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Derrida, Jacques. 1989. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- Derrida, Jacques. 1989. *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.
- Eagleton, Terry. 1998. *Una introducción a la teoría literaria*. México: FCE.
- Hugo, Víctor Marie. 1989. *Manifiesto romántico*. Trad. Jaume Melendres. Introducción de Henri de Saint-Denis. Barcelona. Ediciones Península.
- Jauss, R. H. 1986. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus.
- Iser, Wolfgang. 1987. *El Acto de leer, teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus.
- Iser, Wolfgang. 1989. “La estructura apelativa de los textos”. En *Estética de la recepción*. Madrid: Visor.
- Nitschack, Horst. 1991. “La estética de la recepción (Hans-Georg Gadamer, Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser)”. Conferencia pronunciada en octubre de 1991 en la Pontificia Universidad Católica del Perú. *Areté III*, n.º. 2.
- Peretti, Cristina de. 1989. *Jacques Derrida. Texto y deconstrucción*. Barcelona: Anthropos.
- Rancière, Jacques. 2005. *Sobre políticas estéticas*. Trad. Manuel Arranz. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.