



DAVIDE CARNEVALI, *Forma dramática y representación del mundo en el teatro europeo contemporáneo*. Mèxic: Paso de Gato, 2017.

El drama tiene que olvidarse de que tiene un autor, y el autor, de haber escrito el drama («debe ser un gran poeta, y disimular esta cualidad con tal artificio, que en ninguna de sus figuras se descubra el escritor», decía Voltaire).¹ Lo que está escrito no puede ser percibido como ‘escrito’, como si se originase por decisión de un dramaturgo; sino que debe ser percibido como si se originase por decisión de los mismos sujetos protagonistas. Los personajes no deben, por tanto, ser vistos como objetos creados en función de una situación, sino como sujetos que crean una situación, actuando decisiones que parecen ser tomadas con autonomía e independencia. Una vez que haya escrito la obra, el autor se retira y desaparece, dejando que el producto creado viva solo, como un demiurgo que crea el mundo y en seguida decide no intervenir en los acontecimientos que en él se producen. Del mismo modo, el actor debe olvidarse de ser una persona e identificarse

¹ *Cándido*, capítulo 22.

con el personaje, cuyas características anulan el aspecto físico del actor: se eligen de hecho los actores a partir de los papeles que deben interpretar, precisamente para que sean creíbles, *verosímiles* a los ojos del público. Esta prerrogativa de verosimilitud es necesaria al drama para declararse autónomo y hacer las veces de la realidad. En el período en que el drama alcanza su apogeo, las técnicas actorales en boga —por ejemplo las implementadas por Tommaso Salvini o Konstantin Stanislavski— tenían precisamente el objetivo de llegar a una asimilación completa entre personaje y actor; y éste tenía que buscar dentro de sí mismo para volver a vivir sus emociones no ya como persona, sino como personaje. De la misma manera que la réplica no se origina en el autor, sino en los sujetos internos a la *fabula*, así va dirigida a los individuos internos a la *fabula* y no al espectador. El espectador nunca es un interlocutor para el drama, que idealmente se realizaría con independencia de que alguien esté siendo testigo de su acontecer. Esta impasibilidad frente al espectador, que se explicita en la presencia ideal de la ‘cuarta pared’, es esencial para entender una vez más hasta qué punto el teatro ha fundado su estatus de ‘sucedáneo’ de la realidad sobre su autonomía, independencia y separación del

‘mundo real’. Esta separación también es evidente en la conformación del lugar escénico. El *teatro a la italiana* está concebido de manera que el espectador no tenga posibilidad de acceso al escenario sino con la mirada, que siempre converge hacia un punto de fuga en el centro de la escena. El escenario es otro mundo, un microcosmos inaccesible y protegido; en este microcosmos el drama se lleva a cabo tal y como debe, sin alteraciones; por eso es inaceptable para el drama que un espectador haga algo que no sea estar sentado y mirar, como también es inaceptable que a un actor se le olvide una réplica. Exactamente como para el *mythos* aristotélico, todo debería funcionar de acuerdo con la lógica predeterminada que fundamenta el drama mismo: «la casualidad constituye una incidencia procedente del exterior, mientras que la motivación supone una fundamentación»². Pero ¿cuáles son los principios que permiten al drama darse como ‘sucedáneo’ de la realidad?

En primer lugar, la percepción del paso del tiempo. El tiempo interno a la *fabula*, en el momento en que la acción se desarrolla, debe ser percibido como equivalente, por

² SZONDI, Peter. *Teoría del drama moderno. Tentativa sobre lo trágico*. Barcelona: Destino, 1994.

extensión, al tiempo real 'fuera del drama', al tiempo de la vida. Pero esta equivalencia puede subsistir sólo en virtud de una naturaleza lógica de dicho tiempo: el tiempo de la *fabula* debe ser un tiempo homogéneo, medible, que avanza en una dirección precisa (hacia el futuro), y así también se entenderá el tiempo de la vida. Esto no significa que una escena tenga que darse necesariamente como una '*tranche de vie*', es decir, un trozo de vida real —que es un *caso límite* del drama absoluto—; sino sobre todo significa que la disposición de las escenas debe aparecer (aristotélicamente) como una sucesión necesaria y no como un montaje. Si el drama no conoce nada fuera de sí mismo, entonces pasado y futuro —en cuanto polos de tensión de la historia— son siempre internos a la *fabula*; pero, si son internos a la *fabula*, esto significa que pueden darse sólo como tiempo presente. La sucesión de las escenas debe, por lo tanto, darse como una cronología que procede en sentido lineal del pasado al futuro, desde un *arké* hasta un *télos*, siempre focalizada en el presente: el espectador es consciente únicamente de lo que está aconteciendo *en aquel momento*. Pasado y futuro se forman por acumulación: el primero por acumulación de información, el segundo, por acumulación de expectativas.

Por un lado, este avance continuo del presente permite el juego de dosificación de la información; por otro lado, mantiene sobre la historia una constante incertidumbre con respecto al cumplimiento o no de las expectativas. En este juego, el drama clásico encuentra su razón de ser, y sólo en virtud de este juego se pueden entender conceptos como los de planteamiento, nudo, desenlace, peripecia, clímax, ironía dramática, y todas aquellas nociones —a las que los manuales de composición ampliamente recurren— que se basan precisamente en la distribución de la información a lo largo de la línea de tiempo. La *fabula* del drama clásico es básicamente ‘información que se da a conocer’, y todas las informaciones se refieren a las decisiones de los personajes; *qué* informaciones se dan a conocer y *en qué manera* se dan a conocer es lo que determina finalmente la calidad del drama. De ahí que el buen autor del drama clásico es básicamente un buen escritor de historias, es decir, un compositor de *fabulae* cuanto más verosímiles mejor.

Un drama bien hecho presentará, pues, una *fabula* en la que la progresión temporal es llevada a cabo a través de un mecanismo de concatenación de las escenas según un

principio de causa-efecto; esto significa que una acción que se produce después de otra no sólo se da como su desarrollo cronológico, sino también como su desarrollo lógico. En la *fabula* del drama clásico, todo lo que sucede sucede por una razón, a saber, de acuerdo con el principio aristotélico de necesidad. A un nivel general, este principio se identifica con el objetivo a que el drama tiende y en el que encuentra su conclusión (tendremos que llegar *necesariamente* ahí); a un nivel particular, este principio reside en la cadena de réplicas y acciones de los personajes, que proporcionan al drama una progresión dialéctica. Es por eso que el drama es para Szondi esencialmente diálogo: el diálogo es la encarnación perfecta de esta dialéctica de la causa y del efecto, ya que las réplicas se suceden siempre como consecuencia una de la otra. Un diálogo, incluso cuando no hay preguntas explícitas por parte de un personaje, siempre avanza por una dinámica de acción-reacción, causa-efecto. Así, los diálogos bien contruidos son aquellos en los que el flujo dialéctico aparece como perfectamente natural, y no forzado por preguntas formuladas *ad hoc* para obtener una respuesta determinada, o por inserción 'artificial' de alguna

información que, evidentemente, el autor debe proporcionar para dar un fundamento temático a la obra³.

Para conseguir el efecto de naturalidad es esencial que lo que los personajes dicen y hacen sea creíble con respecto a su personalidad, con tal de motivar verosímilmente sus elecciones, tanto lingüísticas como prácticas. Todo lo que acontece en la *fabula* tiene un fundamento temático, y todo fundamento temático debe tener un fundamento lógico. A través de la aplicación de los principios lógicos a la lectura del drama, el espectador puede presumir fácilmente de haber encontrado una respuesta a la lectura de la realidad. Esta cuestión nos lleva de nuevo al pensamiento de Hegel, que recuperaba el principio aristotélico de formalización lógica cuando afirmaba que la realidad es esencialmente necesidad, y que lo que es real es ya en sí necesario. Hegel mira el mundo exactamente de la misma manera en que Aristóteles miraba la composición del *mythos*, a saber, como la realización de un proceso *in fieri*, una cadena de momentos, en la que cada momento es el resultado obligatorio de los momentos anteriores y la premisa obligatoria para los momentos sucesivos. [...]

³ PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós, 1998.

Con respecto a la creación del universo y al origen de su naturaleza, la física cuántica ha ofrecido alternativas a la cosmogonía clásica tradicional. En las teorías basadas en un espacio-tiempo lógico, la presencia del universo puede ser explicada sólo mediante dos casos (esas dos hipótesis que Agustín y Tomás intentaron conciliar): o bien siempre ha existido, o bien se forma en una condición de excepción, o *singularidad*, lo que conduce a la creación de espacio y tiempo; singularidad que conocemos como *Big Bang*. La física cuántica permite una tercera alternativa, que Hawking⁴ define como *ausencia de condiciones de contorno*, según la cual el tiempo es concebible como infinito en extensión, a pesar de no tener ningún límite en una singularidad que determine su inicio (la representación geométrica más similar a esta condición es una superficie cerrada pero infinita, como la de una esfera). De este modo, la cuestión de la *creatio ex nihilo* se resuelve directamente con la eliminación del concepto de creación.

Muchas de las soluciones ofrecidas por la física cuántica no invalidan los cálculos realizados de acuerdo con los métodos propuestos por la física clásica; simplemente

⁴ HAWKING, Stephen. *El gran diseño* (con Leonard Mlodinow). Barcelona: Crítica, 2010.



proponen un modelo alternativo que se adapta mejor a las necesidades de la investigación. Esto es suficiente para demostrar cómo viene a menos el carácter absoluto de las leyes que creíamos fundamentaban el conocimiento científico. El tiempo lineal no existe en la realidad: es más bien un modelo de referencia que ha demostrado ser útil durante miles de años (y, por supuesto, sigue siendo útil también hoy, en el ámbito de la vida cotidiana). Este modelo, en vez de mostrar algo acerca de las leyes que rigen el funcionamiento del mundo, muestra algo acerca de las leyes que rigen el funcionamiento de *nuestra visión* del mundo. Sirve, pues, para proporcionar una forma, una extensión y un orden a la idea del tiempo; y este orden está —como hemos visto en los capítulos anteriores— íntimamente ligado a la idea de una estructura dispositiva espacial. ‘Origen’ y ‘fin’ son nociones tanto cronológicas como espaciales; tanto físicas como metafísicas y teológicas. Así que repensar un modelo de referencia para el tiempo y el espacio es cuestionar no tanto la realidad, sino la forma en que estructuramos la realidad y, por lo tanto, el significado que atribuimos a la realidad en que vivimos. [...]



La relativización de las nociones de espacio y tiempo conduce a aquellos modelos filosóficos que rechazan el tiempo en cuanto absoluto y superan el *apriorismo* kantiano. La atmósfera existencialista, en la que se inscriben, además del primer Heidegger, también Sartre y Jasper, pone en el centro de su discurso sobre el hombre su naturaleza de 'ser proyectual'. Una vez más, está claro que la conexión entre la necesidad proyectual del hombre y su dimensión existencial conlleva una idea específica de temporalidad. En este sentido, el existencialismo recupera el pensamiento de Soren Kierkegaard, especialmente en relación con la reevaluación del componente subjetivo, para llegar a la cuestión de la elección y del 'estilo de vida'. En abierto contraste con el idealismo hegeliano, Kierkegaard sabe que reducir la concepción judeo-cristiana de la temporalidad a una visión lineal de la historia es una operación limitante. El filósofo danés señala la diferencia cualitativa entre tiempo y eternidad y, por lo tanto, la existencia se convierte en el espacio en el que se da la contradicción entre el tiempo finito del hombre y el tiempo infinito de Dios. La aspiración de lo finito hacia lo infinito se realiza en la Fe, a través de la cual el hombre capta la naturaleza eterna de Dios; el movimiento de lo infinito hacia

lo finito se realiza, en cambio, en el momento en el que Dios se revela al hombre. Esta intervención de lo infinito en lo finito se cumple en la historia humana con la figura de Cristo, Dios que se ha hecho carne. Así que el tiempo cronológico judeo-cristiano, objetivo y mensurable, es constantemente abocado a un abismo, el del *aión*, de lo eterno. La acción de lo infinito en lo finito puede parecer un acto paradójico, pero las paradojas sólo subsisten en el plano de la lógica; según Kierkegaard, como ya antes Santo Tomás, para llegar a una comprensión adecuada del alcance de este evento, el hombre debe abandonar la lógica y usar la Fe, que es precisamente ausencia de racionalidad; y, sobre todo, se debe recurrir a otro orden de la temporalidad.

Cuando Cristo interviene en la historia, Dios no sólo se convierte en hombre, sino que *se hace tiempo*. El tiempo mesiánico es el que San Pablo —judío helenizado, que escribe en griego— define como $\omega \nu \nu \kappa \alpha \iota \rho \acute{o} \varsigma$ (*ho nyn kairós*), ‘el tiempo del ahora’; reintroduciendo de este modo la tercera categoría utilizada por los griegos y confiriéndole una nueva connotación. El tiempo mesiánico es el tiempo que se contrae en espera de la *parusía*, el retorno de Cristo

que marca el fin del tiempo cronológico. Pero, como bien señala Agamben⁵, no es del todo correcto definir el *kairós* como un tiempo que se opone al *chronos*: el *kairós* es también un tiempo *del chronos*, un tiempo que entra en la historia y modifica su naturaleza lineal. Esta diferencia entre *kairós* y *chronos* se percibe sólo a partir de la aceptación temporánea de una homología; el *kairós* es relevante precisamente porque implica un *chronos* tomado, modificado y abandonado. La intervención de Dios en el *chronos* hace un nudo en la historia: ahora el hombre está listo para la salvación *en cada instante*. En la tradición neotestamentaria, Dios es comparado a menudo con un ladrón que se presenta justo cuando nadie le espera⁶; y el ladrón ¿no es acaso el individuo que, al margen de la sociedad, roba (es decir: anula, invalida) el fruto del trabajo

⁵ «El tiempo mesiánico —*ho nyn kairós*— no coincide con el fin del tiempo ni con el *aion* futuro, ni tampoco con el tiempo cronológico profano, aunque no es exterior respecto a este último. Es una porción del tiempo profano que sufre una contracción que lo transforma íntegramente (...). El tiempo mesiánico se presenta como aquella parte del tiempo profano que excede constitutivamente al *chronos* y aquella parte de la eternidad que excede al *aion* futuro». AGAMBEN, Giorgio. *El tiempo que resta*. Madrid: Trotta, 2006.

⁶ Véase por ejemplo: *Evangelio de Mateo*, 24, 43; *Evangelio de Lucas*, 12, 39; *Primera carta de Pablo a los Tesalonicenses*, 5, 2; *Segunda carta de Pedro*, 3, 10; *Apocalipsis*, 3, 3 y 16, 15.

de los demás? ¿No es acaso aquel sujeto que rechaza la organización formal del tiempo, sobre la cual la rutina del trabajo modelaba la existencia?

WALTER BENJAMIN Y EL TIEMPO MESIÁNICO

Si Kierkegaard coloca su discurso sobre el tiempo en el horizonte de la revelación cristiana, Walter Benjamin desarrolla su reflexión recuperando la tradición mesiánica judía. También Benjamin parte de la contraposición entre instante y *continuum* histórico, en que se basan su aversión a la dialéctica hegeliana, su corrección del marxismo y su crítica de la noción de progreso. Sus *Tesis de filosofía de la historia* (1940) son probablemente el documento más interesante de esta visión 'a-progresista' de la historia. Se lee en la decimotercera tesis: «la representación de un progreso del género humano en la historia es inseparable de la representación de la prosecución de ésta a lo largo de un tiempo homogéneo y vacío. La crítica a la representación de dicha prosecución deberá constituir la base de la crítica a tal representación del progreso». Para Benjamin, la historia es una organización de hechos

compuesta arbitraria y artificialmente; además es adulterada y partidaria, puesto que es el relato escrito por los vencedores. La necesidad de devolver la voz a los vencidos conduce a Benjamin a abordar el problema de la relectura del pasado. Si cada lectura trae consigo la marca de su lector, en el momento en que el pasado es recuperado y redescubierto, con la nueva lectura también se le atribuye un nuevo sentido, de acuerdo con el compromiso ético del historiador materialista.

La recuperación del pasado se lleva a cabo a través de un proceso dialéctico que opera por yuxtaposición de imágenes (*Bilder*) que, sin embargo, es radicalmente diferente de la dialéctica hegeliana: la dialéctica benjaminiana se sirve de un juego de oposiciones, pero este juego ya no se da como alternancia de momentos sucesivos. En la dialéctica hegeliana, la síntesis supera a los primeros dos momentos no sólo cuantitativamente sino también cualitativamente, convirtiendo así el *Aufhebung* (que, recordemos, en alemán significa tanto 'abolir' como 'preservar', y también 'recoger', 'levantar') en una mejora, lo cual acaba siendo una justificación de la propia dialéctica, en vista de una historia que avanza precisamente hacia

una idea positiva de progreso. Si la dialéctica hegeliana fundaba y justificaba ese *continuum*, la dialéctica benjaminiana lo rompe y lo rechaza, ya que cada época (así como cada obra de arte) tiene un carácter monádico y constituye una especie de 'tiempo en sí mismo': en este sentido, es una dialéctica de la discontinuidad y del montaje. De aquí cierta afinidad, al menos en el primer período de la filosofía benjaminiana, con las teorías de Brecht. Con las que, sin embargo, sigue habiendo una diferencia fundamental: la dialéctica de Benjamin cuestiona el conjunto global de la historia, porque las dos imágenes dialécticas yuxtapuestas crean no sólo un nuevo sentido sino también un *nuevo orden de tiempo*, debido a la 'débil fuerza mesiánica' que caracteriza a esta 'cita secreta'. En Brecht esta cita es todo menos que secreta: siempre hay que leer la imagen procedente del exterior en función de la *fabula* que la acoge; así el tiempo de la imagen acaba siendo de alguna manera absorbido por el tiempo lineal de la historia. Para Brecht, la fe en la coherencia de la historia era esencial; para Benjamin esta coherencia siempre está en duda.

El materialista histórico benjaminiano no ve el presente como resultado necesario derivado del pasado, sino como una oportunidad para recuperar un episodio del pasado y volver a leerlo desde un punto de vista diferente. Si el presente tiene el poder de reabrir constantemente el pasado, el presente ya no se posicionará, con respecto al pasado, como su consecuencia, sino más bien como su re-actualización, como su verdadera realización. A través de la *Eingedenken* (rememoración), que difiere de la memoria involuntaria como acto consciente e intencional, el historiador no sólo recupera una imagen del pasado, sino que también tiene el poder de ‘salvarla’, atribuyéndole un nuevo valor. De esta manera, el tiempo se desprende completamente del carácter absoluto del tiempo newtoniano; el presente «no es transición, sino que ha llegado a detenerse en el tiempo» [tesis XVI]. Vale la pena recordar que el *mesón* aristotélico era exactamente esta ‘transición’, que Benjamin ahora niega. Cada momento del presente, de la actualidad, que Benjamin llama *Jetztzeit*, puede conectar con el pasado⁷; y el pasado puede ser

⁷ «La historia es objeto de una construcción cuyo lugar no está constituido por el tiempo homogéneo y vacío, sino por un tiempo pleno, ‘tiempo-ahora’ [*Jetztzeit*]. Así la antigua Roma fue para Robespierre un pasado cargado de ‘tiempo- ahora’ que él hacía saltar del continuum de la historia. La Revolución

redescubierto en cada momento del presente, de acuerdo con la máxima de que el día del juicio no se distinguirá de cualquier otro día. El juicio no es el punto final de un recorrido, sino más bien un 'punto crítico' que puede intervenir constantemente en la historia. Así la tercera tesis expresa claramente esta labilidad del *continuum* histórico; la historia se presenta en su totalidad sólo para aquellos que pueden salvar el pasado olvidado y silenciado, es decir, para la humanidad redimida:

el cronista que narra los acontecimientos sin distinguir entre los grandes y los pequeños, da cuenta de una verdad: que nada de lo que una vez haya acontecido ha de darse por perdido para la historia. Por cierto, que sólo a la humanidad redimida le cabe por completo en suerte su pasado. Lo cual quiere decir: sólo para la humanidad redimida se ha hecho su pasado citable en cada uno de sus momentos. Cada uno de los instantes vividos se convierte en una *citation à l'ordre du jour*, pero precisamente del día final. [tesis III]

francesa se entendió a sí misma como una Roma que retorna» [Benjamin, tesis XIV].

Para Benjamin, la historia no se recorre con la mirada hacia adelante, sino girando la cabeza atrás, igual que el *Angelus novus* de la célebre acuarela de Paul Klee. Por ese motivo, la deformidad del adivino de Dante es ahora la fisonomía natural del materialista histórico: para el idealista que cree en el progreso, el historiador benjaminiano es deforme e innatural, tan innatural e ilógico como el salto temporal al que la imagen dialéctica empuja. Anfiarao, el primer adivino mencionado por Dante en su *Infierno*, de acuerdo con los mitos del ciclo tebano, fue arrojado directamente al Hades con su carro, habiendo abierto Zeus con un rayo la tierra bajo sus pies. Esta intervención divina rompía la progresión cronológica lineal: Anfiarao no pasaba a través de la muerte, sino que saltaba sin solución de continuidad de la vida al reino de las sombras, siendo aquél no sólo un salto cronológico, sino una suerte de salto dialéctico. El mismo salto, pero en la dirección opuesta, cumple el historiador benjaminiano cuando retoma una imagen del pasado llevándola del reino de las sombras a la vida. Se lee en el escrito *Destino y carácter*: «el cartomántico y el quiromántico enseñan que se puede hacer a este tiempo [del destino] simultáneo con cualquier otro tiempo no presente. Pues se trata de un tiempo dependiente,

parasitario del tiempo propio de una vida superior y menos natural». ⁸

La tradición judeo-cristiana implica en cierto sentido estos saltos dialécticos en la interpretación alegórica de la *Biblia*: por ejemplo, en la figura de Cristo como nuevo Adán, nuevo Moisés y nuevo Elías; y, por supuesto, en la relación entre el Bautista y Cristo, entre el *logos* y la carne.

Haciendo coincidir estos *typos* (para utilizar la expresión paulina), la interpretación exegética crea una conexión cronológica que ‘perfora’ el tiempo, una tensión que une pasado y futuro en una constelación. ⁹ La segunda tesis de Benjamin expresa así esta idea: «el pasado lleva consigo un índice temporal mediante el cual queda remitido a la redención. Existe una cita secreta entre las generaciones que fueron y la nuestra. Y, como a cada generación que vivió antes que nosotros, nos ha sido dada una débil fuerza mesiánica sobre la que el pasado exige derechos» [Benjamin, tesis II]. La verdad no es un descubrimiento, sino una revelación; revelación que funda un tiempo de orden diferente. De aquí una distinción entre un tiempo histórico, vacío, del determinismo; un tiempo cerrado, en

⁸ BENJAMIN, Walter. *Obras*. Madrid: Alaba, 2007, pág. 180.

⁹ AGAMBEN, Giorgio. *Desnudez*. Barcelona: Anagrama, 2011.

parte similar al concepto griego de destino; y un tiempo abierto, que es el momento de la revelación mesiánica, heredero en ciertos aspectos del *kairós* paulino (excepto, por supuesto, que para el Judaísmo la llegada del Mesías aún se tiene que cumplir, y aún puede acaecer en cualquier momento). Esta visión del tiempo implica un salto en comparación tanto con la linealidad del proceso histórico como con la naturaleza estática de un tiempo eterno e inmutable.

El carácter innovador del tiempo mesiánico —paulino y benjaminiano— como ‘tiempo que rompe la forma del tiempo’, nos ayudará a entender mejor cómo las propuestas formales de los autores que analizaremos se presentan como antitéticas de la visión lineal de la historia. Tenemos que llegar a pensar que el tiempo realizado, cumplido, no es necesariamente un tiempo *finito* (*transcurrido*), o una eternidad inmóvil; ni tiene que ser necesariamente *pasado*, ya que la realización se da en el momento en el que el pasado es salvado, redimido, en una continua re-actualización desde el presente, que coincide con el momento en que la historia se llena de sentido. [...]

Como recuerda Agamben, el Mesías viene para superar la ley anterior —la ley escrita— con una doble negación, y el estatus que distingue lo mesiánico es el estar ‘no-no en la ley’. Quizás ninguna imagen pueda expresar mejor esta superación de la ley del verbo por parte de la corporalidad como la cabeza de Juan el Bautista servida en una bandeja delante de Herodes: aquel que gritaba en el desierto se ha quedado sin palabras, pero su cabeza todavía habla, comunica, informa. Esa cabeza es el premio para la danza de Salomé ante Herodes —y recordemos que la danza es movimiento no lógico, a-direccional, cuerpo que niega el espacio objetivo que el *logos* determina. Después de aquella danza, el lenguaje natural no puede hacer otra cosa que enmudecer y retraerse. Esa cabeza cortada encarna, de alguna manera, la superación del lenguaje lógico de lo dramático por parte del lenguaje físico y presencial de lo performativo. [...]

El lenguaje natural no es la única manera que tenemos para hacer experiencia de la realidad, pero sí es la manera más sencilla que tenemos para *expresarla lógicamente*. El hecho de que podamos hablar racionalmente incluso de lo irracional hace que el lenguaje parezca omnipotente. Pero

hablar de lo irracional siempre es algo así como una contradicción: la experiencia de lo irracional —al igual que la experiencia teatral— no puede ser reducida a la dimensión lingüística. Jorge Dubatti, por ejemplo, subraya que «en tanto experiencia vital, efímera, aurática, el teatro se relaciona con la infancia: *infale* es justamente el que no habla, y en tanto seguimos siendo infantes, nuestra experiencia, nuestros vínculos y extensiones con el orden del ser exceden el orden del lenguaje». ¹⁰ Esta experiencia irracional, alejada del lenguaje, aunque culturalmente marginal, sigue siendo una parte importante de nuestra existencia. Gran parte del teatro experimental del siglo XX se preocupaba precisamente por la imposibilidad de expresar lo irracional; se trataba de redescubrir la naturaleza íntima del teatro, para reducir la importancia del lenguaje lógico, textual, dramático, y devolverla al lenguaje visual, musical, corporal, a saber, a un lenguaje puramente performativo. El lenguaje performativo no siempre *significa*, pero siempre *comunica* algo al receptor. Cuando Artaud habla de la expulsión de Dios de la escena, es

¹⁰ DUBATTI, Jorge. *Principios de filosofía del teatro*. México D.F.: Paso de gato, 2012.

exactamente a esto que se refiere: expulsar el *logos* para una vuelta a la materialidad.

Afirmo que la escena es un lugar físico y concreto que exige ser ocupado, y que se le permita hablar su propio lenguaje concreto. Afirmo que ese lenguaje concreto, destinado a los sentidos, e independiente de la palabra, debe satisfacer todos los sentidos; que hay una poesía de los sentidos como hay una poesía del lenguaje, y que ese lenguaje físico y concreto no es verdaderamente teatral sino en cuanto expresa pensamientos que escapan al dominio del lenguaje hablado.¹¹

En una concepción artaudiana del teatro, la palabra da un paso atrás, deja de significar y se da como sonido, y el lenguaje como elemento rítmico; el texto, a su vez, se presta a ser utilizado como material vivo: la verdadera comunicación teatral puede lograrse cuando el texto lingüístico admite paradójicamente su derrota. Esto no significa que el texto tenga que desaparecer, sino que debe actuar como un nuevo elemento, que coopera con otros elementos para crear una atmósfera que permita un tipo de

¹¹ ARTAUD, Antonin. *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa, 1978.

comunicación no exclusivamente significacional. La *intuición de lo que acontece*, y no la *explicación de lo que se muestra*, debería ser el fin de este teatro —y Sarah Kane parece haber aprendido magníficamente este principio.

Desde este punto de vista, la cuestión de las acotaciones es interesante: no deben servir para preparar la imagen ideal de la escena, ni tienen que ser entendidas sólo como un ‘manual de instrucciones’ para el actor (cuando indican una acción, un tono de voz, una actitud). Las acotaciones son parte del estilo del autor, el estilo que impregna el texto y por lo tanto guía su lectura, y al director le incumbe tener en cuenta este estilo y reafirmarlo en la escena; independientemente de la voluntad de ser fiel o no ser fiel a lo que el texto dice, el director tiene que ser fiel a *cómo* el texto dice. Otro aspecto interesante de la acotación es su naturaleza de elemento límite de la comunicación lingüística. Aunque se encuentre dentro de la esfera de lo decible (el texto es lo decible de una idea teatral, el espectáculo es su mostrable), la acotación es precisamente lo *no dicho*. La acotación es —tradicionalmente— material lingüístico que no se convierte en réplica, a saber, todo lo

que los personajes no pueden expresar a través de la palabra: la acotación ya es texto que demuestra su insuficiencia. Si una acotación aparece en la obra, es porque es esencial para la construcción de un microcosmos, indicando así que en ese microcosmos no todo puede ser expresado con palabras. Esto evidencia muy bien los límites del lenguaje en nuestra esfera comunicativa, y esta tensión entre lo expresable y lo inexpressable proporcionada por las acotaciones debería siempre estar presente ante el público. Esto sucede, una vez más, en el teatro de Sarah Kane. El problema de las acotaciones aparentemente 'imposibles' (como las que indican mutilaciones, violencia, asesinatos) en realidad se basa en un error de naturaleza interpretativa, el de creer que todo lo que está escrito en el texto tenga que aparecer en la escena en su significado lingüístico:

leer *Blasted* es mucho más difícil que verlo en escena, ya que cuando lees, es exactamente *él se come al bebé*. Cuando lo ves está claro que no se está comiendo al bebé. ¡Es jodidamente obvio! Es una imagen teatral. Claro que no se lo está comiendo. Y eso, de alguna manera, te exige más, puesto que



apela a la imaginación individual de cada uno. Sin embargo, bueno, es más realista cuando lees la escena, porque ahí te llega el puro acto

Lo que se indica en la acotación debe revelarse en la escena, pero, para revelarse, no necesariamente debe explicitar su significado lingüístico; simplemente el efecto escénico debe marcar su homología con el efecto lingüístico. Para entender el teatro de Sarah Kane hay que des-interpretar el lenguaje, llevar la homología estructural entre la forma lingüística y la forma de la realidad fuera del ámbito de la lógica.

A MODO DE CONCLUSIONES

FORMA DRAMÁTICA Y REPRESENTACIÓN DEL MUNDO

Cuando, en 1989, caía el Telón de Acero, lo que caía era también un determinado orden del mundo, dualista, maniqueísta, que dividía claramente el espacio geográfico en zonas bien definidas. Ese espacio, que era sobre todo un espacio ideológico, estaba organizado de tal manera que permitía identificar inmediatamente, tanto en un sector



como en el otro, el amigo y el enemigo, lo correcto y lo incorrecto, el bien y el mal. Estos últimos veinticinco años, en cambio, han estado marcados por la demolición, al menos formal, de barreras y fronteras geográficas, políticas y económicas; por una abjuración progresiva de las ideologías; por un creciente sincretismo cultural. Se ha asistido, pues, a un proceso de hibridación de elementos que antes, con su separación, aseguraban cierto *orden* en el *espacio del pensamiento*. Pero también han sido los años de los medios de comunicación digitales y de la invasión de las nuevas tecnologías en la vida cotidiana y en lo privado. Dichas innovaciones han cambiado radicalmente la percepción de las distancias —espaciales, cronológicas e identitarias— y han contribuido a una aceleración vertiginosa en la elaboración y en la circulación de informaciones y, por lo tanto, a un cambio profundo en nuestra manera de conocer el mundo. Y, finalmente, estos años han sido los del fin de los grandes metarrelatos —para emplear una expresión querida a Lyotard— políticos, sociales, religiosos, económicos. Se han ido agotando, por ejemplo, el metarrelato del ahorro, el de la creación de riqueza a través de la producción de bienes materiales, el mito de la proyectualidad, etcétera. Todos

estos grandes metarrelatos se mantenían sobre una fe inquebrantable en la infalibilidad de la relación causa-efecto, sobre la posibilidad de definir y medir el valor y, por lo tanto, sobre la posibilidad de concebir el tiempo como un desarrollo coherente de hechos: a saber, como historia. Pero, sobre todo, todos estos metarrelatos proporcionaban a nuestras existencias una estructura estable: nuestra vida se entendía como un proyecto para cumplir, hacia una meta que ponía un punto final.

El drama que ya no tiene fe en la historia, ni en la causalidad, ni en la teleología concibe de manera diferente la conformación de la *fabula*, que deja de ser una disposición ordenada de elementos, para concebirse como un magma, un espacio dentro del cual se encuentran zonas de mayor 'carga', 'densidad poética'. Estas áreas se conforman por una especie de atracción entre elementos amorfos, a los que es imposible asignar un valor discreto. Pero, ¿acaso no es precisamente esta intrínseca irreductibilidad a una estructura ordenada, la prerrogativa principal de un producto artístico? Un autor sabe que todo es fundamental dentro de una obra, hasta una coma; y la carga que ejerce esta coma puede alterar la carga del

campo de una réplica, que a su vez puede alterar la carga del campo total de la obra, influyendo así sobre los demás elementos. El todo es, de acuerdo con el lema *gestaltiano*, mayor que la suma de sus partes; así que, cuando elegimos analizar una obra dividiéndola en partes y elementos, el análisis puede ser llevado a cabo sólo con la consciencia de que no será exhaustivo: el análisis nunca devuelve la realidad del drama, sino que *se extiende sobre* el drama, dándonos la ilusión de que el drama sea una realidad analizable. Paradójicamente, el drama se acerca más a la realidad cuando muestra su impermeabilidad al análisis y su intolerancia a la lógica; mientras que cuando se ofrece a la observación científica-literaria —o sea cuando se construye sobre una estructura lógica que pretende describir el mundo y nos ilude que lo puede hacer— es en realidad cuando más lejos está de la realidad.

Tanto una obra como la realidad son mucho más que lo que su análisis restituye y que su estructura expresa. [...] Considerando que el lenguaje ya no sirve para definir significados —en el sentido de Eco— sino que informa apartándose de su función definitoria, la historia, que

siempre es sucesión de informaciones que avanza por acumulación, se vuelve casi una estructura superflua. El objetivo del autor no es transmitir una gama de significados ordenados, sino llevar al receptor más allá del significado literal, creando cierta atmósfera en la que el receptor *no comprende*, no interpreta significados, *sino que intuye algo más allá de los significados*: el drama sustituye el principio de la coherencia orgánica de la *fabula* por una suerte de *principio de coherencia poética*.

Una estructura, en cuanto sistema de representación, no describe tanto la realidad, sino más bien un punto de vista sobre la realidad. A menudo estamos dispuestos a creer que la representación de una cosa es la cosa misma, debido a un exceso de fe en el principio económico del ahorro, por lo que damos más valor a la performatividad de la imagen que nos es ofrecida, en detrimento de la 'calidad' de la misma. Pero cada vez que confundimos la imagen de la cosa con la cosa misma, perdemos algo. Del mismo modo, cuando aceptamos un punto de vista sobre un hecho como si fuese el hecho mismo, renunciamos a la crítica sobre este hecho, aceptando una imagen que se impone como hegemónica [...]. De esta manera [...] confundimos el

poder creativo del lenguaje con sus propiedades descriptivas; y dejamos de buscar más allá de lo que esconden las palabras. Pero es precisamente sobre esta confusión entre palabra creadora y palabra descriptiva que se fundamenta hoy en día, por ejemplo, el lenguaje de la publicidad, del marketing y sobre todo el de la política. Después de todo, creer que una imagen de la realidad exprese toda la realidad es cómodo pero ilusorio; exactamente de la misma manera por la que, nos recuerda Francastel, «es tan absurdo creer en el realismo de la perspectiva lineal como en la posibilidad de expresar todas las necesidades semánticas de la humanidad con una sola familia de lenguas».¹²

SOBRE EL CONCEPTO DE *REALISMO* EN EL DRAMA

El drama nacía, de acuerdo con Hegel, del impulso antropocéntrico que se acentuaba en el Renacimiento. Sin embargo, no es el drama hijo único de aquella visión del mundo; en el mismo periodo, y en base a las mismas necesidades, se iban estableciendo los cánones de otro

¹² FRANCASTEL, Pierre. *Pintura y sociedad*. Madrid: Cátedra, 1984.

modelo de representación de la realidad que revolucionaría el arte de la pintura y de la figuración en general: la visión en perspectiva. En su ensayo *Pintura y sociedad* (1957) Francastel recuerda la contribución fundamental de Brunelleschi al nacimiento de la perspectiva; con la invención de su dispositivo óptico, precursor de la caja espacial de Poussin, el florentino limita la visión a un espacio cerrado, afirmando así la «concepción de la reducción y de la duplicación posible del universo». En el Renacimiento se va imponiendo poco a poco la ‘moda’ —que no es un modelo único, sino el que más prestigio cobra— de representar la realidad conformemente al espacio cúbico de tipo brunellesquiano, luego sistematizado en las normas establecidas por Leon Battista Alberti. El universo, por lo tanto, se hace visible y controlable en el momento en que es ‘puesto en una caja’, ‘enmarcado’. Dentro del espacio cúbico, cada elemento encuentra su definición por medio de coordenadas que remiten a una misma escala, por lo que la perspectiva crea en el cubo brunellesquiano un espacio coherente y completo, objetivo y absoluto, al igual que coherente y completo, objetivo y absoluto se puede ahora imaginar el universo. El teatro clásico era concebido por y para el

mismo espacio cúbico tridimensional; éste, de hecho, es precisamente aquel microcosmos cerrado que ‘está por’ el mundo que el drama pretendía ser para el espectador. La visión en perspectiva, al igual que la visión dramática, mantenía «la necesidad de construir un espacio cerrado en la pantalla plástica donde el espectador está invitado a moverse como en un microcosmos cuyas leyes reproducen fielmente el mundo igualmente cerrado que sirve de teatro a la acción de los seres humanos».

Como hemos visto, las tres ‘falsas’ unidades aristotélicas de tiempo, lugar y acción —que son también un ‘invento’ renacentista— pueden fácilmente ser agrupadas bajo una sola unidad: la *unidad de visión*. Ésta es, básicamente, la que garantiza la coherencia interna del sistema representativo y, por lo tanto, el principio fundamental de la obra. Y ésta es lo que permite al espectador reconocer el espacio de la imagen como un espacio ordenado, y el conjunto de los elementos en el espacio como una disposición orgánica. Pese a lo que pretende afirmar, la perspectiva no proporciona una copia de la realidad, sino *una regla* para su lectura, y nos dice que copiar no significa ofrecer la realidad como es sino como es *percibida*: la

perspectiva no ofrece una imagen de lo verdadero sino de lo verosímil. No olvidemos que el mismo Aristóteles insistía sobre este punto: que el *mythos* pudiese ser captado como una imagen comprendida enteramente en una mirada.

Francastel, retomando la lección de Kernodle, recuerda cómo «el teatro del Renacimiento se basa en el descubrimiento y el empleo sistemático de tres principios: la atención del ojo en un punto fijo, la duplicación reductora, en profundidad, del espacio y la noción del carácter finito del espacio». Nada nuevo, si tenemos en cuenta lo que se ha dicho con respecto a la comprensión del *mythos*; de aquí que el cubo perspectivo puede ser visto simplemente como la realización en pintura del ideal poético aristotélico: *ut pictura poesis*, como anunciaba el célebre lema del aristotélico Horacio.

La visión en perspectiva requiere que el punto de vista del espectador sea siempre exterior, en la distancia; exactamente como debe ser el punto de vista del espectador para comprender intelectualmente la *fabula*. Esta distancia garantiza que no haya confusión entre sujeto y objeto, entre observador y observado: el drama, como el cuadro, tiene un carácter finito proporcionado por su marco

que determina, además de su dimensión (que en el drama simplemente interpretamos como cronológica y en el cuadro como espacial, pero que al fin y al cabo es la misma dimensión: la *dimensión formal*), también su artificialidad; más allá de estos límites ya no es drama, es realidad. La perspectiva, pues, es un sistema logicizante tanto como lo es el drama, cuyo objetivo no es tanto copiar la realidad sino darle una forma de acuerdo con una precisa idea de cómo funciona o debería funcionar: el drama no reproduce la realidad, sino la *realidad ideal*. Con respecto a dicha cuestión, merece la pena recordar que las representaciones en perspectiva de paisajes urbanos preceden a la reorganización arquitectónica de las ciudades renacentistas. Las primeras representaciones de la ciudad ideal son anteriores a su realización; pues para el pintor no se trata de describir lo que ve sino de dar forma a un deseo, a una necesidad organizadora que se realiza antes en pintura (en la bidimensionalidad) y luego en arquitectura (materialmente):

los artistas del Quattrocento no hubieran podido tomar como modelo de sus obras la arquitectura renacentista, pues no existía. (...) Los primeros

palacios florentinos no fueron construidos hasta final de siglo. (...) La arquitectura fue pintada antes de ser construida. (...) Todo el batiburrillo de accesorios: carros, árboles, rocas, doseles, templo, castillo, fuente, seto, torre, montaña, barco, etc. pertenece al universo del teatro, no al de la realidad.

Con el término 'teatro', Francastel ya indica aquella esfera de la representación ideal bien separada de la realidad material. No olvidemos que para llevar a cabo su organización formal del mundo, la visión en perspectiva se sirve de una serie de reglas matemáticas que apuntan siempre a una visión armónica ideal, antes que a una realidad armónica (siguiendo la regla ya aplicada por Fidias en su proyecto de la columnata del Partenón, se construyen edificios basando la disposición de los elementos arquitectónicos en las proporciones dictadas por la correcta visión desde la distancia, y no en las proporciones obtenidas calculando la distancia real de los elementos). Además, si el problema del pintor fuese establecer la ecuación correcta que permitiese a la imagen en el cuadro ser *idéntica* al objeto en el mundo, la aplicación de las leyes de la perspectiva —recuerda Nelson

Goodman— fracasaría.¹³ En primer lugar, porque el punto de vista único de observación que el cuadro fija, y según el cual la imagen es pintada, no existe en la naturaleza: el ojo siempre se mueve sobre el objeto y experimenta constantemente una serie de cambios de luz que no pueden ser fijados sobre la superficie del cuadro. Y, en segundo lugar, porque la perspectiva, para que la imagen parezca real, no puede respetar *in toto* las leyes geométricas que ella misma predica. Por ejemplo, los contornos de un objeto que se aleja del ojo horizontalmente en el espacio (una vía del tren) son pintados como si fuesen convergentes; mientras que los contornos de un objeto que se aleja del ojo verticalmente en el espacio (las paredes de un edificio) se representan como paralelos¹⁴. La perspectiva, por lo tanto, apunta a algo más que a la mera ilusión del pintar objetivamente: lo que quiere en el fondo es pintar *lógicamente*. Actuando de esa manera, marca el concepto mismo de *realismo*: realista es simplemente lo que es conforme a las leyes de la disposición ordenada de formas discretas en un espacio objetivo; no porque la

¹³ GOODMAN, Nelson. *Los lenguajes del arte*. Barcelona: Seix Barral, 1976.

¹⁴ Para una mejor comprensión de las razones de Goodman, véase *Los lenguajes del arte*, I, 3.

realidad sea así, sino porque así estamos acostumbrados a pensarla. La pretensión de imitar fielmente la realidad sólo puede poner sus bases en la creencia de que la realidad es *imitable*; pintando, el pintor convierte esta convicción en una *convención*. Así el principio mimético ya es la afirmación de la idea de un mundo representable objetivamente: éste se puede pintar o dramatizar porque, de alguna manera, ‘se *deja* pintar y dramatizar’; esta prerrogativa del ‘dejarse representar’ —que nosotros le atribuimos— determina su ‘ser como’, y no el contrario. En otras palabras: no el hecho de que el mundo es así determina que lo representemos de una determinada manera; sino que el hecho de que lo representamos de esta manera determina que el mundo sea para nosotros así. En este sentido, cualquier modelo de representación es hijo primariamente de nuestra *voluntad de representación*.

En los ámbitos filosófico y científico se define *realismo* la creencia según la cual, dentro de un sistema en el que algunos objetos existen y tienen propiedades físicas, dado un objeto, todos los observadores ven en este objeto las mismas propiedades; y entonces el objeto poseería estas

propiedades independientemente del observador.¹⁵ La noción de ‘mismas propiedades’ es crucial, y nos lleva directamente al discurso sobre el carácter discreto y autónomo de los elementos: en el realismo, la identidad del objeto y, por lo tanto, su posición en el mundo, están garantizadas por el hecho de que todos lo ven como un objeto existente ‘en la misma posición’ en el mundo, y que todos ven en ello una cosa que es ‘la misma cosa’. A saber: hay acuerdo sobre el hecho de que el objeto es para todos el mismo, bajo los mismos aspectos. El gran problema que tantas veces las ciencias cognitivas, la estética y la filosofía se han planteado ha sido determinar si este acuerdo se origina a partir de las propiedades inherentes al objeto percibido o de las propiedades relacionadas con el sujeto perceptor, comunes a las de otros sujetos en el acto de la percepción. La resolución de la cuestión se ha orientado en diferentes épocas y en diferentes contextos unas veces hacia la primera hipótesis, otras veces hacia la segunda; sin embargo, naturalmente, la cuestión nunca se ha resuelto del todo. Para salir de este *impasse*, es necesario desplazar la cuestión a otro nivel. Es decir, en una proposición como la anterior, hay que considerar la idea de

¹⁵ Cf. Hawking, *op. cit.*

igualdad que el término 'mismo' expresa como si no remitiese ni a las propiedades del objeto ni a las del sujeto o de la visión, sino más bien al sistema dentro del cual se produce la visión. 'Mismo' no es el objeto, sino *el modo* en el que objeto está para algún observador en el sistema en el que el sujeto y el objeto se hallan, y sobre todo en el sistema *que sujeto y objeto forman*. Es este sistema el que fundamenta el concepto de 'mismo', y sólo este sistema es su 'amo absoluto'. Pero ver las 'mismas propiedades' también implica inevitablemente un acuerdo previo sobre lo que el término 'mismo' signifique para sujeto y objeto aquí y ahora, lo que es establecer un código, primariamente un código lingüístico. Asumidos los parámetros dentro de los cuales la expresión 'mismo' tiene un significado satisfactorio, si las propiedades del modo de estar de sujeto y objeto en el sistema, y el modo de decir cómo sujeto y objeto están uno para el otro, respectan aquellos parámetros, entonces hay acuerdo.¹⁶ Pero el lenguaje, nos

¹⁶ «Casi cualquier cuadro puede representar casi cualquier cosa; eso es, dado un cuadro y un objeto, suele darse un sistema de representación, un plan de correlación, en el que el cuadro representa al objeto. El grado de corrección del cuadro depende, en aquel sistema, de lo precisa que sea la información acerca del objeto obtenida leyendo el cuadro de acuerdo con aquel sistema. Pero el grado de literalidad o de realismo del cuadro dependerá de lo típico del

dice Wittgenstein, no puede hablar satisfactoriamente de este acuerdo, ya que es *en sí* este acuerdo; a lo sumo podrá mostrarlo. Se lee en el *Tractatus*: «No: 'el signo complejo $\langle aRb \rangle$ dice que a está en la relación R con b', sino: *Que 'a' esté en cierta relación con 'b' dice que aRb* ». ¹⁷ Ahora queda claro que el concepto de *realismo* no se basa tanto en las propiedades del objeto o del sujeto, sino más bien en esta homología estructural wittgensteiniana entre proposición y hecho, es decir, entre la expresión como sistema de relaciones de elementos (lingüísticos) y el mundo como sistema de relaciones de elementos, estados de cosas (*Sachverhalt*).

Así pues, la única cosa real en el *realismo* es la correspondencia entre el modo en el que (el sistema de relaciones por medio del cual) expresamos el mundo y el

sistema. Si la representación es una cuestión de elección, y la exactitud, cuestión de información, el realismo es cuestión de hábito. Nuestro apego, a pesar de las pruebas arrolladas en contra, en imaginarnos la semejanza como la medida del realismo se entiende así fácilmente. Los hábitos representacionales que rigen el realismo tienden también a generar una semejanza. Que un cuadro se asemeje a la naturaleza significa a menudo que se parece a la manera como suele pintarse la naturaleza» [Goodman].

¹⁷ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Barcelona: Altaya, 1994.

modo en el que queremos, podemos o debemos¹⁸ leer el mundo. Por lo que el teatro es *realista* solamente en la medida en que muestra una correspondencia biunívoca entre las leyes estructurales que elige para representar la realidad y las que ya han sido elegidas (por la tradición, las condiciones socioculturales, los dogmas, etcétera) para interpretar la realidad. Diderot, por ejemplo, consideraba la música como el arte más realista debido a su imprecisión que, alejándola de la posibilidad de ser comprendida lógicamente, la acercaría a la vaguedad del sentimiento. Aquí el concepto de *realismo* es visto como homología estructural entre la semántica imprecisa del sonido y la imprecisión con la que nos enfrentamos cuando tratamos de reducir el sentimiento a una definición. Cuando Adorno habla del *realismo* de Beckett, se refiere a esto: hay una homología estructural entre una determinada manera de entender el mundo y su forma de representación; ese mundo había perdido la fe en la lógica y, por lo tanto, esta pérdida se expresaba en un sistema de relaciones que

¹⁸ Según consideremos más o menos coercitiva la acción del hábito social sobre nuestra percepción; o según consideremos que el mundo, de todos modos, no se nos pueda ofrecer sino bajo aquella forma. Para Wittgenstein, por ejemplo, «*los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo*» [*Tractatus*, 5.6].

implicaba un tiempo no mensurable lógicamente y un espacio no ordenado lógicamente. A su vez —y ésta es la grandeza de Beckett— todo esto se manifestaba en la homología estructural entre el contenido que expresaba *aquella* visión del mundo y la forma que se convertía en su expresión: en la *fabula* nada se conformaba objetivamente, y el drama expresaba formalmente aquella nada conformándose, a su vez, no objetivamente.

Pues lo que conocemos como *realismo* o *naturalismo* en el teatro dramático clásico, antes de su crisis y cuestionamiento, no es en absoluto la mejor manera de llevar la realidad o la naturaleza al teatro, sino simplemente la mejor manera de reafirmar cierta imagen de la realidad y de la naturaleza *también* en teatro. No se trata sino de una homología estructural entre dos sistemas de interpretación basados en las leyes de la lógica y los principios que de ellas se generan. Para ambos modelos, el tiempo es una secuencia ordenada de elementos (una línea que procede de un principio a un final: historia); el espacio es una disposición ordenada de elementos (un plano cartesiano ideal, territorio mapeado: geografía); y cada universo construido sobre estos principios es en sí mismo un

universo coherente, completo y autónomo. El teatro dramático clásico nunca es representación fiel *del mundo*, sino representación fiel *a una idea del mundo*, la idea que la tradición occidental había hecho hegemónica. Por esta razón, el teatro realista o naturalista no nos dice nada sobre el mundo más que lo que ya sabemos: porque nace y muere en una tradición que no quiere cuestionar, sino que, por lo contrario, legitima y retroalimenta. En eso, el teatro realista o naturalista es simplemente tautología lógica¹⁹. Pues, el drama nunca es —como nos habían acostumbrado a pensar— la reproducción de lo que le ocurre al hombre, sino de lo que el hombre quiere que ocurra; no de sus acciones y decisiones, sino de las leyes que regulan estas acciones y estas decisiones; no del mundo, sino de una visión del mundo, es decir, de *otra ficción* del mundo. El drama construido sobre la coherencia de la *fabula* es, por así decirlo, el ‘brazo armado’ del racionalismo aristotélico-hegeliano, el instrumento a través del cual expresamos nuestro deseo y anhelo de

¹⁹ Cuando al *realismo* se le añade el atributo ‘poético’, la brecha que se abre entre los dos términos ya deja en evidencia la falacia de la representación realista: lo poético afecta a la expresión de la realidad, la transfigura, la deforma, dejando ver su naturaleza relativa. El realismo poético no nos lleva aún fuera de las leyes de la lógica, pero ciertamente nos indica un camino.

comprensión lógica del mundo y también de nosotros mismos. Abirached lo aclara perfectamente:

la verdad a decir sobre el hombre y el mundo es que no hay una verdad racional para juzgarlos: lo que se ha tomado por realidad en las ideologías predominantes (estén en el poder o reclamen acceder a él) es una construcción artificial que oprime a la condición humana entre sus muros de palabra y de papel. A partir de ahora aparece claro a muchos que no somos reductibles a nuestro carácter, a nuestra educación, a nuestra función social, a nuestra historia privada o colectiva, a nuestro lenguaje cotidiano: todo eso, que pretende regular nuestro comportamiento y ordenar nuestra actividad, no maneja más que el vacío o las apariencias. La verdadera vida está en otra parte (...). Lo que nos constituye realmente —el verdadero campo de nuestra realidad— escapa completamente a las construcciones de la lógica.²⁰

En el ámbito científico, la física cuántica ha propuesto modelos para interpretar la realidad alternativos al modelo

²⁰ ABIRACHED, Robert. *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1994.



clásico construido sobre las leyes euclidianas y newtonianas. En los últimos años, en muchos campos del conocimiento se ha producido una apropiación de las nociones relacionadas con las teorías derivadas, precisamente para justificar y apoyar una visión de las cosas alternativa a la que se ha impuesto como hegemónica en la tradición occidental. Conceptos de física cuántica se han aplicado más o menos legítimamente a muchas áreas de la vida cotidiana; sin embargo, si menciono aquí esta cuestión es porque personalmente creo que no hay ningún campo que justifica ese uso de una forma más convincente que el campo de la creación artística. La física cuántica no pretende describir el mundo tal como es, sino crear modelos de interpretación que funcionen para describir el mundo. [...] La física cuántica admite concepciones de temporalidad diferentes; si el tiempo ya no es un marco dentro del cual moverse, sino una de las dimensiones del espacio que nosotros, incrustados en ella, podemos mover, entonces el concepto mismo de *historia* como sucesión temporal debe ser totalmente replanteado. La *Teoría de la suma de historias* de Feynman (1948), por ejemplo, interpreta el estado actual del universo como si éste no fuera el resultado de una

cadena de acontecimientos que van desde un origen a ese instante; sino como una de las infinitas posibilidades que nosotros determinamos en nuestra investigación sobre el pasado desde nuestro punto de observación presente. El universo tendría, pues, infinitas historias [...] y no una sola historia realizada e inmutable. El motivo por el cual nosotros podemos concebir una sola historia se debe a que nuestro sistema perceptivo se ha desarrollado para que percibamos una sola versión de la realidad y no una multiplicidad de versiones. De otro modo, no funcionaríamos así como funcionamos y, por consiguiente, tampoco estaríamos aquí haciéndonos esta pregunta: el *principio antrópico* explica que vemos el universo en la forma en que lo vemos porque, si fuese diferente, sencillamente no tendríamos la posibilidad de verlo.²¹ Esto confirmaría que lo que llamamos realidad es simplemente lo que cabe dentro de nuestro sistema de construcción de la realidad: nuestra manera de estructurarla. El magma de los acontecimientos es un paisaje que nosotros intentamos geografizar a cada observación: lo que llamamos '*historia*' no es otra cosa que *geografización de los acontecimientos*. Pero, admitiendo que cada observación afecta a la misma

²¹ Cf. HAWKING, *op. cit.*



realidad observada, tenemos que admitir el fracaso de esta tentativa y aceptar su carácter relativo, es decir, artificial: el universo se deja historicizar y geografizar sólo en la medida en que nosotros decidimos historicizarlo y geografizarlo, pero no posee inherentemente las características que nuestras operaciones de historicización y geografización le atribuyen. También con respecto al problema del espacio, la física cuántica ha desarrollado modelos alternativos al sistema de la disposición ordenada de los elementos. Por ejemplo, concibe que a nivel subatómico las partículas, mientras que en ocasiones muestran características de partícula, en otras se comportan como ondas; esto significa que el mismo objeto puede presentar en diferentes momentos características propias de un elemento y también características propias de un 'conjunto de elementos'. En cierta medida, es el observador quien determina 'de qué manera ver' el objeto de su observación, ya sea como una partícula o como una onda. El principio de determinación, que garantizaba el carácter discreto y la autonomía de los elementos, es sustituido aquí por el *principio de incertidumbre* de Heisensberg, según el cual no es posible determinar con precisión al mismo tiempo la posición y la velocidad de una partícula: ella asume una



posición y una velocidad sólo en el momento de la mensuración; pero no tiene un valor independientemente de la mensuración. El espacio de la acción y de la identidad deja de ser estructurado y ordenado; dentro del paquete cuántico, como recuerda Hawking, las partículas «no tienen una posición definida, sino que están ‘esparcidas’ con una cierta distribución de probabilidad». Este ‘esparcirse’, en oposición a la posibilidad de definir su posición, nos recuerda naturalmente el contraste entre *kuden* y *taxis* aristotélica, entre la realidad caótica y la organización proporcionada por una estructura dispositiva. El modelo estructural es obviamente un modelo útil para nuestra manera de vivir en el mundo; pero en el momento en que pretendemos buscar en él la realidad, debemos admitir inevitablemente que nuestra investigación encuentra justificación no tanto en el resultado, sino más bien en nuestra *voluntad de resultado*. Esto demuestra que la realidad, en contra de lo que el racionalismo positivista afirmaba, no sería un sistema del cual, dado un cierto estado de cosas y conocidas las leyes que lo rigen, podemos predecir perfectamente el funcionamiento. Sospechamos que, en cambio, la realidad no es un sistema matemático coherente y completo.

Todo esto nos dice, finalmente, que leemos la realidad conformemente al modelo que decidamos adoptar; y que siempre elegimos el modelo de acuerdo con nuestras necesidades. Y esto es básicamente lo mismo que nos dicen también la historia del arte en general y la del teatro en particular. La física cuántica ha introducido un concepto que puede ser muy útil para la teoría del teatro, el de *realismo dependiente del modelo*. Nuestro cerebro interpreta los datos sensoriales elaborando un modelo de interpretación que, si se confirma satisfactorio, tiende a identificarse con la realidad misma. Lo que está estructurado por el modelo es todo lo que podemos entender, porque el modelo es precisamente *modelo de comprensión*. Pero si dos modelos diferentes llegan a justificar y predecir los mismos resultados a través de diferentes procesos, nadie puede decir que un modelo es ‘más real’ que el otro. «Una teoría es justamente un modelo matemático que construimos para describir nuestras observaciones: existe únicamente en nuestras mentes»: así que no debemos confundir lo que existe con lo que existe *para nosotros* como resultado del modelo que aplicamos.²²

²² Cf. HAWKING, *op. cit.*

Sin embargo, este modelo siempre surge en una realidad, por la cual está condicionado en el momento en que forma sus parámetros; y al mismo tiempo, como hemos visto, el hecho de que aquel modelo utilice dichos parámetros legitima y refuerza *aquella* idea de realidad: los parámetros dan forma al objeto tanto como el propio objeto da forma a los parámetros. Entre representación y concepción de la realidad no sólo hay una relación de homología estructural, sino que también hay siempre una relación de influencia recíproca: deleuzianamente, modelo y realidad 'hacen rizoma' uno con el otro. No hay un modelo que no se forme en un contexto específico, y no hay contexto que no se exprese a través de un modelo específico; de aquí que cada época asume una imagen preferente de la realidad de acuerdo con sus necesidades. Así expresa esta idea Abirached: «la verosimilitud, en cuanto (...) dispensadora del sello de racionalidad, se halla siempre ligada a un código de conveniencias, dictado por la sensibilidad colectiva y por la cultura dominante de una determinada época». Como demuestra la historia de la pintura, el modo de representación realista cambia con el tiempo, y lo que parecía acercarse a lo real, sólo se acercaba a la idea de lo real que aquella época asumía como propia:

los inventores de la representación perspectiva del espacio son creadores de ilusiones y no imitadores, más o menos hábiles, de lo real (...). Por primera vez desde los griegos, en ese momento asistimos a la elaboración de un sistema basado en una visión racional del universo, cosa, desde luego, bastante importante. Pero me parece que esto es, precisamente, lo que excluye cualquier idea de una representación sustancial de las cosas: el espacio plástico del Renacimiento no es sino la expresión feliz de la figura del mundo para un grupo determinado de hombres.²³

Así vale para el Renacimiento el mismo discurso que vale para cualquier período histórico que decida fundamentar su interpretación de la realidad en la lógica: la confianza de que el mundo se pueda expresar a través de leyes «con el que los hombres se familiarizarán tanto (...) hasta el punto de acabar por creer que corresponden a la ‘verdadera’ figura del mundo».

La construcción de un modelo de interpretación —pertenezca éste a las disciplinas científicas, sociales,

²³ Cf. FRANCASTEL, *op. cit.*

antropológicas, económicas, etcétera— siempre es una cuestión que tiene que ver de alguna manera con la ficción, es decir, con la invención de nombres y definiciones para mundos posibles²⁴. Y, entre las diversas artes, el teatro sigue siendo el único en el que la nominación de mundos posibles (en el sentido de Eco) siempre va acompañada por su construcción real, siendo él esencialmente experiencia física del mundo. El teatro es el único entre las artes en que pueden tener lugar, en el *hic et nunc*, el encuentro/choque entre la palabra que nombra al mundo, el concepto del mundo que se forma en nuestra mente, y la materialización del mundo, que se revela en el escenario delante de nosotros y *con* nosotros.

SOBRE EL VALOR POLÍTICO DEL TEATRO

Oponiéndose de alguna manera a la teleología y a la idea de historia, los modelos estructurales de las obras que hemos analizado no sólo expresan una visión del mundo

²⁴ Tiene toda la razón Kermode cuando afirma que «el hecho de que existe una relación simple entre las ficciones literarias y las de otro género, parece ser, si nos detenemos a pensar, más obvio de lo que aparentaba ser». KERMODE, Frank. *El sentido de un final*. Barcelona: Gedisa, 2000.

que se aleja de la visión lógica que el drama clásico expresaba, sino que también ayudan a formar una nueva visión del mundo. Ya hemos dicho que toda obra de arte no es sólo imagen e interpretación de un mundo, sino también parte de un mundo del que es inseparable. Precisamente por eso, toda obra de arte tiene una responsabilidad enorme con respecto a la realidad: no tanto o no sólo en comunicarla en cuanto información; sino también porque alimenta aquella misma realidad, a saber, contribuye a instaurar en el público aquella misma visión particular de la realidad que expresa en la forma.

El teatro, por lo tanto, al igual que cualquier otra obra de arte, *muestra su valor político en su propia forma*: el teatro es político no tanto por los argumentos que trata, sino sobre todo por *cómo* trata estos argumentos. Un teatro anclado en la coherencia orgánica de la *fabula*, es decir, un teatro realista respecto a una narración lógica del mundo, no hace nada más que reafirmar la antigua creencia de una realidad en la que todo es comprensible; un sistema coherente y completo, capaz de justificar cada hecho y volverlo expresable a través de un lenguaje estructurado sobre propiedades semánticas unívocas. El problema es

que este lenguaje, también cuando quiere *hablar de* su insuficiencia, no hace otra cosa que reafirmar la ilusión de su suficiencia: hablando racionalmente de lo irracional, mantiene este último en un esquema racional. La paradoja está servida: es prerrogativa del sistema lógico mantener la posibilidad de negar lógicamente el sistema; sin embargo, siendo dicha posibilidad todavía ‘posibilidad lógica’, la negación del sistema no deja de ser un componente del mismo sistema que querría negar. Adorno lo explica perfectamente, cuando afirma que «la obra que niega coherentemente el sentido está obligada por esa coherencia a la misma densidad y unidad que en otros tiempos el sentido tenía que hacer presente. Las obras de arte se convierten, aun involuntariamente, en nexos de sentido si niegan el sentido».²⁵ Dando la ilusión al hombre de poder dominar la realidad, el teatro basado en los principios de la lógica está empujando al hombre a aceptar la imagen de la realidad que la tradición ha hecho hegemónica. Desde este punto de vista, ni el teatro épico ha sido capaz de salvar al hombre de esta ilusión. Ahora bien, el problema es que, en una cultura que admite sólo lo definible y lo valorizable, lo que reniega de la definición y

²⁵ ADORNO, Theodor W. *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004.



del valor —a saber, lo que es excluido del ámbito de la expresión— termina siendo marginado. Todo lo que no es definible y valorizable queda en la cultura occidental como marginal y latente; y desde esa posición artaudianamente peligrosa ejerce su influencia sobre los elementos del sistema —al igual que aquella energía ‘oscura’ que constituye aproximadamente tres cuartas partes del universo, pero que está fuera de nuestros patrones de representación del cosmos. Peligrosa es esa atracción sólo para el sistema que la excluye: ella afirma que, a pesar de que el ‘elemento otro’ no sea concebible lógicamente, este ‘otro’ existe, es real. Nos acercamos a ello no a través de la comprensión (era imposible com-prender Proteo antes de que recuperase su forma de viejo sabio), sino por medio de una especie de intuición. Esta intuición extraña a la lógica es lo que realmente nos permite salir del sistema, nos permite negar su aceptación en cuanto sistema. Pero un concepto ajeno a la lógica no puede ser expresado lingüísticamente; por eso Wittgenstein nos recordaba que de ello es preciso guardar silencio. Por lo tanto, para expresar esta intuición, el lenguaje no deberá hablar de ella, sino *mostrar la insuficiencia de su hablar de ella*, mediante su desestructuración o en su ausencia: lenguaje

que habla como si no fuera lenguaje; lenguaje que se excluye a sí mismo, sentido que se de-valúa.

Las obras que hemos analizado en ese ensayo no hablan racionalmente de su componente irracional, sino que muestran el componente irracional en su forma de expresión: es decir, procuran *hablar no lógicamente*. Muestran lo irracional que es la realidad, irracionalizándose a sí mismas, en su homología estructural (que aquí se convierte más bien en homología des-estructural) con lo real. Estas obras nos dicen, por tanto, que el mundo no es un universo ideal siempre disponible para nuestra comprensión. En estos dramas, el tiempo de la *fabula* se convierte en un tiempo otro, *kairós* que entra en el *chronos* y se confunde con ello; la disposición de los elementos se vuelve confusa, la identidad de aquellos mismos elementos se vuelve híbrida, y ambiguo se vuelve el lenguaje. He aquí que vuelve a revelarse la carga política de la *forma en deformación*: el receptor debe hacer un esfuerzo activo para comprender la realidad; un esfuerzo perpetuo, porque la realidad nunca puede ser comprendida en su totalidad. Este esfuerzo, sin embargo, ahora no está dirigido a



completar la información que falta sobre la realidad, a reconstruir un organismo fragmentado que busca su unidad; sino que es el esfuerzo de saltar más allá de los conceptos de coherencia, completitud y unidad: el esfuerzo de buscar lo que se esconde detrás de la imagen lógica de la realidad. Este esfuerzo es un esfuerzo tremendo, ya que implica la renuncia a la lógica misma; y no conducirá a ningún resultado claro, preciso y objetivo: saltar más allá de la lógica implica saltar también más allá de la idea de la obtención de un resultado como punto final. Por eso, también, este esfuerzo lleva consigo el sentimiento de lo trágico, que es precisamente la conciencia de estar mirando desde el punto de vista de la lógica una realidad ajena a la lógica. Pero lo trágico es cuestión de un instante y concierne sólo al momento en el que nos asomamos al abismo de lo no-lógico manteniendo los pies firmes en el umbral de lo lógico. Saltando al abismo, el sentimiento trágico desaparece; no porque la tragedia se haya consumido, sino porque se ha quedado detrás de nosotros, en otro sistema, en otra visión del mundo, que ya hemos abandonado. Dicho de otro modo, podríamos definir la tragedia como la intuición, interna al sistema, de la insuficiencia del sistema mismo. La tragedia es siempre

tragedia lógica: la aporía es el jaque entre ‘saber lógicamente que’ e ‘intuir que aquel saber lógicamente es insuficiente’; es decir entre ‘pensar lógicamente que es posible una alternativa entre la cosa y su opuesto’ y, sin embargo, ‘no poder hacer otra cosa que’. La tragedia siempre es una colisión entre querer y poder; pero también y sobre todo es una colisión entre dos sistemas de pensamiento y de expresión irreconciliables que, en el espacio de un instante no mensurable, *actúan al mismo tiempo*. Este instante se coloca tanto en la transición de un sistema lógico a uno irracional —es el caso de la contemporaneidad— como en la transición de un sistema irracional a uno lógico, que es el caso que los mitos griegos y bíblicos expresaban.

Si nos fijamos en la primera tragedia humana que la tradición judeo-cristiana nos presenta, es decir la desobediencia del hombre a la ley divina en vigor en el Edén, notaremos que la tragedia se cumple cuando el hombre come del *Árbol del Conocimiento*, pero no del *Árbol de la Vida*. Entonces el hombre *sabe que* es hombre y que, aunque habría podido ser ‘otra cosa’, ahora *no podrá* ser sino hombre. Si no hubiese comido el fruto, o si hubiese



comido los dos, *saber* y *poder* permanecerían en armonía uno con el otro. Pero, como no ha sido así, el acto de la expulsión del paraíso es absolutamente inevitable: no es tanto el hecho de que el hombre ya no merezca vivir en el paraíso, sino el hecho de que el paraíso ya no aparece al hombre como le aparecía antes (de ahí que al hombre nunca le pasa por la cabeza pedirle a Dios que le acoja nuevamente). Conociendo la lógica del bien y del mal, es decir, estructurando ordenada y discretamente el universo, el hombre pierde la homología estructural con los estados de cosas del paraíso que se daban a él casi en una condición de inconsciencia: el hombre se avergüenza sólo ahora de estar desnudo, porque sólo ahora *sabe* que está desnudo. La pérdida del paraíso refleja una pérdida que ya ha ocurrido en la lógica, y la reconquista del paraíso es irrealizable simplemente porque el paraíso —como la casa de Alicia— deja de estar en el mismo sistema en el que el hombre se encuentra mientras lo busca. Quien busque el paraíso no está buscando un lugar perdido o un tiempo pasado (estos son objeto de búsqueda sólo en la narración de la búsqueda); quien busque el paraíso busca un sistema ‘otro’; quiere volver a la condición de *no saber*, pero esto es imposible porque el acto de la búsqueda deriva del mismo

saber que querría eliminar. El paraíso no puede ser encontrado porque —como lo ilustra el principio de indeterminación— a un resultado le puede ser asignado un valor objetivo, pero que no es real; la realidad se resiste a nuestra búsqueda en el momento en que el mismo acto de la búsqueda siempre nos lleva lejos del objeto buscado. La búsqueda del paraíso no puede ser pensada como una relación lineal entre causa y efecto: el paraíso sólo puede ser intuido, nunca encontrado; y con eso tendremos que conformarnos. Cuando dicha intuición es vista y vivida desde el punto de vista de la lógica, es decir, cuando dicha intuición quiere ser formulada lógicamente —como desafortunadamente siempre tendemos a hacer— entonces ella llevará nuevamente al sentimiento de lo trágico, ya que será toma de consciencia de una insuficiencia. Así que la expulsión del paraíso es eterna sólo en la medida en que es eterna su búsqueda; es decir, en la medida en que se perpetúa la narración lógica de la expulsión y de la búsqueda. Si en cambio la intuición será aceptada como intuición no lógica, renunciar para ella a cualquier explicación racional, entonces el sentimiento de lo trágico dará paso al sentimiento nietzscheano de lo sublime, a la vida heideggerianamente auténtica, al

peligroso delirio estético o a aquella aceptación plena de la existencia a la cual aspira Sarah Kane.

Si el resultado de la búsqueda es inalcanzable en virtud de la propia búsqueda, significa que el efecto está deslegitimando a su causa. Es por eso que la tragedia de Edipo es tan emblemática: si trágica es la condición de saber y ‘no poder hacer otra cosa que’ (es decir, saber de ‘no poder no hacer’), trágica es la conciencia de que este saber no está vinculado por ninguna relación de causa-efecto con el ‘poder hacer’. Trágico, por tanto, es saber de ‘no-no poder saber’. Si Edipo no hubiese investigado acerca de su pasado, es decir, si Edipo no hubiese él mismo construido su pasado como historia, como representación lógica, habría vivido en paz. Pero, al no suceder esto, se desencadena la tragedia. Llegado a ese punto, Edipo sólo puede cegarse; la ceguera no es sólo el castigo —en conformidad con la ley del contrapaso— para quien haya querido ver más allá del límite antes del cual debería haberse detenido; la ceguera es también el único medio posible para salir del sistema de representación que ha generado su tragedia: el sistema lógico basado en la comprensión intelectual, que —como tantas veces hemos

visto a lo largo de ese trabajo— muestra cierta homología estructural con el acto de la visión.

Esta incapacidad para volver a una condición existencial anterior a la lógica es expresada de manera sublime en la pregunta que Sarah Kane plantea en *4:48 Psychosis*, «¿cómo puedo volver a la forma | ahora que todo pensamiento formal se ha ido?». ²⁶ Todas las obras de Kane reflejan la desesperación de quien quiere alcanzar lo inalcanzable pero no lo puede alcanzar; es decir: del que *intuye* que hay algo que no puede ser *comprendido*. Creo que precisamente aquí se halla el componente trágico de las obras de Kane: no en la violencia, ni en la sangre, ni en la escabrosidad del mal, sino en este esfuerzo perpetuo por buscar lo *incomprensible intuido*; lo cual se expresa, por ejemplo, en la devastadora humanidad de los personajes, que *no puede hacer otra cosa que manifestarse, a pesar del mal* que los mismos personajes experimentan. Trágico es, por ejemplo, el amor que el personaje querría ver realizado, aun sabiendo que no se realizará, ya que la misma formulación del amor como concepto le aleja de ello. Si la tragedia del mito judeocristiano y la tragedia griega

²⁶ *4:48 Psychosis*.



marcaban la transición de una sociedad de lo irracional (divino y dionisiaco) a una sociedad de la lógica (humana y apolínea), el sentimiento trágico de las obras de Kane marca el recorrido inverso: señala el fracaso del sistema lógico en el que todavía lo trágico se presenta. Lo trágico es propio de las formas que se desprenden de su 'ser forma'; más allá de la forma ya no hay tragedia, sino aquella redención que sólo nos puede proporcionar la renuncia a la lógica.

MÁS ALLÁ DE LA LÓGICA DEL DRAMA

El salto más allá del pensamiento lógico no debe hacernos pensar en que cada acto es vano y que la vida se resuelve en una serie de acontecimientos sin ningún valor. Vano es únicamente el esfuerzo que siempre es reabsorbido por el sistema mismo en el que se realiza. Pues vano es también resolver los problemas que surgen dentro del sistema, ya que, en cuanto se resuelvan, el sistema volverá de inmediato a generar nuevos problemas; eso porque el sistema genera esas incoherencias y las mantiene en cuanto necesarias a su funcionamiento. La cuestión es más

bien cómo salir de este sistema: en esto reside el valor de este salto más allá de la lógica. Sólo de ese modo, de hecho, es posible pensar en cambiar la realidad: haciendo un esfuerzo para cambiar el sistema de representación lógica hegemónico por medio del cual la interpretamos y, por lo tanto, la creamos. Para hacer este esfuerzo, el drama debe abandonar la pretensión de proporcionar comprensión y de ser comprensible; en cambio, debe abrirse a lo no-comprensible, aceptando así su propia disolución. Sin embargo, para mostrar esta disolución, no puede hacer otra cosa que partir de su prerrogativa de dramaticidad. No debe presentarse, por supuesto, como drama coherente, porque en ese caso su hablar de la incoherencia sería, como hemos visto, ineficaz; pero tampoco deberá haber renunciado a ser drama, ya que, en ese caso, no mostraría nada. Más bien tendrá que mostrarse en el momento de su renuncia a la coherencia. En otras palabras, deberá mostrar cómo rechaza aquellos principios (lógicos, de disposición y orden del tiempo, del espacio y de la identidad) sobre los que se fundamentaba. Deberá, paradójicamente, darse como 'drama que ya no está siendo más drama'.

El drama que hablaba racionalmente de lo irracional nunca era problemático; se vuelve problemático cuando habla de manera irracional, porque niega así lo que debería, por su naturaleza, afirmar: la posibilidad de poner orden en la realidad. Hegel sostenía que el arte era 'un pasado' porque ya no podía expresar el espíritu de su época; ¿podemos decir lo mismo del drama con respecto a la época en la que vivimos? Quizás sí, pero sólo parcialmente. El drama no puede ser identificado con una categoría histórica que queda obsoleta, porque todavía el punto de vista que expresa no es históricamente obsoleto, ni probablemente lo será en el futuro: nuestra mente necesita *también* una visión lógica del mundo. Siempre es útil adoptar una estructura estable cuando uno se enfrenta a la vida; en la misma medida en que es útil abandonarla en determinados momentos. Sin embargo, la deriva del teatro dramático puede interpretarse como la incapacidad o la falta de voluntad por parte del teatro de ejercer esta función logicizante de la palabra, excluyendo el *logos* de la escena (como Artaud quería) y utilizando el drama como un medio para hacer explícita la disolución de una visión coherente del mundo.²⁷

²⁷ El drama le daba un nombre al mundo, era una operación apotropaica:

Si antes sólo el contenido (poético) del drama se atrevía a abrir una puerta a una 'realidad otra' (objetivo fundamental en las poéticas románticas: Homburg, por ejemplo, sueña con la disolución de su propia historia, sueña con esta 'realidad otra'), ahora esta tarea le incumbe también a la forma. Esto significa que la disolución de la visión lógica no sólo es nombrada, sino que precisamente es mostrada por medio de la disolución de la forma. Renunciando la forma a sí misma, también renuncia a la síntesis que su dialéctica con el contenido conllevaría. Dicha dialéctica, debido a que expresa ahora una visión del mundo ya no lógica, involucra contenido y forma no en la generación de una síntesis (que era precisamente síntesis lógica, progresión teleológica), sino en una suerte de catástrofe en los que ambos, contenido y forma, se auto-niegan. Cuestionando el antiguo modelo de expresión del mundo y abriendo a uno nuevo, la deconstrucción de la forma dramática presenta una homología con un nuevo modo de ver y vivir la realidad.

Es sobre todo a partir del siglo veinte que el drama ha sido objeto de numerosos experimentos formales, que desde

nombrar (estructurar) conceptos es el primer paso para no tenerles miedo. Por eso Artaud habla de crueldad: él concibe un teatro que ya no nombra más el mundo; y esta renuncia a nombrar es un acto cruel.

nuestro punto de vista es útil dividir en dos grandes grupos. El primero incluye las obras que se mantienen fieles a los principios de coherencia lógica; aquí la *fabula*, sea cual sea la modalidad en que se presente, sigue siendo el núcleo del drama, y el objetivo del drama sigue siendo esencialmente el de representar una parte de existencia como historia coherente. El segundo grupo incluye aquellas obras en las que la *fabula* muestra la pérdida de su organicidad; aquí el objetivo del autor ya no es construir una historia, sino deshacerla, revelar su artificialidad y por tanto su parcialidad. Las obras que hemos analizado pertenecen a este segundo grupo, en el cual el drama ya se ha distanciado del *logos*. Recuperando y reelaborando en parte la lección de Brecht, pero sobre todo, y de manera mucho más significativa, la de Artaud, este drama ateleológico, amorfo, desestructurado, se ha empeñado en demostrar que cierto tipo de teatro, aun siendo textual, ya no se puede entender desde el punto de vista de la *fabula*:

a la luz de los últimos desarrollos, se ve más claramente que en la teoría del teatro épico se produjo una *renovación* y un *perfeccionamiento de la dramaturgia clásica*. La teoría de Brecht contenía una

tesis altamente tradicional: la *fabula* continuaba siendo el alfa y omega del teatro. Pero, desde el punto de vista de la *fabula*, es imposible comprender la parte decisiva del nuevo teatro que se realiza entre las décadas de los sesenta y noventa, ni siquiera las formas *textuales* que ha adoptado (Beckett, Handke, Strauss, Müller...).²⁸

¿Por qué nuestros tiempos invocan y necesitan esta nueva tipología de drama? Creo que la respuesta se encuentre en el hecho de que la distancia entre escena y espectador, sobre la cual el sistema de la representación dramática se fundamentaba, no hace otra cosa que mantener la distancia entre el individuo y la realidad que nuestro sistema político-social genera, salvaguarda y promociona. Para eliminar esta distancia, hace falta un nuevo sistema de representación. Ahora bien, cada sistema de representación no es sólo un sistema interpretativo sino también un sistema generativo de realidad; pues, para proponer miradas alternativas sobre la realidad, hay que encontrar la manera de que el individuo salga del sistema interpretativo *en el cual y para el cual* ha sido educado.

²⁸ LEHMANN, Hans-Thies. *El teatro posdramático*. Murcia: CENDEAC, 2013.



Pero, en el caso del sistema lógico-dramático, no basta con decir: ‘este sistema es insuficiente y relativo’; porque una proposición de este tipo acabaría siendo interpretada dentro de los mismos parámetros significacionales que el contenido de la proposición quería invalidar: como hemos visto hace poco, el sistema (y así, por consiguiente, el espectador que opera en este sistema) siempre tratará de reconducir a parámetros lógicos el fenómeno de la exclusión de la lógica. Será preciso, pues, *mostrar* —y no *explicar*— al espectador el carácter relativo del sistema en el que se halla y su insuficiencia para expresar la realidad *en toto*. Pero también hemos dicho que ninguna forma puede mostrar algo con que no presente homología estructural; si queremos mostrar el carácter relativo e insuficiente de un sistema interpretativo deberemos, por lo tanto, utilizar una forma que presente en sí su propia insuficiencia y relatividad. Más que contarle al espectador que hay algo ajeno a la lógica, habrá que *hacerle vivir* la experiencia misma de lo que es ajeno a la lógica.

Renunciar a la lógica no significa renunciar al pensamiento crítico; significa utilizar el pensamiento crítico para romper un sistema hegemónico. Como para Alice, que vagaba en

el país de las maravillas, también aquí la *imaginación*, y no sólo el *conocimiento*, se convierte en la medida de la capacidad interpretativa. Es por eso que el fin de un texto no podrá ser más contar una historia, sino crear una atmósfera por medio de la cual transmitir una visión del mundo que, *si fuera mediada por la estructura de la historia, perdería su poder comunicativo*. En el caso del texto pensado para el teatro, esta visión tiene que hacer frente a la necesidad de expresarse como discurso en la escena; el texto teatral debe favorecer (y se convierte, por lo tanto, en uno de los componentes que contribuyen a) la creación de dicha atmósfera. Una atmósfera que incorpora al espectador, que se relaciona con el evento teatral ya no a través de la identificación emocional (tesis del teatro aristotélico) o la reflexión intelectual (tesis del teatro épico), sino a través de su contribución imaginativa. De ese modo se hace evidente que la realidad no tiene que ser tal y como nos la describen y explican; cada explicación es *una* visión de la realidad, es decir la construcción de una ficción. Personalmente, creo que en una sociedad que produce y se alimenta de historias y ficciones que condicionan nuestra visión de lo real, no hacen falta tanto buenos escritores de historias, sino buenos *destructores* de



ficciones: la crisis que estamos viviendo es, antes que una crisis financiera, económica, política, social, una crisis de la interpretación, a saber, una crisis de la imaginación. Todos recordamos que en el primer acto de *La gaviota* Trepliev exige nuevas formas para el teatro; pero pocos se acuerdan de que en el último acto el mismo personaje ya es consciente de que el problema no es tanto la tipología de la forma, sino el concepto de forma en sí, es decir, el *principio de formalización*: «se trata de que el hombre escriba sin pensar en formas, de que escriba porque así le sale espontáneamente del alma».

El gran mérito de las obras que hemos analizado es que éstas no sólo hablan de ese anhelo teórico, sino que lo ponen en práctica; naciendo como dramas, se alejan del modelo dramático basado en el orden lógico de una realidad determinable. Afirmando así la necesidad de una nueva posición del individuo en relación con el mundo, haciéndonos conscientes del carácter artificial y relativo de una lógica que a menudo aceptamos sin cuestionar, porque confundimos la representación con el objeto representado, la 'realidad real' con la ficción de la realidad.