

Resistencia a la ficción: ideología de la forma en la escena chilena

“El hombre que vio al hombre que vio al oso”

Juan José Saer, *El concepto de ficción*.

PAULO OLIVARES ROJAS

Universidad de Chile

RESUMEN

La escena actual dialoga insistentemente con propuestas que buscan tensar el lugar de la ficción a la hora de dar cuenta de la historia reciente en términos sociales y personales. La emergencia de “cuerpos reales/no actorales” en el territorio del teatro genera un cuestionamiento al estatuto representacional de los dispositivos escénicos en virtud de una contemporaneidad que se resiste al desplazamiento semiótico para dar pie a lo “real”. El documento, el testimonio, la primera persona, emergen con el propósito de realizar una relación experiencial con la historia viva, constitutivas de los cuerpos “reales”. En este sentido, en base a los montajes *Este (no) es un testamento* y *Animales invisibles*, ambas de la compañía La Laura Palmer, Anarko de Soledad Gaspar y *Paisajes para no colorear* de La Re-Sentida, propongo reflexionar sobre los supuestos ideológicos que estas operaciones articulan con el fin de delimitar el campo de acción de lo ficcional y lo representacional en el territorio de lo escénico y lo performativo.

Palabras clave: ficción, memoria, teatro testimonial, ideología, drama moderno

ABSTRACT

The current scene insistently dialogues with proposals that seek to tense the place of fiction when it comes to accounting for recent history in social and personal terms. The emergence of “real/non-acting bodies” in the territory of the theatre generates a questioning of the representational status of scenic devices by virtue of a contemporaneity that resists semiotic displacement to give rise to the “real”. The document, the testimony, the first person, emerge with the purpose of

creating an experiential relationship with living history, constitutive of the “real” bodies. In this sense, based on the productions *Este (no) es un testamento* and *Animales invisibles*, both by the company La Laura Palmer, *Anarko* by Soledad Gaspar and *Paisajes para no colorear* by La Re-Sentida, I propose to reflect on the ideological assumptions that these operations articulate in order to delimit the field of action of the fictional and the representational in the territory of the scenic and the performative.

Keywords: fiction, memory, testimonial theatre, ideology, modern drama

INTRODUCCIÓN

El supuesto ideológico sobre el que se edifica la teoría del drama moderno de Peter Szondi (2011) radica en que el dispositivo interrelacional: “una realidad artística donde confirmarse y reflejarse basada exclusivamente en la reproducción de la relación entre personas” (p. 72), solo es posible en un mundo donde las premisas medievales entran en crisis. Esto es la sospecha sobre todo marco explicativo que contenga una definición unilateral de la existencia. El ser humano entra en una revisión de sus fundamentos en función de un ensimismamiento que deviene reconocimiento de otros en el mismo devenir. Así, la respuesta teatral a tal deriva ideológica es la edificación de un mundo basado en la constitución problemática de estar con otros, es una apertura hacia la alteridad, en la que el drama moderno es una respuesta formal al conflicto derivado de la convivencia. En otras palabras, la ideología en el sentido de Szondi bajo la producción moderna es un problema de la forma, lo que llamaremos “ideología de la forma”.

Gran parte de los estudios artísticos se centran en una desmedida observación por parte del contenido de cualquier manifestación. Algo de la resistente tradición idealista mediante, que solo considera a los aspectos formales, luego, sensibles, como medios para la expresión y transmisión de ideas y mensajes trascendentales que son los pilares sobre los que es juzgada la obra en su totalidad. Tal como Terry Eagleton señala en *El acontecimiento de la literatura* (2012) y que, por extensión, se puede aplicar a las artes en general, incluyendo la teatral es que:

Este enfoque pasa por alto lo que a partir de Louis Hjelmslev podemos llamar la forma del contenido, así como el contenido de la forma. No consigue percibir, como le pasa a casi todos los filósofos de la literatura, que el punto de vista moral de una obra, si hay algo así de cohesivo, puede estar oculto tanto en su forma como en su contenido; que el lenguaje y la estructura de un texto literario pueden ser los portadores y progenitores del denominado contenido moral. Un poema neoclásico que utiliza el orden, la simetría y el equilibrio del dístico heroico; un drama naturalista que fuera del escenario se ve obligado a señalar realidades que no puede poner a la vista de forma creíble; una novela que desordena su secuencia temporal o pasa vertiginosamente del punto de vista del personaje al de otro: todos estos son casos en los que la forma artística como tal es portadora del significado moral o ideológico. (pp. 71-72)

De este modo, que Szondi dé cuenta de un modo particular de composición dramática nos lleva a indagar sobre aquellos supuestos ideológicos propios de un mundo secular, post medieval que participan en el advenimiento de la modernidad burguesa a partir del Renacimiento. Si el teatro moderno dialoga con la ideología de la modernidad en términos formales, ¿cómo podríamos dar luces sobre la relación entre la escena actual y la ideología de la forma en un contexto denominado postmoderno?

1. La distinción sobre la especificidad del género documental, biográfico y testimonial es motivo de discusión sobre la que este escrito no profundizará, sin desconocer que es preciso el debido debate teórico e histórico de estas manifestaciones.

Con el fin de responder esta pregunta, nunca de manera exhaustiva ni totalizante, sino como síntoma, examinaremos la producción de cuatro montajes estrenados entre 2017 y 2019, enmarcados dentro de operaciones escénicas que se construyen con cuerpos reales/no actorales, en virtud de tensionar el carácter representacional del teatro. De hecho, en el marco de la producción escénica chilena actual, un énfasis importante ha tenido la alta producción de obras calificadas ampliamente como teatro documental y específicamente, como teatro biográfico y/o testimonial¹. Por esta razón, resulta importante estudiar las bases ideológicas de estas formas con la finalidad de debatir las premisas estéticas que lo configuran y definir las posibilidades de poder pensar la operación artística que renuncia al modo moderno de construcción del drama, poniendo especial interés en la resistencia a lo que denominamos ficción.

LAS OBRAS EN CUESTIÓN (O LA EXPULSIÓN DE LOS POETAS)

En enero de 2017, la Compañía Ictus conmemora más de 60 años de trabajo por medio de la obra *Esto (no) es un testamento*, estrenada en el Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM). Dirigidos por Ítalo Gallardo y Pilar Ronderos, quienes conforman la compañía La Laura Palmer, cuya trayectoria se centra en las lógicas y lenguajes propios del teatro documental; la obra se centra en un recorrido por la historia del Ictus a partir y a través de las voces y cuerpos de sus actores y actrices, de manera presencial (María Elena Duvachelle, Paula Sharim y José Secall) y mediada (Nissim Sharim) quienes examinan sus vivencias artísticas y personales y la, a veces, difícil separación entre ambas esferas.

Este examen se hace en vista de articular su discurso con el devenir político, histórico, individual, colectivo, privado y público de la nación en los años que la Compañía ha estado activa. Y el soporte de este examen se certifica mediante el uso del archivo fotográfico y audiovisual que en diálogo con los testimonios va construyendo un recorrido experiencial que busca construir un relato crítico del oficio teatral sin caer necesariamente en un homenaje.

Anarko (2018) es el resultado del proyecto de investigación creativa de Soledad Gaspar, en el marco de su finalización de estudios del Magister en Dirección Teatral de la Universidad de Chile. Estrenada en mayo de ese año en el Teatro del Puente, la obra se construye de manera programática bajo los parámetros propios del teatro documental y muestra la historia de Enzo, joven que nace en plena transición a la democracia y que proviene de una familia de carabineros. Desde muy pequeño congenia con adolescentes punks, ocupas y encapuchados lo que lo lleva a simpatizar con el anarquismo y la vía armada como posibilidad de emancipación emocional y política. Esta obra expone a Enzo real en relación con actores y actrices profesionales donde el testimonio en primera persona es el soporte del relato escénico.

El equipo de Teatro La Re-Sentida lleva a escena en agosto de 2018 la obra *Paisajes para no colorear*, estrenada en el Centro Cultural Gabriela Mistral, e impulsada por relatos reales de experiencias de mujeres menores de edad, tal como describe la reseña de la propia compañía:

Lisette Villa tenía 11 años cuando murió asfixiada porque una cuidadora de 90 kilos se sentó sobre ella por minutos. Tania Águila

murió a los 14 años cuando su pololo la atacó con una piedra en la cabeza. Florencia Aguirre tenía 10 años cuando su padrastro la asfixió con una bolsa, la quemó y la enterró en la leñera de su casa. Estos fueron algunos de los casos que impulsaron al equipo de Teatro La Re-Sentida a crear *Paisajes para no colorear*, obra en la que un grupo de adolescentes de sexo femenino intenta visibilizar la vulnerabilidad a la que están expuestas por ser “mujeres” menores de edad.

En escena hay nueve jóvenes entre 13 y 17 años que opinan y cuentan historias basadas en hechos reales, a partir de casos aparecidos en prensa o de experiencias vividas por ellas y sus pares. “El tema que nos mueve es la violencia de la que somos víctimas, violencia de género, social, familiar, escolar y puntualmente el aborto y el femicidio adolescente”, cuenta el elenco. (Teatro BioBio, 2021, s/p.).

Por último, como un recorrido al interior del Teatro Nacional Chileno de la Universidad de Chile se desarrolla la obra *Animales invisibles*, el 8° proyecto denominado documental escénico de la Compañía La Laura Palmer, que se estrena en agosto de 2019. Este desplazamiento busca develar la maquinaria teatral que un conjunto de técnicos y artistas movilizan con el fin de generar una experiencia teatral en los espectadores. Esta realza el lugar de aquellos que, desde su invisibilidad, sostienen las puestas en escenas de este espacio emblemático de la historia del teatro en Chile, a través de sus biografías, sus historias en diálogos con los archivos y documentos que muestran la trayectoria de este espacio.

Estos cuatro montajes, más allá de sus particularidades a nivel temático, sostienen un conjunto de procedimientos compartidos a la hora de construir el trabajo escénico y que se pueden detallar como: a) relato en primera persona; b) sujetos de la enunciación como sujetos del relato; c) énfasis en el recuerdo personal que muestra una relación problemática entre la memoria y la historia; d) metateatralidad clara en la reflexión del teatro sobre sí mismo y sus posibilidades presentacionales y representacionales; e) el cuerpo real (no profesional y no formado actoralmente) como estrategia retórica dentro de un discurso escénico; f) Body specific, entendido como una operación de interacción sobre cuerpos específicos, imposibles de ser reemplazados,

pues son el soporte de la operación artística; g) Recursos del documento y para el documento como el cuerpo, la fotografía, los micrófonos, los archivos audiovisuales, entre otros); h) exploración en dispositivos que buscan ampliar radicalmente la ilusión de realidad.

Nos adentraremos a detallar el modo en que estos procedimientos son la base de un despliegue ideológico que da cuenta de un estado cultural y político definido bajo los márgenes del capitalismo tardío.

IDEOLOGÍA DE LA FORMA TESTIMONIAL

Al inicio de este escrito señalábamos cómo la tesis de Szondi respecto del teatro moderno asume la interrelación entre los sujetos como el soporte de una construcción teatral, así, en la *Teoría del drama moderno* (2011), señala que “el ser humano entra en el drama únicamente en su condición de congénere humano. El ámbito 'intermedio' aparecerá como la dimensión esencial de su existencia”. (pp. 72-3). La coexistencia entre los seres humanos implica que el soporte del drama es la interrelación y todo el conjunto de temas que puedan surgir se resuelven y confinan a ese ámbito “intermedio” que imposibilita cualquier intento de autodeterminación. De hecho, “el medio lingüístico de ese mundo interpersonal es el diálogo” (p. 73), y que tal ejercicio es el fundamento de toda relación interpersonal, reduciendo la experiencia escénica a todo lo que cree dentro de esa esfera particular. De este modo se constituye en la forma casi hegemónica de la construcción teatral moderna.

Al describir cómo opera la ideología de la forma dialógica en la construcción del drama moderno, podemos ver cómo el debate, el coloquio, la conversación son los modos en que se construyen las realidades en vista de ese mismo mundo común, enmarcado dentro del gran teatro del mundo burgués. La modernidad se define, en fin, como un largo debate entre sujetos discursivos que dan forma dinámica a sus límites y proyectos, a sus deseos y sus reglas. Por este motivo, uno de los más notables ejercicios retóricos del drama moderno es la real y a la vez, cuestionada, ausencia del dramaturgo de la escena. Al configurar un universo conversacional, la voz del dramaturgo es cedida a una situación dialógica particular que se planta en escena para ser resuelta por los actores/personajes. Por lo tanto, el sujeto de la enunciación teatral queda problematizado de manera explícita.

En suma, el axioma de Szondi respecto del teatro moderno es que la existencia del drama depende de la posibilidad de realización del diálogo.

No obstante, en las obras anteriormente descritas como parte del repertorio nacional, el uso del relato en primera persona desplaza al diálogo del lugar central que ocupó en la modernidad. Diálogo también entendido como acción dramática, desplazado a un lugar marginal, instrumental, anecdótico, cuyo uso no aporta estructuralmente a la construcción de la escena. Las obras asumen la forma narrativa, en tanto discurso a los espectadores, cuestionando, de este modo, la posibilidad de construcción dialógica del acontecimiento. Y ese uso del relato en primera persona, esa subjetividad que se expone a sí misma, instrumentaliza una relación con los otros – malentendidos como espectadores pasivos - y anula cualquier influencia que matice la autodeterminación. Opta, de este modo, por una negación explícita, a nivel intradramático, de la alteridad.

La función comunicativa que este tipo de discurso da a los espectadores, o discurso apelativo, es fundamentalmente diegética o narrativa, entendida como:

La función mediante la que el diálogo proporciona al público información que se sale del marco propiamente dramático, que pertenece al “fuera de escena”, en el espacio, en el tiempo o en cualquier aspecto de la percepción. Es la función típica de las escenas de “exposición”, en que se pone al espectador al corriente de los antecedentes de la trama. Es narrativa en cuanto al contenido; no necesariamente desde el punto de vista formal, aunque muy frecuentemente adopta la forma de una narración. (García Barrientos, 2012, p. 72)

Así descrita, en estas obras la historia se materializa en un relato en primera persona, es decir, como experiencia autodefinida. Es a partir del yo que surge una pretendida edificación del nosotros. Pretendida porque el nosotros, lo colectivo, surge mudo, aunque sean relatos dentro de un marco de lo común como en *Animales invisibles* o *Esto (no) es un testamento*. Un mutismo claro porque la acción discursiva de ese nosotros, no es oída, y así, está imposibilitada de modificar la autopercepción de la experiencia individual. La historia ya no es concebida como un relato de colectividades sino de individualidades

que, en tanto afirman ser sujetos de los acontecimientos, del mismo modo, predicen sus propias circunstancias. Algo muy cercano al predicamento tatcheriano de que la sociedad no existe, solo los individuos.

Luego, el fundar la escena en un yo que se expone frente a un público y eliminar aquella construcción de mundo basada en la relación entre personas, implica una unilateralidad discursiva que no busca ser respondida pues la experiencia autodeterminada no puede ser cuestionada. En este sentido, se elimina la posibilidad de la crítica como ejercicio de una comunidad discursiva cuyo fundamento es el debate. No hay construcción de colectividad, pues no se recurre a la posibilidad de la sospecha. Si el infierno son los otros, el pánico moderno de Sartre se evita mediante la negación de la posibilidad de construir algo en conjunto.

Así como el gran desafío del ser humano (Sísifo) moderno radica en constituirse en sujeto, pero en su intento huye de sí mismo, es decir, huye de toda determinación, no pudiendo nunca ser enfocado por el ser: “La fuente de todo conocimiento no puede conocerse a sí misma” (Eagleton, 2014, p. 54), el ser humano de la modernidad tardía claudica negando esa posibilidad para autodeterminarse en el vacío.

LA MEMORIA DISCUTE SU LUGAR CON LA HISTORIA.

El recuerdo individual tensiona lo conocido como historia, entendida esta como la posibilidad de pensar el tiempo compartido. Aquel tiempo compartido adquiere la materialidad de un relato, se hace presente en el discurso donde el sujeto de la enunciación hace un truco de desaparición retórica con el fin de relevar los “hechos”. No obstante, la memoria opera en la ausencia pues en el tiempo compartido, las singularidades de la experiencia se omiten y la memoria no encuentra su espacio. Se reconoce en el olvido y su compleja materialidad son los rasgos de esa ausencia. Por tal razón, la memoria se ensancha a partir del olvido, de su omisión. De este modo, en la memoria, el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado coinciden ostentadamente, con el fin de cuestionar la supuesta facticidad de la historia. No importan los hechos sino su experiencia y es aquí donde el cruce entre una ideología del contenido y una ideología de la forma se cuestionan mutuamente.

Ítalo Gallardo, director de la Compañía La Laura Palmer, que participa en dos de los montajes referidos señala que:

Lo documental tiene que ver con diferenciarse de lo ficcional.

En el cine existe, cine de ficción y cine documental, y esto último básicamente tiene que ver con que no hay un filtro de ficción entre la realidad y lo que se pone en escena. Tiene que ver más con eso que con el archivo. (...)

Nuestra bajada documental tiene que ver con la realidad. Todo lo que vamos a ver en escena es sacado de la realidad y lo biográfico es porque en realidad es de esa persona. Y es que la línea principal es la biografía. (Gallardo, 2015, para. 10-11)

La experiencia se asume no mediada ni materializada por un relato, por una subjetividad que se expone y evidencia una de las discusiones más longevas en la historia del arte occidental.

La discusión entre realidad y ficción tiene un largo recorrido, desde la noción de *mimesis* denostada por Platón y reivindicada por Aristóteles, hasta nuestros días y que se refleja en la opinión de Gallardo como premisa de trabajo.

Elena Oliveras describe al respecto:

Para entender en profundidad el concepto platónico de *mimesis*, en el que se incluyen diferentes manifestaciones del arte (visuales, musicales, literarias), debemos prestar especial atención a las cualidades de irrealidad y de ilusión que Platón le asocia. *Mimesis* supone, en efecto, no solo la producción de algo irreal sino también que eso irreal debe ser ilusión de realidad. (Oliveras, 2005, p.73)

Esta tradición asume un trasfondo factual real de la que el arte es solo un deudor imperfecto. La ilusión, en ese sentido, induce un engaño y, por lo tanto, es denostada políticamente, excluida de las posibilidades ideales de construcción de la polis. Ahora bien, si nos posicionamos en las dimensiones materiales del relato se puede comprender el aporte a una teoría de la *mimesis* en términos positivos que se rastrea desde Aristóteles hasta el presente, en el sentido de que cualquier ejercicio de ficción no debe ser considerado bajo la ordenanza de lo real.

La misma Elena Oliveras señala, para explicar el giro ideológico de la noción de mimesis:

En el capítulo IX de la Poética, Aristóteles extrae una importantísima conclusión: “la poesía” es algo más filosófico y serio que la historia. Una refiere a lo universal; la otra, a lo particular (1451b), aclarando que lo “universal” es lo que corresponde decir o hacer a cierta clase de hombre, de modo probable o necesario. Uno de los méritos de la Poética es, precisamente, haber descartado la idea de mimesis “fotográfica”, despojándola de connotaciones negativas antifilosóficas, que su maestro le atribuyó.

Al tener como objeto lo probable, el arte se distingue del conocimiento (científico) que tiene como por objeto el ser necesario. Lo probable de la ficción artística, a diferencia de lo probable de un experimento científico, tiene la particularidad de ser algo que no podrá ser nunca totalmente probado. Pero es importante observar que lo ficticio no se opone a lo verdadero. No es igual a falso. (p. 85)

La idea de que un recuerdo, un relato biográfico está exento del vicio de la ficción implica asumir que la memoria es impoluta e inmune a los efectos de las fantasías, deseos, percepciones, omisiones, jerarquizaciones, eufemismos, metáforas, simbolizaciones y un sin fin de manifestaciones propias de lo ficcional. En ese sentido, un relato en primera persona cuyo objeto es una experiencia pasada no es certificación de verdad.

Se objetará que el recuerdo no es garantía de exactitud. Esta objeción se basa en la creencia de que los testimonios sobre una vida pueden ser exactos. Ni la vida de James Joyce –ni la de ningún otro hombre– puede ser contada con exactitud, ni siquiera por el propio James Joyce. La biografía literaria no es una ciencia exacta. Por esa razón es más racional que se proponga ser poética antes que infalible. (Saer, 2014, p.239)

Así, la biografía artística es ante todo poética y no histórica. Luego, dialoga más con lo sublime que con lo mensurable. Obedece más al ámbito de la significación que de la naturaleza.

FICCIÓN Y CONSTRUCCIÓN DE SENTIDOS COMPARTIDOS

Kierkegaard sentencia que la verdad es subjetividad, puesto que la experiencia es contingente y no puede ser confinada a un objeto determinista. En este sentido, el recuerdo también actúa performativamente, impedido de huir de su presente. Así, recordar en escena es ficcionar la historia, es construir el presente de la memoria, tan condicionada por la contingencia como aquel que recuerda.

La autodeterminación del sujeto, como recuerda Eagleton (2014) al analizar el pensamiento idealista, dialoga abiertamente con el mito y principio más importante de la civilización burguesa, la libertad. Sin embargo, tal como el sujeto huye tan pronto se alcanza a sí mismo, esta libertad corre el riesgo de transformarse en indeterminación.

La única manera de transgredir el imposible moderno de constituirse en sujeto (crisis de la idea de identidad, significación e incluso sentido) es objetivarse uno mismo. La selfi, el perfil, el autorretrato son señales de autodeterminación clara. El individuo elige la manera en que quiere ser visto, se expone desde su individualidad, objetivando sin ningún afán de trascendencia su propia imagen. Algo similar ocurre con el relato biográfico en primera persona. Es un instante que objetiva la experiencia, aniquilando las posibilidades de la performatividad, al repetir, al fijar en un dispositivo teatral.

En una sociedad espectacularizada, altamente semiotizada desde los medios de comunicación de masas (Debord mediante), una acción literal como contar la historia de un trauma, de un abuso, de una transgresión, resultaba políticamente escandalosa y liberada a la vez de toda interpretación trascendental. La materia sensible se volvía sobre sí misma, sin posibilidad de establecer relación con algo fuera de sí. La metáfora de la acción se eclipsaba por la acción misma. Algo similar ocurre con la biografía escenificada. El gesto de exponer ante un público la experiencia en primera persona se resiste a la interpretación. Es un gesto de striptease existencial (incluso emocional) que se vuelca sobre sí mismo. Los documentos con los que se respalda la experiencia (fotografías, canciones, videos, objetos personales) son recursos retóricos que solo enfatizan la extrema individuación de la experiencia. Niñas que cuentan sus desgracias en primera persona, un anarquista real que relata su experiencia desde la infancia como hijo de carabinera hasta estar involucrado con una terrorista, son experiencias que juegan al juego de lo incuestionable.

Incluso el ejercicio especular de operación metateatral entre las obras *Esto (no) es un testamento* y *Animales Invisibles*, ambas de la compañía La Laura Palmer –el dentro y fuera de la experiencia teatral moderna– iguala la experiencia en una totalidad expuesta ante el público y produce el gesto de democratizar la exhibición, de develar la ficción.

No obstante, este gesto político a todas luces, en vez de lograr la pretendida verdad escénica, nos confirma el entramado ficcional del teatro en tanto dispositivo. Entonces, debemos reparar en qué se entiende por ficción.

El debate entre realidad y ficción se radicaliza en el contexto moderno a partir de los idearios de Diderot y Lessing en relación al concepto de verosimilitud, no en sentido clásico sino más bien en su correlación con la percepción del modelo burgués de experiencia. La representación se hacía cada vez más dependiente de un imaginario de clase media que debía promover sus propios valores entre los espectadores urbanos del teatro de su época. En ese marco, los discursos fantásticos debían ser claramente separados de los discursos verídicos. El problema era eminentemente referencial. La ficción se entiende como un relato que no obedece a los datos, mientras que la historia se centra en información constatable, en proposiciones verdaderas.

Sin embargo, no pasó mucho tiempo en que esto se pusiese en duda. Experiencias teatrales como *La muerte de Danton*, de George Büchner, que toma como base los documentos reales del juicio al revolucionario francés, inaugura una tensión que dura hasta hoy. Obras de ficción pueden referir y lo hacen frecuentemente, proposiciones no ficticias y no dejan de ser ficción. El problema de la ficción ya no es un problema de referencialidad. Una ficción no es mentira, como se señala en *Dramaturgy of the real on the world stage*:

Finally, what is real and what is true are not necessarily the same. A text can be fictional yet true. A text can be non fictional yet untrue. Documentary theatre is an imperfect answer that needs our obsessive analytical attention especially since, in ways unlike any others forms of theatre, it claims to have bodies of evidence. (Martin, 2010, p. 24)

En 1920, la escenificación de la toma del palacio de Invierno en Petrogrado realizada por trabajadores, soldados, estudiantes y

artistas desplaza el problema de la ficción hacia el emisor. Si el sujeto de la enunciación coincide con el sujeto del enunciado estaríamos en presencia de un relato de no ficción. Esto es lo que suponen las premisas del director referidas anteriormente. Luego, suponer la correspondencia de sujetos es simplificar al extremo la posibilidad de comprender lo humano.

¿Dónde quedaría la posibilidad de la mentira, de la ironía, de la contradicción, del chiste? Tal vez es en estos juegos de lenguaje donde se expresa la imposibilidad del sujeto moderno de encontrarse en un lugar. La palabra deja de ser un lugar de definición para ser un lugar de sospecha. Así, por ejemplo, imaginemos la posibilidad de un teatro testimonial realizado por mitómanos diagnosticados. En este sentido, no habría ni en la referencialidad ni en la emisión una garantía de verdad en las proposiciones de un relato.

Lo que podría entenderse en el caso de las obras que estudiamos como resistencia a la ficción, es de carácter moral. No se puede dudar de lo que me dice aquel que padece su propia historia. Luego surge la pregunta de por qué entonces escenificarlo. Llevarlo a un dispositivo teatral es asumir una situación de enunciación que en gran parte suicida ese mismo carácter moral. Así como el libro es un dispositivo que despierta la sospecha respecto de su contenido, pues como acto de lenguaje está abierto a la interpretación. Socializa la experiencia. Una escenificación hace pública la individualidad de la existencia. Deja de ser un gesto de memoria para constituirse en historia. Le vuelve a otorgar estatuto de sujeto al pretencioso individuo postmoderno. La ficción, por tanto, deja de ser un problema de verdad o mentira para constituirse en un discurso subjetivo de alteridad o en palabras de Cornago:

Afirmar de algo que es teatro suele estar mal visto por implicar una cierta falsedad. (...), decir de algo que es teatro no implica que sea mentira ni tampoco verdad, no remite al régimen de lo falso o lo auténtico, sino que pone el acento en lo que se hace con relación al modo de hacerse, el medio en el que se hace y las personas que lo reciben. De este modo, la escena no es solo la escena, sino también el contexto no siempre visible que la determina y la economía que la produce. (2015, p.12)

La ficción se constituye, entonces, por la situación de enunciación, tal como la entiende Genette, en sentido de lexis platónica o modo aristotélico, por tanto es diegética o dramática. Así, todo acto de creación, en términos biográficos debe asumirse dentro de marco de un común o como recuerda Raymond Williams, que el significado sea necesariamente una acción social depende de una relación social. (2009, p. 49).

El relato que materializa una memoria se enmarca en una operación social, por tanto dialógica. Es el único modo en que adquiere vida, en la medida que una acción discursiva solo tiene existencia en su relación hacia otros. Su verdad o mentira deja de ser un problema referencial o un problema de legitimidad del emisor, sino que relacional y su valoración no depende de su verificación sino de los sentidos que produce.

Así, tanto quien recuerda como quien especta, constituyen el acontecimiento de la memoria, y deja de ser un espacio del yo para ser una experiencia del nosotros. Actores y públicos, en tanto función y en tanto personas, son sujetos sociales y miembros de grupos sociales (Van Dijk, 2006, pp. 19-20), más que por afiliación explícita, por *habitus* o ideología. Son sujetos de comunidades de sentido, y su articulación e interrelación es parte de la construcción de aquel sentido común. Una manera de vislumbrar las posibilidades de la vida social y de definir a los seres humanos en el mundo.

La pretendida autorreferencialidad del sujeto postmoderno, que se manifiesta en la forma monológica y monódica del discurso dramático y por tanto del teatro que estudiamos (independiente de la pluralidad de voces en escenas que no logran constituir un “nosotros”), fenomenológicamente hablando, no alcanza a huir de la determinación social del lenguaje y de la palabra. Todo documento en escena descansa en un contrato social que certifica su condición y, por ende, no se basta a sí mismo como evidencia.

Terry Eagleton (1998) lo explica de la siguiente manera:

... la comunicación activa, material, semiótica del sujeto con los demás; no era una especie de huerto interior cerrado, ajeno a esas relaciones; la consciencia como el lenguaje, se hallaban simultáneamente “adentro” y “afuera” del sujeto. No se debía considerar el lenguaje como “expresión”, “reflejo” o sistema

abstracto, sino como un medio material de producción en virtud del cual el cuerpo material del signo se transforma en significado a través de un proceso de conflicto social y de diálogo. (p. 74)

Visto así, la consideración ficcional del relato, entendido como opuesto a lo factual, a lo constativo resulta inoperante en el marco de la operación teatral.

En conclusión, la lectura que propongo de las obras expuestas busca explicar el modo en que un conjunto de trabajos teatrales que pretenden sobrepasar los principios del drama moderno, con afanes de tensionar al teatro como territorio de lo ficcional, termina por ratificarlo como un lugar de encuentro y de confirmación a partir de la legitimación del otro. En este sentido, en tanto dispositivo moderno, la escena no soporta distinciones entre realidad y ficción, o entre sujetos e individuos, precisamente por su condición de espacio de encuentro. Dimensión ficcional por antonomasia, lugar de mimesis entendida como ficción, en el teatro, el documento y la biografía pierden sus estatutos de verdad para ser parte del juego de la máscara, de la quimera, de la ilusión. En este sentido, parafraseando a Szondi, mientras haya teatro habrá modernidad.

REFERENCIAS

- Cornago, O. (2015). *Ensayos de teoría escénica. Sobre teatralidad, público y democracia*. Abada Editores.
- Eagleton, T. (1998). *Una introducción a la Teoría Literaria*. Fondo de Cultura Económica.
- Eagleton, T. (2012). *El acontecimiento de la literatura*. Península.
- Eagleton, T. (2014). *La cultura y la muerte de Dios*. Paidós.
- Gallardo, I. (2015). *¿Teatro documental, teatro biodramático?*. Revista Hiedra.
- García Barrientos, J. L. (2012). *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*. Paso de Gato.
- Martin, C. (ed). (2010). *Dramaturgy of the real on the world stage*. Studies in International Performance. Palgrave Macmillan

- Oliveros, E. (2005). *Estética. La cuestión del arte*. Ariel.
- Saer, J.J. (2014). *El concepto de ficción*. Seix Barral.
- Szondi, P. (2011). *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*. Dykinson,
- TeatroBioBio (31 de julio de 2021). *Paisajes para no colorear*. <https://teatrobiobio.cl/cartelera/paisajes-para-no-colorear/>
- Van Dijk, T. (2006). *Ideología. Un enfoque multidisciplinario*. Gedisa.
- Williams, R. (2009). *Marxismo y Literatura*. Las cuarenta.

Recepción: 17/06/2022

Aceptación: 12/07/2022

Cómo citar este artículo:

Olivares, P. (2022).

Resistencia a la ficción:
ideología de la forma
en la escena chilena.

Teatro, (7), 141-156. <https://doi.org/10.5354/0719-6490.2022.68013>