

EL DIVÁN IMAGINARIO. FILOSOFÍA DE LA REPRESENTACIÓN

Víctor Manuel Pineda
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

1. Representación y confianza

El teatro funciona, igual que toda ocasión en la que se suscitan actos de representación, como una sustitución de algo. *Estar en lugar de* consiste en relevar una situación real por una figurada, la vida suplantada por una serie de actos que ni en el espacio ni en el tiempo se ubican y transcurren de una manera natural, pues obedecen a una gramática propia. Sin constituirse como una réplica literal de la vida, aspira a elaborarla en un plano imaginario moldeado a voluntad de los diversos componentes de la puesta en intriga: el texto, el gesto, la luz, la interpretación... Ahora bien ¿qué es lo que vuelve posible una representación teatral, tanto a nivel espacial como imaginario? Todos los espacios de significación se construyen estableciendo los perímetros en los que se ejerce una determinada práctica cultural que establece sus horizontes de sentido; la delimitación estética y física entre el escenario y el espacio de los espectadores genera acontecimientos en los que dos órdenes quedan bifurcados: estos acontecimientos encadenan al escenario a Enrique III —o a cualquier otro personaje— e impide que salte con su espada en pos de la cabeza de un espectador y prosiga su festín de asesinatos; viceversa, impide que un caballero honorable del público decida darle unas bofetadas o retarlo a duelo. Saber que se trata de una transposición crea una situación en que la ilusión solicita el consentimiento de quienes aceptan experimentarla; el teatro ocupa un paréntesis en el que ocurren cosas de un mundo irreal. Sin embargo, los alcances y privilegios de la facultad de representar no se limitan al ámbito teatral sino que es, en sí misma, una alta función cultural: la facultad de representar es una

fuerza aplicada a la sustitución del orden de lo real por el de lo imaginario, las cosas por las ideas, los impulsos por los principios, la materia por la forma. Todo género de representación se monta sobre la explícita oposición entre lo real y lo ilusorio. La conciencia finge y, al hacerlo, se permite una ausencia que vuelve posible el escrutinio de la ilusión.

¿Qué mecanismo nos permite aceptar algo o alguien que, no siendo “la cosa misma”, le podamos conferir derecho a ejecutar un papel, ya sea en un espacio artístico o en uno en el que la representación sea una condición de posibilidad para que se dé un determinado acontecimiento? Ciertas cosas funcionan porque son conmutables y, sobre todo, porque tienen un valor fiduciario, es decir, no poseen un valor intrínseco sino un valor arrogado y, por esta sola razón, echan a andar los andamiajes que, sin el valor de una ficción, no podrían moverse: la ficción les da motivos y significado.¹ Si la puesta en representación deja de conferir confianza, la cosa sobre la cual versa se desploma y acontece una catástrofe simbólica. Así pues, la representación no es otra cosa que un sistema de signos que tiene significado porque se los conferimos. Los actores viven la sucesión de hechos como si fueran reales. La lógica de la representación consiste en fingir que no se trata de una representación sino de una cadena de acontecimientos que son vividos *como si* fueran reales. El teatro se consume cuando puede materializar su carácter de lenguaje artificial. La representación sin la confianza está condenada a ser un delirio ineficaz. La conmutación de realidades por símbolos que lo suplantán se monta sobre un edificio ficticio en el que los depositarios de ésta deben poseer atributos dramáticos: la representación obliga al desplante histriónico, quien representa no puede ser sólo él mismo, se transforma en un explorador de otras formas de ser, un Proteo nutrido por el maná de las apariencias. Su poder consiste en hacer creer algo, generar convicciones sobre ficciones deliberadas. El teatro permite mantener intacto el curso de la acción sin la intervención de los valores y los prejuicios de los espectadores, decanta de una manera más activa esta disposición general de la cultura: es un sucedáneo de la vida y, al mismo tiempo, su instrumento de modelización, pues la representación es más precoz y flexible que la realidad al anticipar a los valores estéticos, políticos y morales por adoptar.

Muchas instituciones culturales, por ejemplo, las democráticas, se montan sobre una ficción pertinente y, en el fondo, tiene los mismos límites y el mis-

mo poder que el teatro. Las representaciones forjan un instrumental autopoietico de la vida social y por ello requieren de un prolongado periodo de persuasión simbólica, al cabo del cual se terminan por aceptar y, más aún, consagrar. Las formas consagradas de éstas se llegan a comprender como cosas que adquieren una confianza tal que se llegan a aceptar como una segunda naturaleza: tal es el ejemplo de las tradiciones. Los críticos de la democracia de Platón a Carl Schmitt sostenían que ésta tiene un papel especular que desplaza a la realidad social a un grado grotesco; es la representación de la representación, es decir, la “escenificación carnavalesca” que consiste en hacer de la política un oficio parecido a la comedia. La conclusión parece irrefutable y apenas se puede disimular que el tipo humano al que están ligados los políticos es Tartufo más que Tomás Moro; sin embargo, la representación democrática, con todo y que se parece a una comedia, sigue siendo una institución que no ha entrado en crisis de confianza y, por lo tanto, tiene sentido. La desconfianza es lo que vuelve vulnerable a las representaciones: muchos edificios se vienen abajo cuando las cosas a las que se les confiere crédito dejan de tenerlo y pasan al terreno de lo ridículo. El fundamento de nuestras representaciones es en extremo sutil y se tiene que reforzar con dilatados adoctrinamientos: se trata de *dogmatizar a la confianza* y esta es una tarea que se decanta con el tiempo. Ninguna época como la nuestra ha sido pródiga en asignarle al individuo roles a desempeñar. Más que un macizo cristalizado, el individuo moderno parece estar compuesto por la evanescente multiplicidad de roles que tiene que desempeñar en sus diversas esferas de intervención. El yo de los individuos no es una sustancia inalterable sino una serie discontinua de roles que se tienen que desempeñar en función de la circunstancia en la que se encuentre; de esta manera, el mundo moderno, en la medida en que fragmenta las esferas de participación en los que un mismo individuo despliega todas las posibilidades de acción que le son conferidas, ha teatralizado a la subjetividad, le ha dado una función fuera del escenario. En efecto, la racionalización de la vida moderna exige que los individuos sigan estricta y escrupulosamente los guiones de comportamiento que previamente han asumido o han hecho que asuma.

Ahora bien ¿qué diferencia existe entre un rol social y un rol teatral? Una y otra forma de jugar roles supone la precedencia de un cierto guión al cual se

someten ambas formas de representación. Sin embargo, no todos los roles pueden asumir una función estética, la sujeción a un lenguaje y la delimitación espacial que supone una función teatral.² El ejercicio de los roles es obra o de autómatas o de personas que abierta y concientemente viven la vida de otros y la ponen en acción. En un caso, la representación se juega inmanentemente en el seno de la vida social y, en el otro, la acción se despliega en un espacio y en un tiempo determinado que está al margen del flujo de la vida pero que, al mismo tiempo, la moldea, la explica, expone la piel de los deseos, temores y esperanzas, los casos más extremos de humanidad, exhibe las formas más extremas de prohibición. El teatro permite que el lado oscuro de los individuos y de la sociedad pueda salir a flote y descubrirse en lo otro que está a la vista. Diván de lo imaginario, pulso de los deseos concientemente vacíos,³ los que tienen por objeto al mismo deseo, el teatro es un dispositivo de explicitación y de emergencia de la parte maldita, la cifra que se desnuda ante la luz. El teatro se emplazaba en el desfile, la moda cortesana o la vestimenta. Los filósofos de la época aluden al teatro como un modelo de creación de prodigios y de espectáculo que, para bien o para mal, orienta —y desorienta— la vida afectiva de los espectadores: la sociedad moderna nació haciendo de la vida diaria un espectáculo y un arte de la representación. Antes de que el cine jugara el papel de elemento modelizador de conductas, modas, vestido, estilo de vida, etc., el teatro ya jugaba un papel determinante en la vida diaria al punto que desde éste se generaban las tendencias de la corte y del gusto popular. A diferencia del teatro, el cine es un espectáculo que está mediado por un medio técnico que proyecta una secuencia de acciones en las que no existe ninguna clase de intercambio entre escena y espectador. A pesar de su oposición tanto espacial como estética el espectador y el espectáculo establecen entre sí una relación dinámica por medio de los cuales uno se abre a la recepción de representaciones y el otro los produce activamente.

2. Gramática de la representación teatral

La diferencia entre la vida real y la escena no radica en los acentos y énfasis que la última posee. El teatro tiene una función específicamente estética y, aunque el teatro existe fuera del teatro, no se puede decir que todas sus formas cumplan plenamente una función estética. La diferencia entre una representación espontánea de teatralidad y una deliberada consiste en que esta última se somete plenamente a un lenguaje, a un código que somete a múltiples requisitos a la representación. Basta que se le confiera crédito a una representación para que se despliegue una forma de teatralidad, como la ejercida, por ejemplo, en las Iglesias.⁴ El escenario es una frontera perfectamente delimitada en la que se consiente que todo lo que suceda en ese espacio se debe de tomar como un espacio en que la imaginación tiene derechos ilimitados y pueda explayarse sin la censura de la vida real. El teatro es una determinada estructura espacial de lo imaginario, decididamente discontinua frente al “espacio real” no sólo en su fondo y en su forma: en él está incrustada la voluntad de representación. Pero este espacio es tolerado porque posee una función mágica de presentar y representar tipos de humanidad: el teatro no necesitó de un cielo platónico para exhibir paradigmas, le bastó un espacio en el que pudiera acreditar una tipología de pasiones y caracteres humanos. Toda puesta en escena implica poner entre paréntesis el flujo de la vida real para dar paso a un acontecimiento estético que está segmentado y que se desplaza siguiendo un curso fragmentario. Amasado por un sistema de gesticulaciones y de movimientos corporales, el lenguaje del teatro se distancia del orden de la vida cotidiana. Así, actuar un papel consiste en prescindir del repertorio de expresiones mecánicas del cuerpo. El cuerpo tiene tanto significado teatral como el desarrollo propio de la acción. La mímica y la expresión corporal es a la poesía lo que el sistema de movimientos corporales son a la prosa. Pero el teatro es, si se nos permite la expresión, una forma consumada de *kinefantasía*:⁵ la especialización de la representación consiste en darle a los héroes dramáticos una delimitación corporal de gestos y de movimientos, una definición visual. Por ello, Mijail Bajtin ha insistido en la tesis según la cual la constitución de un héroe dramático consiste en darle una configuración espacial y una personalidad visual. ¿Pero, si el teatro no es una reproducción natural y exacta de la vida quiere

decir que es lo más parecido a un juego? El juego es una puesta en representación que, simultáneamente consiste en saber que se crea una situación en la que hay un elemento ficticio y uno en el que se sabe que se trata de una ficción. La prueba de fuego de una puesta en representación consiste en asumir una actitud pasiva frente al desarrollo de la ficción, es decir, dejar que se despliegue libremente sin formar parte de los acontecimientos, la sensación de estar afuera de una cadena de hechos que sólo pueden acontecer en un escenario.

Pero el espacio de la representación es semejante a un terreno deportivo en el que está delimitada el área de acción. Cuando una pelota sale fuera del espacio en el que se realiza el juego de inmediato se detiene y el árbitro hace que la acción vuelva a desarrollarse en el espacio en el que se debe de ejecutar. De algún punto del espacio social debe darse salida a las pasiones que no se pueden nombrar; así como hay espacios que están diseñados para que se expresen la devoción y la piedad, el espacio teatral está concebido para que en él puedan suscitarse pasiones que todavía no encuentran un lugar o no están totalmente legitimadas en el campo de las costumbres. En el espacio teatral se efectúa un libre juego de la voluntad: ésta es la facultad que crea y recrea a las pasiones. Más que controlar a éstas, la voluntad es la sede natural de su experimentación y, al mismo tiempo, es el instrumento de su sublimación. Para que una pasión sea sublimada se tiene que representar, darle una salida en la imaginación. En el mismo sentido en que el teatro es segmentario frente al flujo de la vida, construye un espacio en el que lo imaginario se sedimenta como algo discontinuo frente al espacio real. La solera de lo imaginario teatral reposa en un emplazamiento en el que la conciencia de la representación corre paralela a un pacto implícito entre el espectador y el espectáculo: consiste en dejarse llevar por el flujo de la acción dramática mientras dura la representación. Así pues, la representación teatral pone en suspenso al espacio y al tiempo objetivos, declara una tregua a la vigilia y concede toda clase de licencias a la voluntad. La condición necesaria y suficiente de la constitución del espacio teatral radica en su *plena codificación*: el escenario está claramente delimitado del espacio del público mediante un juego de luces, de sonidos y de símbolos. Cuando se apaga la iluminación de la sala y se enciende la propia de la puesta en representación se transmite un significado preciso: “estamos por comenzar

la función”, “ocupe su localidad”, etc. Se demanda dispensar toda la atención al objeto de la ceremonia. Un espacio está diseñado para la acción y el otro, dotado de localidades que clavan al público a su posición de espectadores, está diseñado para la receptividad: para que la acción se despliegue en el escenario se precisa de la actitud solícita del público. El espacio teatral está diseñado para segregar el orden de la representación del orden de la expectación.⁶

La construcción de una representación teatral requiere de muchos niveles de intervención y organización de lenguajes; esta polifonía incluye franjas icónicas, gestuales y textuales; en la medida en que los niveles de complejidad retórica del teatro son múltiples nos atreveríamos a decir que es una de las formas de representación que más densidad lingüística poseen. El teatro, como el cine, está constituido por una secuencia de cortes que permiten entrever acciones y yuxtaponerlos de una manera relativamente coherente. A través de la puesta en escena estos lenguajes conspiran para hacer que la puesta en intriga gestione una vivencia estética más intensa y polimorfa: la actuación, la interpretación textual, la música, el texto, la escenografía no constituyen un simple agregado de elementos sino un tenso diálogo entre sistemas. El teatro es un metalenguaje que está compuesto de estratos conflictivos que entran en un juego dinámico de interpolaciones. Mientras más compleja es una práctica de representación, debe poseer una mayor capacidad para concertar a los lenguajes que la componen: de no ser por esta capacidad para integrar lenguajes conflictivos, esa complejidad de teatro se convertiría en caos y no en cosmos. Que el teatro sea una representación significa, en términos más precisos, que tiene capacidad de darse un lenguaje con sus reglas de generación y combinación, reglas de interpretación. Todo lenguaje artístico llega a constituirse como tal en función de la elaboración de reglas taxativas de construcción y transformación de enunciados. Se trata pues, de un lenguaje convencional, un artificio creado a partir de una sintaxis de la acción y de la representación. La apropiación de estas reglas de composición le permitió hacer entrar en relación a elementos y signos que, de no ser por la posibilidad que sus reglas establecen, no estarían ante la posibilidad de ser enlazados, le permitió flexibilizar a los elementos de la acción.

Por la sintaxis de la acción teatral se puede comprimirla o dilatarla, al punto de penetrar hasta la conciencia de un personaje y volverla transparente a los espectadores, pues éstos funcionan como una especie de Giges que puede

atestiguar sobre hechos y fuerzas que acaecen en un escenario. El espectador es, asimismo, un testigo, muy distinto al que se entiende en el mundo procesal, pero que elige libremente estar en la escena de los hechos y enfrenta a la acción no como una experiencia aleatoria sino como un sometimiento temporal al orden de la ficción. En un sentido procesal, el testigo está llamado a intervenir en el acontecimiento del que forma parte de una manera incidental y está determinado a abandonar su papel pasivo de espectador de acontecimientos. Instalado en su papel de espectador, posee una aureola de invisibilidad que le impone impasibilidad frente a ellos: si se conmociona, este efecto no altera en nada el orden de la acción, pues su testimonio no sirve para condenar o absolver sino sólo para desplegar a la voluntad de representar, de sentir y de juzgar.

3. La fundación teatral de la subjetividad moderna

Si bien es cierto que la filosofía prefería las metáforas vinculadas con la arquitectura, el teatro la fue desplazando de las expresiones filosóficas modernas; pero no sólo se trataba de una afectación estilística que desplazaba a otra sino de todo un entramado de conceptos que modificaron el curso del pensamiento filosófico: el teatro le suministró a la subjetividad moderna la idea según la cual todo lo concerniente al conocimiento, la moral, la política y la imaginación es representación. Representar es ocupar un puesto imaginario, moldear deseos, proclamar que las circunstancias que nos envuelven son el producto de nuestra voluntad y que ésta determina de manera activa nuestra disposición para tramar y entamar los mundos posibles. Kant y Schopenhauer ilustran de una manera determinante la tendencia de la filosofía a teatralizarse pues son, nada más y nada menos, los pontífices de la cultura *als ob*: el universo subjetivo versa sobre presentaciones y representaciones, la razón legisla sobre la moral constituyéndose en una instancia que procede *como si* fuera Dios. Los principios de la razón práctica están determinados hacia el sentido más estricto del deber y, sin embargo, nacen de una facultad que *finge* que su elaboración es el producto de un ser supremo. ¿En qué momento la filosofía se dejó seducir por el teatro? Cuando renunció a conocer a las cosas tal como son en sí y aceptó la

carencia de intimidad frente a su objeto; entonces decidió acometerlo como un sueño, como un delirio, aunque rigurosamente concatenado. El teatro moderno surgió en un contexto en el que la voluntad se entronizaba como emperatriz de las facultades; podía crear mundos sin importar su naturaleza, pues reales o imaginarias, las criaturas que nacían de sus entrañas eran concebidas como proyecciones de una fuerza que se instalaba decisivamente en campo de los objetos que alumbraba.

La voluntad ascendía, el mimetismo aristotélico se replegaba, acusado de masedumbre frente a la vida real. La fuerza de aquella facultad se elevó a tal punto que la rebelión en contra del naturalismo independizó al lenguaje teatral: le permitió deformar, exagerar, dilatar, contraer, exaltar, denostar y romper con el *continuum* de la realidad para recomponerla libremente y segmentarla. El carácter discreto del lenguaje teatral se abrió paso en el control de las claves de la representación: el teatro podía comparecer ante el público porque podía, a partir de lo episódico y fragmentario, articular algunos tramos del *continuum* de la realidad, del flujo de la vida. Sin embargo, ni Kant ni Schopenhauer creían que las representaciones fueran las formas perfectas de abolición de la realidad sino, más bien, de destilar su contenido y decantar el orden de lo posible. El concepto de representación parte del supuesto de que la realidad es un efecto creado por una subjetividad autónoma que renuncia a todo lo que esté más allá de lo que puede comparecer ante nuestros sentidos. Al mismo tiempo que se fundaba el carácter omnicomprendido de la voluntad, se aceptaba que su jurisdicción se despliega en forma de apariencia y se aceptó que todo lo que no está fuera de la ilusión y del frontispicio que nos entrega el mundo de lo que aparece, es misterio, es nómeno, cosa irrepresentable, una esfera en la que está trazada una barrera infranqueable de cosas y hechos en los que la voluntad es estéril; no es que el teatro sea lo contrario del misterio, pero su fuste más originario reposa en lo patente, la visibilidad de los signos que sostienen un compromiso con el reino de las presencias: lo que no es representable no “está frente a”, carece de texto, de gesto y de luz.

¿Por qué es esencial para definir al teatro la distinción entre sueño y vigilia? Quizá porque se sitúa en la frontera de dos expresiones de la presencia y porque puede desplazarse en ambos territorios sin arraigarse en ninguno de ellos. El teatro es vida y es sueño. Una vez aceptado el papel dominante de la voluntad, se tuvo que plantear el problema de la delimitación entre sueño y

realidad, pues la oposición realidad-representación juega un papel esencial en el lenguaje teatral. Schopenhauer, que se preguntaba por los criterios para distinguir entre la vigilia y el sueño, sostenía que es la cohesión de una y la desarticulación de la otra lo que nos permitiría establecer una pauta para saber en qué momento soñamos y en qué momento estamos en un estado de vigilia. Pero estas dos formas de representación no se distinguen por su naturaleza sino por la forma en que son ordenadas por la conciencia. Prefiere distinguir-las por su longitud: la vida es un sueño dilatado y las representaciones nocturnas deparan experiencias breves. La primera ofrece concatenaciones de hechos que alcanzan magnitudes extensas, la segunda está desmembrada, es fugaz y ardiente. Schopenhauer sostiene que una de las características que distingue al hombre del animal es el hecho de que el primero puede contemplar la vida como si fuera un espectáculo, la capacidad de vivir fuera de los acontecimientos, es decir, de sustraerse y tomar lejanía. La facultad de representar precisa de distancia. Sufrir, sentir y perecer en clave animal consiste en estar agitado por los acontecimientos. Esta distancia entre la vida y la esfera de la representación es, propiamente hablando, la esencia del teatro. El teatro no es como la realidad porque rompe con un orden continuo que no puede calcar y no es como el sueño porque supone una articulación gramatical de sus elementos. Está compuesto de un material plasmado en la actividad sintética de los cuadros y los actos, lo que se puede llamar realidad es un flujo torrencial de acontecimientos; los sintagmas del sueño responden a la economía libidinal mientras que los del teatro responden a una serie de reglas perfectamente organizadas que delimitan las substancias con las que puede comunicarse. El teatro es un arte de geometría discreta, nace de la articulación de segmentos de una ensoñación que se puede dirigir y articular según principios.

Representar es tomar distancia, ausentarse del mundo. La fuerza de las representaciones no radica en la vivencia inmanente sino en la capacidad para trascender los actos mediante los cuales “desalojamos” las cosas. Con la categoría de “desalejamiento” Heidegger expresaba una relación inmediata y utilitaria con las cosas del mundo, la condición bajo la cual todo lo que vivimos queda atrapado en los impulsos de la eficiencia. La conexión inmanente con las cosas expresa a una situación en la que no hay otra cosa que la continuidad establecida por los útiles. Pero el teatro no “desaleja” en el sentido mundano de la palabra; obliga, más bien, al distanciamiento que colapsa nuestros intereses

inmediatos. Distanciarse consiste en no dejarse embaucar por las cosas; Bergson, el menos teatral de los filósofos, creía en la simpatía como un instrumento para penetrar hasta el núcleo mismo de las cosas. Más método que afecto, la simpatía garantiza vivir las cosas sin tener que trascenderlas ni someterlas a la necesidad de traducirlas al lenguaje. De esta manera, sugería Bergson, se pueden vivir más vidas que la nuestra y seguir una duración que, no siendo propia, nos llegamos a poseionar afectivamente de ella. Si bien el teatro no puede prescindir de la simpatía, tampoco puede comprometer el sentido de las experiencias escénicas a una vivencia pura que demanda fusión, que es ingenua y exaltada. Intuir y representar son, justamente, las antípodas en las operaciones de la subjetividad. La intuición tiene por objeto engullir la esencia de las cosas, remover las entrañas y jubilar al lenguaje. Las tareas de la representación son justamente las contrarias: la representación no quiere tratar directamente con las cosas sino con sus sucedáneos, cifra el lenguaje, crea artificios y se determina a trabajar con símbolos y signos. Si todo fuera intuitivo, no tendríamos necesidad de símbolos y signos. Si bien la simpatía asegura una parte de las vivencias estéticas ésta no puede ser el último y exclusivo medio con el cual nos conectamos a las vivencias de lo representado. La trascendencia de la simpatía permite al espectador elevarse a la categoría de sujeto que es capaz de activar la facultad de ser afectado y, al mismo tiempo, saber que sus vivencias son enteramente ficticias. Sin embargo, este acto de trascendencia no se abona a favor de la “objetividad” o de una liberación de los juicios de valor. La trascendencia de la simpatía no permite tener una relación objetiva con la acción dramática sino que permite tener conciencia de ella. La acción dramática no está llamada a ser examinada objetivamente sino a través de la conciencia de la absoluta convencionalidad de lo que se presenta en un escenario.

4. La sustancia Patognómica

Si fuésemos autómatas morales y estuviésemos sometidos permanentemente a un estado de felicidad, el teatro sería inconcebible y absurdo: supone la existencia del mal y asume su presencia como imprescindible en la introducción de giros inesperados en la vida de los héroes. El mal es el *sujet* por excelencia y

todos los hilos estéticos y morales que fundan un entramado de actos se remontan a esta presencia incómoda de una afección que evita que la vida humana sea gobernada por la puntualidad de un sentido mecánico del bien. Se trata sin duda de un argumento leibniziano pero que, sin duda, sirve para justificar la *relevancia dramática del mal*. Frente al dolor, el teatro “llena las lagunas de la memoria”, es la “pata de palo de un miembro gangrenado”.⁷ La estofa afectiva que lo vuelve posible está vinculada con la inmanencia de la desgracia en el curso de la vida humana. La desgracia es ineludible en un mundo en que la fortuna cambia caprichosamente de dirección, pues la voluntad sufre sus pruebas más decisivas ahí donde tiene que soportar el peso del padecimiento: el teatro fue y siempre ha sido un escenario de la conciencia que sufre un desgarramiento. La naturaleza de la felicidad pertenece más al reino de la religión y de los paraísos efímeros que al espacio de la representación: la conciencia feliz se contrapone a la conciencia desdichada en que ella no puede justificar a la acción. ¿Cómo definir lo alto y lo bajo, como objetos de imitación de la acción teatral, concebida a la manera de Aristóteles? Esta referencia de altura y de pobreza moral de los personajes pierde sentido cuando se muestra que ni la comedia ni el drama pueden concebirse como promotores de la admiración y de la censura a la conducta de los personajes. En el fondo, al teatro no le seducen los personajes ejemplares sino los réprobos: el héroe teatral representa más a lo que se condena que a lo que se admira. El teatro moderno, no pone en representación a los grandes valores o en una situación ridícula a los grandes farsantes; lo que se pone en acción es una situación extrema en la que se despliega un conflicto de la voluntad, se pone en juego una elección y una renuncia, la violación de un interdicto y su castigo, los excesos del poder y el ocaso de la arbitrariedad. El perfil dramático de un personaje nacido de la libre constitución de la voluntad radica en la urgencia en hacerlo entrar en contradicción consigo mismo y dándole un giro dramático a la fortuna de la que goza. Un personaje es una realidad mutable que consta de ciclos de virtud, de duda, de maldad, venganza y bondad. Entra a escena en una situación de labilidad en la que sus contradicciones dramáticas se despliegan libremente, a la espera de que otro ciclo de sus revoluciones abra el compás de su fatal complejidad. Adquieren más fuerza cuanto más se reinventan en cada situación cíclica.

Si todo arte hace que las pasiones adquieran un lugar en el mundo humano, el teatro no sólo suministraría el lenguaje más explícito a este emplazamiento sino, además, podría decirse que es su única y verdadera gestión frente al mundo de los espectadores. No hay arte que eluda este propósito, pero el teatro ha tenido un énfasis privilegiado. ¿Cómo se constituye una pasión escenificada? Probablemente la culpa es el resorte que mueve muchas de las sustancias teatrales; el teatro ha privilegiado de una manera reiterada el tema de la culpabilidad, a tal punto que pareciera que la posibilidad para constituirse como héroe pasa por esta afección, uno de los recursos patognómicos más asiduos. La culpa tiene derechos ilimitados cuando se escenifica. Los derechos dramáticos de la culpa son inconmensurables frente a los de la felicidad, pues las grandes obras no están hechas de la frágil estofa de la segunda; en todo caso, como dice Aristóteles, la felicidad es un punto de interés sólo para marcar el punto de ruptura de lo que llama “revolución”: los dramas tienen interés a partir de que la fortuna se transforma. ¿Culpa ante qué? Ante el exceso y la imprudencia; de no ser por la función que éstos poseen en el proceso de adquisición de conciencia, el teatro estaría a merced de las pasiones convencionales. Pero el teatro no es isonomo frente a la conciencia de culpa, en la medida en que la conciencia sólo aporta un elemento de la vida del personaje y se contrapone directamente a la acción: el teatro se asienta en una tensión entre la conciencia y la acción. Para el teatro moderno las pasiones necesitan ser representadas y no sólo vividas por la conciencia: la catarsis no es una forma de distanciamiento sino un medio para “instalarse en la cosa”. Su profesión de fe radica en esto: que las pasiones tienen su fuente última en la finitud humana. Antes que la “ciencia de la naturaleza humana” se planteara desentrañar el mecanismo de los afectos, el teatro ya tenía dilatada conciencia sobre ellas y les había dado un lugar legítimo en la vida humana: reconoció a las pasiones antes que condenarlas. El reconocimiento de las pasiones tiene este doble significado: como un arte de exploración de los afectos y como una legitimación de los afectos que poseemos irremediablemente: de las pasiones no nos curamos y, en todo caso, hay que mantenerlas en un límite en el que abrasen la escena pero que a la vida le den sólo calor. La función sacramental se opone radicalmente a la función estética. El talante hierático del teatro antiguo no sólo proviene de un contenido sentenciado por las virtudes piadosas

sino también en que los efectos correctivos que éstas tienen sobre las costumbres. El teatro premoderno era parte de un “oficio de piedad”, para decirlo como María Zambrano, una actividad más vinculada a la religión que a una función estética con fines autónomos. Cuando el espectáculo no necesitó de la religión, el teatro se refundó como algo que está más allá de la redención o del sermón, se “desencantó” y lo convirtió en un medio estrictamente humano de darle una forma estética a la acción. Privado de la religión, el teatro está llamado a ser una agencia de valoración y de representaciones, un espacio en el que la voluntad puede fingir con el consentimiento de quienes padecen gozosamente. Las representaciones climáticas tienen un alto valor cultural porque pueden sacudirnos y empujarnos a abismos libremente elegidos. El teatro es quizá una de las pocas artes que se resisten heroicamente a la era de la reproducción técnica. Como acontecimiento artístico requiere de la presencia viva de los espectadores. Le favorece el hecho de que la puesta en escena no depende de medios técnicos que determinen su forma y su contenido, como el cine, la fotografía o el disco. La feliz condición por la que el teatro no es una industria lo ha sustraído de la tendencia de arte contemporáneo a la reproducción de gran escala. El cine es una fábrica de sueños, el teatro también, pero ha renunciado a industrializarlo y los mantiene como una artesanía de la subjetividad.

Notas

1. Iuri Lotman propone la tesis siguiente: toda cultura le da a los objetos un carácter simbólico. Los objetos ya no son solamente cosas entre las cosas sino vehículos portadores de sentido. Así, por ejemplo, en la teatralización de la cultura rusa de los siglos XVIII y XIX jugaba un papel importante la vestimenta que le asignaba un determinado rol a los individuos. Las pequeñas dagas que se portaban en ocasión de los desfiles eran símbolos de nobleza y ya no eran utensilios pensados para la guerra sino para la escenificación de una posición social. Los desfiles, las entradas reales, las ceremonias religiosas forman parte de prácticas parateatrales que tienen un alto valor cultural. *Cfr.* Iuri Lotman, *Russland Adel, eine Kulturgeschichte*, Böhlau Verlag, Köln, 1997, p. 3.

2. Suscribimos, con Gerard Genette, la tesis según la cual algo se puede identificar como obra de arte en la medida en que cumpla una función intencional. El teatro fuera del teatro despliega representaciones que tienen la capacidad de sustituir y de simbo-

lizar, pero no poseen una intención estética, es decir, suscitar el sentimiento de belleza. Cfr. Gerard Genette, *La obra de arte II, La relación estética*, Barcelona, Lumen, 2000, p. 8.

3. Kant acuñó este término con el que explicaba una forma de deseo que no tiene un contenido determinado; por ejemplo, cuando un niño apetece un helado de chocolate tiene una inclinación frente a un objeto empíricamente determinado. La diferencia entre inclinación y deseo radica en que el primero tiene un contenido que responde a las prescripciones de la utilidad inmediata; el segundo se constituye como una potencia trascendental que le abre paso a la cultura. Cfr. Kant, *Crítica del juicio*, prefacio, Madrid, Espasa-Calpe, p. 76.

4. En plena época barroca, Spinoza señalaba que los ministros de las iglesias, movidos por la tentación de explotar el gusto por las novedades que se experimentaba en el nacimiento de la época moderna, promovió una forma de teatralización del culto. Cfr. Spinoza, *El Tratado Teológico-Político*, Cap. VI.

5. La expresión es de Arnold Gehlen, *El hombre*, Salamanca, Sígueme, 1980. pp. 212-220.

6. De Nuevo acudimos a Lotman, *La semiosfera III*, Valencia, ediciones cátedra-Universidad de Valencia, 1997, p. 64: “Desde el punto de vista del espectador, desde el momento en que se levanta el telón y empieza la obra, la sala deja de existir. Todo lo que se halla del lado de acá de las candilejas desaparece. Su realidad auténtica se hace invisible y cede el sitio a la realidad enteramente ilusoria de la acción escénica”.

7. Al respecto, Schopenhauer es radical al sostener que los grandes sufrimientos morales desembocan en un delirio teatral que goza de crédito y prestigio: “Cuando este pensamiento se hace intolerable y el individuo va a sucumbir a él, la naturaleza, en su angustia, se ase a la quimera como último medio de salvación; el espíritu atormentado rompe, por decirlo así, los hilos de la memoria, llena las lagunas con ficciones y se sustrae al dolor moral que le hace sucumbir, refugiándose en la quimera del mismo modo que un miembro gangrenado se corta y se sustituye por otro de palo. Ejemplos son el furioso Áyax, el rey Lear, y Ofelia, pues las creaciones del verdadero genio (y nos referimos a éstas como generalmente conocidas), se pueden considerar como personas de carne y hueso”. Cfr. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, México, Porrúa, 1997, p. 158.