

S. Maresca - C. Eggers Lan - D. Elmer - C. Casali
L. Jalfen - D. Carlana - M. Casalla - E. Cohen
C. Basch - A. Montagna y otros

FILOSOFIA EN ACTAS

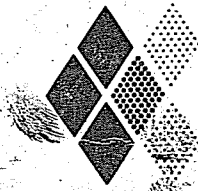
Las Jornadas de Filosofía son un emprendimiento cultural de la Fundación Origen. "Filosofía en Actas" intenta reunir la totalidad de los textos que durante las Primeras Jornadas fueron leídos y discutidos como también el espíritu de producción y creación filosófica expresado en esos días de noviembre de 1991.

Los temas generales que enmarcaron la presentación de los trabajos fueron "El régimen de la diferencia", "Las aporías de la transmisión", "Historia, origen y destino" y "El valer del acto". A aquellos textos producidos para la discusión hay que sumar dos Conferencias especiales dictadas por el doctor en filosofía Conrado Eggers Lan y del poeta Oscar Portela.

Deseamos que la edición de este material no pase inadvertida, al menos es urgente que así sea, puesto que como señala Silvio Maresca —Presidente de la Fundación Origen— "nos complace y hasta nos enorgullece el hecho de que el ámbito de la institución sea capaz de generar problemáticas originales, alejadas de la moda. Nos parece contribuir así, por una parte, a la vigencia de la filosofía y, por otra, a la construcción de un país que no verá fructificar sus legítimas esperanzas mientras no confíe plenamente, en todas las esferas de su actividad, en sus propias energías creadoras".

La Fundación Origen es una Escuela de Altos Estudios. Desde el inicio de sus actividades, en el año 1988, la encontramos dedicada a tareas de docencia e investigación, principalmente en el área de *filosofía*, y también en las de *psicoanálisis*, *lenguas clásicas y modernas*. Participan en ella estudiantes, docentes, profesionales, becarios e investigadores de diversas disciplinas, y está abierta a quienes buscan en el campo del saber y las humanidades un camino de estudio y formación.

Para llevar a cabo esta auténtica tarea de producción y creación la Fundación Origen afirma el criterio de mantener un espíritu pluralista y una razonable autonomía respecto de ideologías y tendencias. El objetivo, en todo caso, no es otro que la progresiva ampliación de un ámbito de reflexión y debate —más allá de modelos y estereotipos— donde sea posible pensar los temas que hacen a múltiples aspectos culturales del presente y futuro nuestra comunidad.



FUNDACION
ORIGEN

/ Catálogos

PROLEGOMENOS DE UNA TEORIA DE LA FICCION DRAMATICA

MARIA CRISTINA LIVIGNI

I. El imaginario vivo del teatro

"El teatro es un hecho *vivo*": ésta es una aseveración susceptible de ser formulada con la fuerza de convicción propia de la evidencia empírica por cualquier sujeto desprevenido que tan sólo se acerque de modo casual a los ensayos de una obra de teatro o clase de actuación o asista a una función y observe (en uno u otro caso), tanto el trabajo con personas y entre personas como la presencia viva de las personas en la configuración del objeto estético. Pero imaginemos que luego, se continuase con esa enunciación afirmando que a su vez, en el escenario *pareciera que cobran vida* personajes y situaciones pero que éstos no existen en realidad.

Habríamos entonces pasado, sin mucho lugar a dudas, del terreno de lo evidente al de lo absolutamente obvio y estéril para una teoría teatral que pretenda enriquecer la práctica de este arte.

Sin embargo, pareciera que esta pregnancia de lo evidente y de lo obvio hubiese ejercido efectos narcotizantes en aquellos aspectos de la teoría teatral referidos a la especificidad de lo que provisoriamente llamaré el imaginario dramático, estancándose en conceptualizaciones que en determinado sentido, no están muy lejos de las antes enunciadas.

Me refiero básicamente a la insuficiencia que presentan los conceptos provenientes de los aportes de la semiología y de la semiótica al teatro a los fines de dar cuenta del objeto y proceso de creación de lo imaginario propio del actor, considerados en tanto tales.

Insuficiencia que, por otra parte, corre pareja con la inexistencia de un vocabulario técnico específico que de cuenta de ese doble carácter de lo vivo del teatro al que hice referencia al inicio de esta exposición.

En relación a estas cuestiones, son dos las hipótesis que han funcionado como punto de partida en los desarrollos teóricos a los que estoy abocada en la actualidad y cuyas líneas fundamentales quisiera hoy compartir con ustedes: la primera, algo esbozada ya, es que esta inexistencia de vocabulario técnico es la mascarada de una profunda confusión e indiferenciación en el plano ontológico del imaginario creado por el actor.

La segunda, derivada de ésta, es que la salida de dicha confusión e indiferenciación a través de la teoría, es tarea urgente para poder operar con ciertos obstáculos que se le presentan al director y/o al profesor de teatro en sus prácticas con el actor formado o el futuro actor y a las que a continuación me referiré.

II. El arte dramático y el drama de la vida

En Buenos Aires, el anecdótico concierne a los que están abocados a la práctica o estudio del arte dramático está colmado de referencias a ciertas situaciones conflictivas: profesores o directores que son acusados por sus alumnos o actores de excederse en los límites de su área específica de trabajo haciendo señalamientos o implementando técnicas que invaden la esfera de lo que se considera estrictamente privado, dificultades en la comunicación donde se circula por lo que se quiere significar, el personaje, la técnica y/o las características personales del actor, tratando de localizar una dificultad que queda finalmente librada al azar y/o a los vaivenes transitoriales del vínculo, etc.

Situaciones en las que, diremos a modo de síntesis, la potencial riqueza de ese carácter vivo del teatro deviene obstáculo dando lugar a confusiones entre el arte dramático y el drama de la vida.

Más allá de la considerable incidencia de factores tales como el talento, el grado de formación profesional y otros, algo parece haber en la propia estructura ontológica del quehacer actoral. Algo que lo hace proclive a las situaciones equívocas. Algo que, a mi juicio, exige teorizaciones desde la propia disciplina.

Partiremos para ello de entender ese quehacer a la luz del concepto de ficción, alejándonos por lo tanto de un enfoque centrado en considerar al actor y al artista en general, en su condición de emisor de signos.

III. El actor como ficcionalizador

Etimológicamente el término ficción significa dar forma, dar figura. De

acuerdo a este primer sentido etimológico entenderemos a las distintas ficciones como las resultantes de distintos modos de dar forma a algo.

Consideraremos en ellas tres elementos básicos de análisis: a) la acción de dar forma o *ficcionalización*, b) el sujeto que da forma o *ficcionalizador* y c) el resultado de esa acción u *objeto de ficción*.

Por otra parte, entenderemos lo imaginario (en esta primera instancia) en el sentido sartreano del tipo de conciencia por el cual se nos es dado un objeto inexistente o ausente.

De acuerdo a estos criterios llamaremos ficciones artísticas, de modo que luego profundizaremos a las caracterizadas por tener como resultado u *objeto de ficción* la presentificación de un objeto imaginario.

Veamos ahora cómo se ubica dentro de este género la ficción propia del actor, a la que en adelante denominaremos *ficción dramática*.

a) La acción de dar forma o *ficcionalizar*: En tanto, como hemos visto, el término ficción significa dar forma, el término "drama" significa acontecimiento, acción. Surge entonces la pregunta: ¿cómo se ficcionaliza en este arte?

Imaginemos una escena muy simple. Vamos al teatro y vemos a un actor llamado Juan que interpreta el personaje de Henry. Henry saca una daga y mata a su mujer. La forma en que se comporta Henry es típica de ciertos amantes enfermicos de celos.

Evidentemente podemos decir que en esa escena hubo acción en tanto Juan realizó exitosamente su tarea artística. ¿Pero podemos decir que hubo acción porque allí se comió un asesinato? Evidentemente no podemos decirlo en el mismo sentido en que antes hemos dicho que Juan actuó. ¿Sabemos que el amante era un personaje! Pero a su vez allí vimos una conducta muy común en cierto tipo de personas. ¿Hubo allí, entonces, una acción real?

Concluimos: estas indiferenciaciones en el orden de un lenguaje de la acción seguramente revisitan poco interés para un espectador que se ponga tan sólo gozar con un espectáculo. Pero algo muy diferente sucede con quienes desde la perspectiva del director o del profesor tienen como función conducir al actor en el proceso de construcción de esa escena.

Se hace necesario, en consecuencia poder *discriminar* los distintos órdenes de acción. Para ello definiremos ciertos términos en el marco de una teoría general de la acción.

Entenderemos por *suceso* el cambio o tránsito de un estado de cosas al otro tanto en relación al universo físico como al universo de los símbolos (ejemplo el abrirse de una puerta, el pronunciamiento de una frase).

Las *acciones* no serán entendidas como conductas sino como la pura virtualidad de un *suceso* provocado por un ser humano.

Los *actos* son la concreción de la virtualidad de las acciones y así entendidos, no se distinguen de los movimientos.

La *actuación* en cambio, es en esta terminología un concepto más complejo que los anteriores que incorpora los factores subjetivos conciente e inconcientes implicados en el comportamiento humano. Entenderemos la actuación como una serie de actos encadenados que dan cuenta de una direccionalidad.

Estamos ya en condiciones de una primera categorización en relación a la *ficcionalización* del actor.

La *ficcionalización* del actor, como la de cualquier otro artista, es una *actuación*.

Juan realiza en su *ficcionalización*, una serie de *actos de ficcionalización* dotados de un sentido que aprendió en su oficio para crear a Henry. Instrumenta su voz, su capacidad de relajación, su memoria emotiva, etc., y pone en juego sus imágenes concientes e inconcientes, su pensamiento, sus emociones.

b) El sujeto de la *ficcionalización*: Hemos visto en el punto anterior que en la *actuación* se ponen en juego elementos que pertenecen al mundo interno y al mundo externo del *ficcionalizador*. Diremos que ésto nos permite distinguir dos categorías correlativas: las de *construcción interna* y *construcción productiva*.

Así, Juan realiza una intensa actividad de *construcción interna* (pone en juego su inteligencia, sensibilidad, imágenes, etc.) para poder llegar a crear al Henry observable y manifestado en actos. Esta última es su *construcción productiva*.

c) El *objeto de ficción*: la *construcción productiva* tiende a alcanzar un resultado, la creación de un objeto: el *objeto de ficción*. ¿Cómo es ese objeto? Introduciremos aquí dos nuevas categorías complementarias: los de *materia ficcionalizante* y *objeto ficcionalizado* y otras dos más que establecen la relación entre las primeras. Estas últimas son las categorías de *pre-senificación* y *perceptificación*.

Las primeras categorías nos permiten discriminar la materia sensible con que el actor crea su imaginario (lo *ficcionalizante*) del objeto imaginario creado (lo *ficcionalizado*) que se fusionan configurando el *objeto de ficción*.

Habíamos ya adelantado que la *presentificación* era considerada según esta terminología, como la forma propia de darse lo imaginario en el arte. Por este concepto entendemos el modo de aparición de lo imaginario. Diríamos que ese objeto inexistente aparece con la fuerza propia de los objetos presentes en la conciencia. Tal sería el caso, por ejemplo de las imágenes ficcionalizadas por la literatura.

Pero en otras artes, como en la plástica y en el teatro esa *presentificación*, adquiere una característica peculiar. Esta imagen se nos *presentifica* de modo tal que sólo podemos explicarlo recurriendo a un neologismo. Diremos que se nos *perceptifica*. Que se nos aparece allí, en el mundo externo como *siendo percibida*. Es sólo a través de la percepción de ese ser de carne y hueso que es el actor, en tanto *materia ficcionalizante* que las imágenes parecieran cobrar esa misma carnadura.

IV. La estructura ontológica de la ficción dramática

Finalmente, y a modo de conclusión, veamos cómo se articulan esas diferentes categorías ficcionales en función de echar luz sobre esos obstáculos en los que, como hemos visto, se confunde el arte dramático con el drama de la vida. Diremos ahora, la ficción dramática con la vida misma.

En primer lugar, haremos referencia a la *ficción dramática* en tanto *construcción productiva*.

A diferencia de otras artes como la plástica en la cual la *materia ficcionalizante* está constituida por el *resultado* de los actos de ficcionalización (trazos del pincel, organización del espacio, etc.) en la *ficción dramática* estos actos son la *materia ficcionalizante*. Se da entonces una superposición espacio-temporal de distintos elementos de la ficcionalización: la *materia ficcionalizante* se separa del sujeto *ficcionalizador*.

En tanto el pintor puede distanciarse y observar su cuadro, Juan y su director no pueden observar juntos al Henry ficcionalizado.

Pero a su vez se agrega a este amalgamamiento de elementos ficcionales una homología de planos imaginarios. A través de actos, Juan *perceptifica* virtuales acciones de Henry que a su vez *perceptifica* aspectos del mundo (ejemplo el drama universal de los celos).

En resumen, el director y el profesor de teatro deben trabajar con una superposición de elementos ficcionales y de planos imaginarios que a la vez, son homólogos.

Esto nos lleva a otro aspecto de esta cuestión que se articula con la primera complejizando el problema: me refiero a la consideración de la *ficción dramática* en términos de su *construcción interna*.

En esta segunda instancia nos referiremos al concepto imaginario desarrollado por J. Lacan que entenderemos como uno de los tres registros fundamentales del campo psicoanalítico.

Según estos conceptos de Lacan, a los que me referiré en trazos muy gruesos en función de síntesis, el yo es en sí mismo una ficción. Ficción que se constituye, a partir de la temprana experiencia del niño frente a su

imagen en el espejo. Experiencia de un doble, de un semejante que debe ser ratificada por un otro que lo mire y desde el lenguaje le confirme esa experiencia. Experiencia que por otro lado, determina de allí en más la totalidad de sus relaciones intersubjetivas.

El mundo humano, presenta así para Lacan, una estructura ontológica de la ficción. Pensamos ahora en cómo se da la *construcción interna* de la ficción dramática.

El actor, como hemos visto, encarna a través de *actos ficcionalizantes* las *imágenes* de un virtual personaje. Imagen que él debe asumir como *imagen propia perceptificándola* para otros a través de su cuerpo, voz, mirada. Para otros (los espectadores) que desde su mirada lo confirman en esa *asunción* de la imagen.

Para ello necesita ser sostenido por la *mirada* y la *palabra* orientadora del director o profesor de teatro.

Parciera en síntesis, que la *construcción* de la *ficción dramática* guardara una analogía muy profunda con la estructura ontológica de la vida humana. Una estructura de ficción¹.

Referencias Bibliográficas

- F. DE TORO, *Semiótica del teatro*, Buenos Aires 1987.
 J. LACAN, *Los escritos técnicos de Freud*, Paris 1975.
 J. LAPLANCHE, *Diccionario de Psicoanálisis*, Barcelona 1983.
 J. MOSTERIN, *Racionalidad y acción humana*, Madrid 1978.
 P. PAVIS, *Diccionario de teatro*, Barcelona 1984.
 J.P. SARTRE, *Lo imaginario*, Buenos Aires 1964.
 A. WHITE, *La filosofía de la acción*, Madrid 1976.
 VON WRIGHT, G. HENRICK, *Norma y acción, una investigación lógica*, Madrid 1979.

¹ Estos conceptos son un primer desarrollo de parte del trabajo "La construcción de la ficción dramática como aspecto problemático en la ficción espectacular" presentado en el Primer Congreso Nacional de Teatro Iberoamericano y Argentino de agosto de 1991.

LAS PASIONES QUE CONSTRUYEN

MARIA CRISTINA PEREGALLI

En un medio en el que prevalecen la melancolía, la desesperanza y la apatía resulta arduo sostener un discurso con connotaciones de esperanza.

Sostener con vigor un ideal, pelear por una pasión, podría parecer pueril, pura ilusión.

Existen en nuestro medio intelectual, discursos crípicos, metafóricos a ultranza, tan herméticos, que difícilmente pueden ser comunicados o compartidos. Resultan pues estériles.

Estos discursos no discurren, no fluyen, ocultan. Constituirían un pudoroso ocultamiento. Transcurren en el cauce de un nihilismo complaciente, encapsulados en sí mismos. Dejarían en evidencia el eclipse de la posibilidad de mostrar el propio pensamiento.

Mostrar lo que se piensa es quedar al descubierto.

Salir a la luz.

He aquí el desafío.

La repetición de slogans y discursos de otros, sin elaboración propia constituye una muerte intelectual.

Esto es lo que ahora compartimos, una muerte que no termina jamás, la impotencia en el poder ser y el vacío intelectual en el pensar, mera repetición esquemática de ideas descubiertas por Algunos Grandes.

Esta situación semeja un desierto en el que estamos inmersos.

Se trata de un reino estéril con luces de colores, walkman, videos, bombas de neurón, fuegos artificiales. Artificiales.

Propongo atravesar el desierto.

Atravesar el desierto conlleva una connotación bíblica y es quizás nuestra tarea de humanos ahora.

Es preciso, es urgente que inventemos modos de salvar la Tierra, de salvar la Vida.

Tenemos que encontrar entre todos, nuevas ideas. Creo que el modo