



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

A

# La ficción que no cesa: reflexiones sobre los límites del arte teatral

Autor:  
Scheinin, Norma Adriana

Revista  
Telondefondo

2005, 1(1)



Artículo



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL  
Repositorio Institucional de la Facultad  
de Filosofía y Letras, UBA



## La ficción que no cesa: reflexiones sobre los límites del arte teatral

**Norma Adriana Scheinin**

(Universidad de Buenos Aires)

¿Cómo se nos plantean actualmente los posibles juegos de la ficción en la escena teatral? ¿Volvemos a considerar que los límites entre ficción y realidad cotidiana nos permiten pensar y comprender los cambios de las concepciones estéticas? ¿Qué pasa cuando lo cotidiano invade o subsume el campo de la ficción? ¿Cómo formular los límites de una transformación y hasta de una expansión ficcional? ¿Qué hay del otro lado de ese límite flexible: sólo la realidad empírica, o también construcciones como las del simulacro? Tratemos de volver a definir estas cuestiones con la apertura que ofrece analizar desde una tipología productiva.

Vamos a partir entonces de un intento de definiciones básicas que nos permitan sostener y cuestionar algunos acuerdos mínimos. ¿Qué es simulacro y qué es ficción? Creo que el simulacro tiende a fundirse con lo que simula. La distancia se abrevia hasta su extinción. Porque aunque el simulacro configure algo diferente (como en el caso de la realidad virtual), su misma condición de posibilidad tiende a confundir al espectador, sumiéndolo como actor en un único mundo. La ficción, en cambio, puede funcionar desde la similitud, pero abriéndose en un proceso de significación. La historia de las estéticas nos proporciona pruebas de esta expansión. El simulacro vulnera el umbral de la alteridad. La ficción deja entrar y salir, con la estrategia de la dialogicidad, los pasos que provienen del otro lado del umbral. Mantiene la cesura activa, aun cuando parece suprimirse la distancia. Y sin embargo, en ambos casos -ficción y simulacro-, se trata de un "hacer creer".

Ahora bien: ¿No puede pensarse el simulacro como un síntoma del arte succionado por la vida, como efecto de una experiencia de lo masivo? ¿No sería la contrapartida del gesto vanguardista? ¿Acaso "el malvado mundo de las imágenes"<sup>1</sup> no constituye una textura lisa en la cual se desmorona y desvanece la cualidad de lo ficcional? Para considerar algunas de estas cuestiones quisiera detenerme, en principio, en la observación de algunos aspectos de propuestas escénicas de nuestro medio.

---

<sup>1</sup> Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*, Kairós, Barcelona, 1998.



Si recordamos espectáculos como *Disco*<sup>2</sup> de José María Muscari, observamos que el disfraz ostenta una doble faz: disimula el cuerpo del actor y simula ser mucho más que un cuerpo. La inversión carnavalesca<sup>3</sup> proyecta la hilarante figura del histrión<sup>4</sup>. Asoma también su puja ante un mundo de ficciones quebradas, sin coherencia narrativa, añorando una tradición de la cual el personaje revela ser un débil portador. Cuestiona lo que su propio discurso no puede sostener. Lleva a lo desopilante la carencia de una productividad de significación. Alguien simula ser un actor de la vieja guardia y expone su muerte anunciada desde la piel del simulacro, desde la histeria de la representación. Tal personaje-divo chilla por la muerte del teatro como muerte de sí mismo. Narcisísticamente postula que el teatro pasa por él. Desde la caricatura de ciertos géneros del espectáculo -variété, revista- habla en nombre de un supuesto teatro universal y desde ya, cuestiona en los otros sujetos -los jóvenes, los portadores o más gravemente los causantes del temido tembladeral entre los géneros- aquello que anuncia (hegelianamente) su propia debilidad. El trabajo del cuerpo se ostenta, entonces, desde el soporte del objeto. El vestuario-artefacto transforma el cuerpo humano en una especie de mutante. El espacio varía y se fragmenta, pero a su vez, involucra a todos. Hay una espacialidad interesante e interesadamente dirigida. Nosotros (los otros) estamos en escena, pero sabemos nuestros límites. Es función para críticos, lo que acentúa y acerca paradójicamente las diferencias. Yo no asisto como crítica de medios, sino como curiosa investigadora, lo que me da otra proximidad y diferencia. Una estrategia posible de lectura sería la de estratificar el espacio, y en esas napas imaginarias situar la móvil articulación temporal de la ficción escénica. Porque empezamos a recorrer el espacio desde una situación- simulacro. Entramos "como si" fuera una "Disco". Atravesamos el *hall* y nos introducimos -en un itinerario de inversión- por los camarines para desembocar en el escenario. Como un animal de miembros múltiples movilizamos con los actores las coordenadas espacio-temporales. Porque estamos en el teatro y precisamente en el escenario "como si" fuéramos actores, siendo espectadores. Y a su vez los actores, al principio, están en la zona de las butacas formando filas en secuencias corporales, activando continuidades y rupturas. Una metafísica posmoderna recorta en espectáculo el mundo de las "Disco", sus rituales, consignas, convenciones y actitudes estereotipadas. Una consigna básica de los actores parece ser: Cualquiera se vincula con cualquiera. Aunque se advierte

<sup>2</sup> Llevado a cabo en el Auditorio del Centro Cultural de Parque Chacabuco, Buenos Aires, durante la temporada 2001.

<sup>3</sup> Michail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Alianza, Buenos Aires, 1994.

<sup>4</sup> Beatriz Sarlo, *Escenas de la vida posmoderna*, Ariel, Buenos Aires, 1994; p. 35.



una partitura escénica programada, ésta no oculta la arbitrariedad de los enlaces y desenlaces. Cualquier fragmento de historia puede ser escuchado, continuado o cortado por otro. Las breves secuencias de ficción, de nivel desparejo, simulan una estrategia de espontaneidad: simulacro de una forzada espontaneidad y ficción de una construcción lábil. Creo que el vestuario y la corporalidad misma como disfraz, disimulan lo que el actor podría llegar a ser y simulan, a su vez, lo que no consigue ser. La inversión carnavalesca nos devuelve la misma cara del espejo: cristal de trazos como espejismo de un modo idiolectal de ser. El simulacro, visto en este punto de nuestra reflexión, conlleva el vaciamiento del gesto paródico. Con táctica y técnica de *pastiche* parece ser "copia idéntica de la que jamás ha existido el original"<sup>5</sup> y en este universo de imágenes vampíricas de lo que nunca fue, en esta succión de lo imaginario, la piel de la obra se cosifica como "forma final de la reificación mercantil"<sup>6</sup>.

Si tomamos la veta de otro espectáculo, *El mal de la paloma*, de Mónica Viñao con dramaturgia de Omar Aita<sup>7</sup>, encontraremos otro modo de intrusión en nuestra problemática. En el programa de mano, el autor dice: "La fina grieta que separa la realidad de la ficción me motivó a escribir esta obra". Cuando decidí pensar en este espectáculo desde el cauce de esta reflexión, no había leído el programa. Encontré luego en el texto citado, un punto más de anclaje y de vibración entre la incertidumbre del autor y la mía. Vaso comunicante con la posición estética asumida por Viñao: "creo que la creación sólo es posible donde no buscamos la seguridad". La directora habla del trabajo con su equipo, *El Ángel*, "para acceder a ese misterioso espacio de ficción" en el que no escatima riesgos. Se trata de una ficción que configura vida. Vida naturalizada como contaminación, por el contagio de la enfermedad de las palomas. Madre y Padre, hombre y mujer actúan en la simulación de otras existencias. La ficción se construye desde un simulacro por lo que no se tiene. El objeto que hace agujero con su ausencia, da cuenta de un vacío de subjetividad. Se trata entonces de crear (criar) una hija en una zona de frontera entre lo humano y lo animal; o bien: de una vida animalizada "como si" fuera humana. El desarrollo ficcional pone de manifiesto el despojamiento de condiciones de posibilidad en un universo de discurso que las asfixia. Hay un rapto de la niña (lo que no se dio a ver, lo oculto que por vía de lo siniestro desencadena la acción) y un simulacro de parto. Una niña no original, vaciada de su origen, fue tomada de otros "como si" fuera propia. En esta producción ficcional de la propuesta

<sup>5</sup>Fredric, Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Paidós, Buenos Aires, 1992; p. 45.

<sup>6</sup> Fredric Jameson, *ob.cit.*; p. 45

<sup>7</sup> Estrenado en la Sala Contemporánea del Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, temporada 2001.



escénica, se funde realidad fáctica y simulacro. No importa el origen ni el proceso de gestación, sino el producto. Al modo de la Economía Política liberal se ve la mercancía (hija) como lo que hay que ver (resultado) y no se ve -porque se corta al sesgo- el juego de fuerzas y relaciones de producción. La mercancía-hija entra en otro modo de circulación. Esta especie de "moneda viviente"<sup>8</sup> evocada y nunca presente en escena de manera directa, condensa las relaciones del círculo familiar. Lo hace, precisamente, por su plus-valor, un plus de simulacro: hija del almohadón-panza, de la "actuación" de una madre, de los gritos ostentosos del padre, de la virtual mirada *voyeurista* de vecinos-espectadores para los que se monta el espectáculo. Se trata de "hacer creer". Hija inflada por una dieta de plus alimentario, de productos de kiosco que provee la misma economía familiar. Plus alimentario que se funde con lo fecal. Al quiebre de la cadena simbólica se opone la continuidad de la cadena orgánica. Como una demencia del excremento, de la abundancia o excedencia del resto, tanto el padre como la hija son los ocupantes sedentarios del lugar del baño. El tiempo condensa las funciones primarias. La niña come mientras defeca. La "moneda viviente" unifica y funde ambos procesos en el goce de una circulación terriblemente circular. El padre parece criar sus palomas como las niñas de sus ojos y quiere llamar a su niña con el nombre de "Paloma": Nombre de artista. Nombre de modelo. Marca de posesión. Lo bello de la vida se invierte en muerte. Hay que matar lo bello del animal: el canto. Y para matar el canto del canario – que es una posesión de la mujer- hay que matar directamente al animal. Lo paradójico es que la lucha se juega desde la animalización deforme de la mediación humana. Lucha entre los bandos de las palomas (del hombre) y del canario (de la mujer), sin que se haya dado oposición alguna entre los mismos animales. El supuesto robo de la niña facilita el desliz hacia el robo de las palomas. Como meticulosa y callada venganza de la mujer hacia el hombre -por no ser un semental, por haber matado al canario-, cada día desaparece una paloma hasta quedar una última, embalsamada, objética. Al fingir la creencia de que es un gato el que las hurta, se sigue la cadena de una presunta culpabilidad de la vida como culpa animal. Para no ser culpable hay que estar muerto o embalsamado, como el canario y luego las palomas y por fin el hombre *apalomado*. La gestualidad lo lleva, en su proceso de enferma deformación, por un "devenir animal" que lo deja sin aliento de vida. Muere con el aura olorosa de un objeto de antiarte. Muere a lo Copi, con el gesto paródico de una muerte teatral. Por fin, el lugar excremental es lugar del embarazo. La niña

---

<sup>8</sup>Pierre Klossowski, *La moneda viviente*, Córdoba (Argentina), Alción Editora, 1998.



seguirá engordando desde una hibridación animal. Pero ni el canario, ni las palomas, ni la hija aparecen de modo directo. El cuerpo de los actores construye su lugar ficcional en una evocación que los presentifica. Construcción basada en el cuerpo y la palabra en un intento de unidad cuyos quiebres horadan y enlazan las partes en el continuo del relato. Ficción de simulacros. Zona de riesgos, como enuncia Viñao; y agregamos nosotros, de perturbador logro teatral.

Revisemos ahora cómo juega otro personaje animal entre la ficción y el simulacro en el espectáculo *La historia de la oca*<sup>9</sup>. La oca forma parte de una ficción. La voz narrativa explora el vínculo de un niño con un animal precisamente no doméstico. El tratamiento de la oca en la ficción teatral es, por momentos, -más allá de lo ficcional o intentándolo llevar a su extremo- "como si" fuera de verdad. Vale decir: en la trama ficcional está presente el simulacro. El relato dramático nos ofrece grados o matices de verosimilitud. En una secuencia (en el interior de la casa, escena del baño), la oca aparece "de verdad". Figura no ser simulacro ni ficción. O bien: la tensión que va creando como personaje en la ficción, parece consumarse en una presencia hiperreal. En un primer momento: 1) Oca-cuerpo de actor-objeto. Como un títere de guante, es y no es otro cuerpo. Fusión del cuerpo narrante y del objeto animado. 2) Oca juguete-carrito. Oca que se puede llevar de un lado a otro sobre una plancha con rueditas. 3) Oca fusión: objeto-animal. ¿Es fácticamente real? Es "como si" fuera real. Puedo creer que es real. Pero si lo es, obedece perfectamente las órdenes de un director o de un actor, como un animal amaestrado. O es, en el máximo del adiestramiento, un objeto (mecánico) que simula ser un cuerpo animado creado para obedecer. O bien: alguien ha maquinado la construcción del objeto y su manipulación. Logro máximo del simulacro: Nacido para "hacer creer". Y sin embargo, considero que lo meritorio de la puesta reside en el trabajo de construcción ficcional del actor-narrador con la oca/brazo-mano, creando una metáfora en el espacio. Oca construida entre lo humano y lo animal, que revela lo ilusorio para dar paso a lo imaginario. Reivindicación, otra vez, del espacio de la ficción.

En espectáculos como los de la *Fura del Baus*, o en nuestro medio los del disuelto grupo *Organización Negra* o de uno de sus desprendimientos, con una trayectoria de consagración propia como *De la Guarda*, el espectador puede llegar a formar parte de lo escénico sin prioridad de una propia decisión constructiva. Se siguen pautas dadas. Uno entra en una experiencia de ficción, no la crea en paridad. El

---

<sup>9</sup> Estrenado en el Festival Internacional de Buenos Aires, por actores de la Compañía "Les Deux Mondes", con dirección de Daniel Meilleur, temporada 2001.



espectador sigue instituyendo entonces, la zona de veda. Aun avanzando en el territorio de la escena, aun cuando ese territorio sea común, aun con el tono transgresor de estos espectáculos, sigue en pie la prohibición. El mundo de lo cotidiano queda fuera para entregarse a una experiencia extracotidiana. En algún sentido, la participación del espectador opera como simulacro, aunque planteada en el seno de un plan ficcional trazado por el grupo productor del espectáculo. Pero no se trata de una construcción ficcional francamente dialógica.

Otra exploración que considero tiene que ver con cuestiones planteadas en este trabajo se refiere al fantasma, esa potencia inasible del objeto. Pienso en el Padre de Hamlet, esa especie del rey de los espectros en el teatro. Porque si bien ese fantasma es parte nodal de la ficción, ¿no es un simulacro de Padre? ¿No es un resto, un sobrante, una demasía del objeto, objeto inaccesible al fin? ¿No aparece con los rasgos distintivos del Padre que reinara en el mundo fáctico? ¿No hay en su presencia espectral una añoranza, sin embargo, de quien ya no puede tener esperanza de facticidad? ¿Ese exceso de presencia no es ratificación de ausencia? ¿Puede creerse o no en su aparición? ¿Qué es esta Cosa, eso que está ahí en un lugar del no-lugar? Varios hombres lo ven, pero sólo uno -precisamente el hijo- puede escucharlo. Presencia que selecciona su destinatario, se manifiesta sin embargo ante los espectadores como si cada uno de ellos fuera Hamlet, como si cada uno pudiera ser un simulacro de hijo. Y por otra parte nos encontramos ante el tramado simulacro de la teatralización del asesinato. Porque si bien puede ser considerada como ficción de la ficción, a su vez puede pensarse como ficción atravesada por el simulacro de la escena del crimen. Planteo abductivo de acción detectivesca: una hipótesis o conjetura dramatizada que se confronta con los gestos como signos de culpabilidad. El simulacro opera, en este caso, como camino de revelación de la supuesta verdad, "como si" fuera posible, a través de la teatralización, llegar al verdadero objeto.

Vinculando con otras cuestiones sobre los límites del arte actual, podemos pensar que mientras el fantasma del Padre de Hamlet no es especular, sí en cambio parecen serlo las imágenes reproductibles del simulacro *massmediático*. Porque actualmente las imágenes virtuales no son selectivas. Pueden llegar a todos o al menos a todos los que las pueden ver. Por su pasividad, en un ademán pseudodemocrático, parecen elegirnos indistintamente.

Tal vez, siguiendo esta línea de vampirismo de las imágenes, podamos pensar un irregular silogismo caníbal: Si la vida es sueño, es de algún modo ficción. Y si el



simulacro devora sueños (y ficciones), acaba con la vida. Al funcionar "como si" fuera lo fáctico, simula que tal *empirie* puede ser, una y otra vez, pasada en limpio. ¿No parecían las primeras imágenes de las Torres Gemelas o de la guerra de Irak una ficción, o más aún, un simulacro? Atontados por los golpes de información y la repetición inagotable de las imágenes ante tanta evidencia, ¿no nos cuesta creer, creer en tanta presencia del objeto, en tanta objetivación? ¿No tardamos en creer -porque el costo de creer es un modo de diferir el impacto del dolor- en las matanzas de civiles en las guerras, en los terribles genocidios, en los golpes de una sobrada muerte cotidiana? ¿No nos cuesta creer que alguien dado por muerto esté fehacientemente muerto? Más que costarnos creer en la resurrección, nos está costando creer en tanta muerte. ¿No decimos muchas veces, en una especie de fórmula exorcista: "No. No puede ser..."? Necesitamos ver los cuerpos y nos muestran imágenes reproductibles.

Si la obra de arte no es espejo de lo real fáctico -si de ningún modo y en ninguna estética lo es-, el simulacro tampoco sería un espejo. Porque su modelo constructivo es más hábil que el mecanismo de un espejo. Parece ser lo que no es, haciéndonos creer que es. Desde lo inasible se impone como objeto dominante. Fuerza nuestra credibilidad. Fuerza lo indecible y conduce a la creencia dogmática. Es como si nos dijera: "Ya que usted no cree lo que pasa, simulemos lo que pasa para que usted se anime a creer. Entonces, crea". Imperativo categórico del simulacro. Si en lo *massmediático* se anula la mediación lógica, se produce lo que la Escuela de Frankfurt llamó "nueva barbarie". Esta caída en los signos puros, que ya no son signos sino las cosas mismas (no en sentido husserliano), pondera en el simulacro la impronta del positivismo. Este supuesto de pureza fáctica despojada del proceso creador y de la reflexión, esta piel transparente de una masa vampirizada, esta succión de mundos, ¿es el mundo que nos queda? ¿Esta reducción es nuestro resto, nuestra abundancia en la vida y en el arte? El simulacro aparece entonces como la ciénaga de lo simbólico. Nos encontramos ante la peligrosa ideología de pensar el simulacro como real. ¿Pero no es ésta una metafísica del capitalismo a ultranza? Una nomadización extrema de los significantes parece haber llevado, paradójicamente, a una devoradora necesidad referencial. Ahora ya no diríamos: "todo es signo", sino "todo es referente". Muerto el significante, el hiperrealismo es rey. ¡Mi reino por una ficción!, diría el artista agonizante.

El simulacro es entonces un menos o una sustracción de la comparación. No se pone en juego un "como", no un "como tal o cual cosa o aspecto"; es un "como si":





conlleva un condicional. No construye entonces una equivalencia o comparación asertóricamente. Sin embargo, tal vez sea posible diferenciar un uso del simulacro como principio constructivo. El arte puede encontrarse, entonces, en las fisuras del simulacro. Puede emplearlo y procesarlo cuando el "como si" resulta desplazado por el "como" y esta instancia de comparación se resuelve en la estructuración de la metáfora. La creación como *poiesis* ocupa, de este modo, un lugar propio. Lo fructífero del "como si" residiría, en consecuencia, en su valor conjetural, en su hipotética articulación de mundos. El "como si" de la tensión dramática, en sus formas específicas en la historia y en el teatro, recuperaría, desde esta perspectiva, su fecunda condición de posibilidad. Pero si el "como si" es sólo un plagio de lo referido, si su valor se funda en mecanizar lo espejado como referencial, podemos resistirnos a aceptarlo, porque la vida cotidiana ya nos satura demasiado con su regalo fáctico. En este punto extremo de condición de objeto, el "como si", más que un velo que nos aparta de una supuesta realidad, es el velo invisible que nos asfixia impidiéndonos respirar el aire de la imaginación dinámica, la condición ficcional del arte. Los límites flexibles entre ficción y simulacro movilizan, a su vez, los límites del género teatral. Si el teatro no se pierde a sí mismo, no necesita la muerte del simulacro con su mundo de reproductibilidad imaginaria. Desde su creatividad ficcional puede, en cambio, estar atento a que la seducción del simulacro no termine devorándolo.