

## **Ambigüedad de los límites en la representación teatral**

*Por Roger Mirza*

El teatro nace como arte a medida que se seculariza<sup>1</sup>, es decir que se separa del ritual, la ceremonia, la fiesta o la orgía. Esta secularización implicó también un distanciamiento, una separación entre actores y espectadores, entre escena y sala, espacio de la ficción y espacio de la “realidad”.

Como acción que transcurre en un doble espacio el teatro pone en contacto y al mismo tiempo enfrenta dos universos. Se trata en primer lugar de dos espacios física y simbólicamente diferentes. Mientras el que participa en una ceremonia comparte con el oficiante un universo simbólico común, el espectador teatral sabe en cambio que está ante simulacros y sólo finge creer en el universo imaginario fundado por los actores y por toda la puesta en escena. Sin embargo, participa emocionalmente de él. Más aún, sólo si participa emocionalmente el espectáculo habrá cumplido con su fin.

De allí cierta ambigüedad de la posición del espectador frente al espectáculo, en una dialéctica que lo hará oscilar entre la emoción, la empatía con el personaje, y la conciencia de su carácter ficticio: ambigüedad, también, de toda la representación teatral, que se desarrolla entre la ficción y la realidad, entre un universo de referentes imaginarios y la presencia física y concreta de los actores y de la acción ‘mimética’. Porque el teatro es juego y representación. Como representación consiste en un simulacro de acción, en una acción marcada por un signo negativo. Como juego estamos ante personas físicamente presentes, que discuten, pelean, lloran o se ríen: que nos seducen y nos contagian sus emociones.

Al mismo tiempo, la copresencia física de actores y espectadores -considerada esencial en la especificidad del fenómeno teatral- está marcada por una distancia constitutiva, un límite variable pero permanente que separa al espectador del actor, a la

---

<sup>1</sup> Por lo menos en la tradición occidental.

sala del escenario en que se representa la ficción. Se trata de una distancia física -y la materialidad de la “marca” de esa frontera es altamente pertinente semántica y estéticamente- pero sobre todo de una distancia simbólica, que integra las condiciones de producción y de recepción del espectáculo teatral. Forma parte de sus convenciones. Son las marcas que dicen: esto es teatro, aquí se desarrolla el mundo del ‘como si’ de la mimesis teatral y allá la realidad del espectador en su particular contexto físico, temporal, socio-histórico, y cultural.

Sin embargo, esa distancia y las marcas de ese límite entre ambos mundos tienen zonas de indeterminación y admiten numerosas variantes y grados. En primer lugar actores y espectadores participan de un espacio físico común: el doble espacio de la escena y la sala, el espacio que separa a los que se encuentran unidos por el juego del teatro del resto de la ciudad, localidad o región, lo cual relativiza ya la oposición mencionada. Por otra parte la distancia entre zona de la ficción y zona de la realidad, zona del juego de los actores y zona de la recepción, así como las formas del límite entre ambos espacios ha variado enormemente desde los griegos hasta hoy, desde el teatro a la italiana al teatro circular de mediados del XX o hasta la multiplicación y fragmentación de ese espacio en muchos espectáculos contemporáneos, como en “1789” de Ariane Mnouchkine. Los intentos de mezclar espectadores con actores en numerosos montajes contemporáneos (Mnouchkine, Peter Brook, Luna Ronconi) han modificado también la forma y la función de ese límite entre ambos ámbitos, límite que La dejado de ser fijo y lineal, para volverse inestable, múltiple, fragmentado o difuso.

### **Las rupturas del límite**

La dicotomía escena-sala, actores-espectadores implica también, y dentro del juego de las convenciones escénicas, la posibilidad de violar en mayor o menor medida esas reglas, como sucede en todas las artes, aunque sin cancelarlas totalmente sí queremos seguir hablando de teatro (lo cual deja afuera a algunos casos extremos como las escenas improvisadas en la calle en el “teatro invisible” de Augusto Boal o los “happenings”. Como señala Anne Ubersfeld “todo lo que mezcla público y acción escénica, espectadores y actores, no destruye esa distinción fundamental: aunque el comediante se siente sobre las rodillas del espectador una frontera invisible, una corriente de cien mil voltios lo separa aún radicalmente”<sup>2</sup>. Las rupturas parciales que

---

<sup>2</sup> Amie Ubersfeld. Lire le théâtre” Paris, Ed. Sovislrld. 1982. p.42. la.ed 1977).Las traducciones del francés son nuestras.

mezclan a actores y espectadores, confundiéndolos por algún momento, como en los montajes de los directores mencionados o en el de *La boda* de Brecht por la Comedia Nacional (1987), no anulan esa dicotomía constitutiva, aunque pueden volverla ambigua.

Más aun: es en esa ambigua zona que el teatro encuentra un aspecto básico de su especificidad y si la copresencia de un actor y un espectador (o por lo menos dos por el carácter comunitario de la recepción teatral) es su condición indispensable, también es necesario como señalan Helbo, Ubersfeld o Pavls, “que el espectador sea consciente de la accionalidad de la situación, que se reconozca como espectador. Por esta razón un fenómeno como el happening no puede ser englobado en el género teatral: es una puesta que se niega a si misma como tal, no tiene ‘encuadre’... al buscar una participación del espectador que dejaría de serlo”<sup>3</sup>.

Ese límite que separa y une a actores y espectadores, permanece incluso si los espectadores son incorporados aparente y temporalmente a la ficción, como en los casos de interpelaciones o invitaciones al público o a algún espectador en particular o cuando hay actores mezclados en la platea.

Observemos más detenidamente lo que ocurre en esos casos. Supongamos, como en el montaje de *La Boda* ya mencionado, que el espectáculo nos incluye en una fiesta o en un baile y que el ámbito de la sala se volvió común para espectadores y actores. Un espectador es invitado a bailar por una actriz, como si se tratara de un viejo conocido o simplemente de otro invitado, le pregunta por su salud, el espectador da una respuesta de compromiso. se produce un comentario y se lo despide al terminar la pieza.

En esta secuencia de acciones existe, sin duda, una ruptura de la frontera entre ambos mundos y ambos espacios: la relación actor-espectador queda también modificada. El espectador se convirtió en ‘personaje’ de la ficción sin dejar de ser espectador. Se trata de un espectador que aceptó ingresar por un momento en el juego del actor pero sin modificar realmente ni su condición de espectador ni el desarrollo de la obra. Y si el espectáculo cambia según cada tipo de intervención, esto forma parte de las previsiones del director.

Por lo tanto el espectador-actor-personaje puede llegar a orientar Incluso el desarrollo del espectáculo de acuerdo a alguna de las opciones previstas, pero no se convierte realmente en actor, ni pierde su condición de espectador ya que no conoce las

---

<sup>3</sup> .”Théâtre. Modes d’approche”, bajo la dirección de André Helbo., J. Dines Johansen, Patrice Pavis, Anne Ubersfeld. Buxelles. Meridiens Klincksieck Edittons Labor, 1987. p. 161.

estrategias de producción del espectáculo, ni integra el equipo emisor del mismo. (cf. De Marinis <sup>4</sup>), Aunque se preste al juego, el espectador revelará siempre su condición de tal (y muchas veces buscará aferrarse a esa condición): se inhibirá en mayor o menor medida, pero no será un actor. Esta comprobación es la que hacen tarde o temprano los demás espectadores. Lo mismo ocurre con el actor que hace de espectador: pronto se descubre su verdadera condición y se restablece la frontera entre ambos y, por lo tanto, la bipolaridad constitutiva del fenómeno teatral.

Se puede afirmar, entonces, que es la presencia y ubicación del actor lo que determina el o los lugares de dicha dicotomía entre ambos polos, mucho más que ningún otro elemento de la escenografía, luces o decorados. Ese aspecto resulta decisivo en los casos de confusión, ambigüedad y cambios dentro de esa oposición, ya que la correcta atribución de esos roles condiciona de manera fundamental el reconocimiento de los límites y alcances de la ficción y por lo tanto la recepción y formas de participación del espectador. Reconocimiento fundamental aún si se produce a posteriori. En este último caso simplemente obligará a una reinterpretación de las acciones anteriores.

La ruptura de esos límites y su reconstitución nos recuerda los mecanismos mismos del teatro: subraya su artificialidad, su carácter convencional, acentuando así los rasgos de teatralidad. Pero al mismo tiempo, genera una tensión dinámica que nos obliga a incorporar por unos instantes la ilusión a la realidad e irrealiza la realidad misma, exige del espectador un mayor ‘trabajo’ en su participación, le recuerda su condición y le hace conectar conscientemente los despliegues de la ficción con las posibilidades y realidades de su propia vida.

Así, esas oscilaciones entre escenario y sala, actor y espectador, ficción y realidad, que son “el rasgo distintivo más destacado del espacio teatral contemporáneo”<sup>5</sup>, borran las oposiciones y superan las contradicciones para transformar el espacio teatral en un lugar oximorónico que une categorías inconciliables.

El espacio se vuelve, así, “más una interrogante que un dato” y el espectador deberá “descifrarlo en una actividad frecuentemente sin respuesta”<sup>6</sup>. Ni puede rechazar totalmente esa ficción que le es presentada en forma física concreta por estímulos sensoriales y que invade su realidad, ni puede refugiarse en el mundo ensoñado de la

---

<sup>4</sup> Marco de Marini. “Sociologie de la réception: du public au spectateur” en “Théâtre. Modes d’approches”. ob. cit. p. 87-88.

<sup>5</sup> Anne Ubersfeld. “L’écologie du spectateur” (Lire II). Paris. Ed. Sociales. 1981. p. 121.

<sup>6</sup> Ibidem, p.122.

ilusión teatral para satisfacer vicariamente y sin peligro sus deseos reprimidos o exorcisar sus temores, porque es desacomodado permanentemente en sus intentos de identificación y proyección por las transformaciones de ese espacio que, al decir de Ubersfeld “obliga al espectador a reconsiderar de múltiples maneras los códigos perceptivos habituales, mostrando su relatividad”<sup>7</sup>

### **El teatro en el teatro revela “la verdad”**

Un caso especial de la relatividad y ambigüedad de los límites entre ambos polos de esa dicotomía es el del teatro en el teatro. Cuando se producen escenas de teatro en el teatro -el famoso ejemplo de los comediantes en Hamlet ha sido reiteradamente citado por varios autores y particularmente por Anne Ubersfeld<sup>8</sup>- estamos frente a una subdivisión dentro de la bipolaridad mencionada y no como sostiene Ubersfeld ante una negación de la frontera. No se produce un fenómeno de inversión de signo. Los comediantes llamados por Hamlet para representar ante la corte ‘El asesinato de Gonzago’ que revelará ante el príncipe la indudable culpabilidad de su tío en el universo ficcional del espectáculo, no se convierten -como es obvio- en personajes más ‘reales’ por efecto de la escena del teatro en el teatro. Lo que ocurre es un desdoblamiento que multiplica los grados de la ficción: estamos ante actores que hacen de comediantes que hacen de Gonzago y su esposa. No existe, por lo tanto, un retomo a lo “real”, sino una nueva división dentro de la ficción.

La escena produce un corrimiento de la frontera que separa la ficción de la “realidad”: pero ésta se reconstituye en un segundo plano. Nos encontramos ante una ficción de segundo grado, una escena de meta-teatro. Y si el primer efecto de las escenas de ese tipo es el de poner de relieve los mecanismos de la teatralidad misma, por otro lado ponen en cuestión la estabilidad y la claridad del límite mismo entre lo imaginario y lo real.

La escena revela la verdad de una situación desenmascarando la mentira frente a los demás personajes. A su vez ese desenmascaramiento es percibido por los espectadores como un sentido más verdadero que el anterior aunque no como una “realidad” que escape a la negación: todo sigue siendo ficticio y esa nueva verdad descubierta sustituirá y completará la ficción anterior: el rey Claudio, con toda la

---

<sup>7</sup> Ibidem. p. 123

<sup>8</sup> Cf. Ubersfeld. Lire. ob.cit. p.

solemnidad de su porte y de su discurso, resulta el asesino de su hermano. Pero ese descubrimiento ha sido realizado gracias a una escena de teatro en el teatro.

Es frecuente que este recurso que también se encuentra en otras artes<sup>9</sup> esté vinculado con alguna revelación importante, con un momento clave en la semiosis (la producción de sentido del espectáculo). Como todo procedimiento formal de ruptura es también generador de un desplazamiento semántico. En este caso el juego especular de la ficción dentro de la ficción, que puede ser llevado a múltiples grados -como en la 'mise en abime'-, traslada y difiere la dicotomía entre el mundo de la ficción y el de la realidad, revela la fragilidad y movilidad de ese límite entre el arte y la vida produciendo una apertura, lo simbólico, a lo indeterminado y lo polisémico. Pero también un efecto de incomodidad en el receptor, porque lo obliga a salir del encanto de la seducción de la ficción, para devolverlo a su ser consciente y a su condición, en un juego dialéctico permanente.

Así, el espectáculo tematiza la ambigüedad del juego teatral, convirtiéndose en el lugar de las contradicciones en obra, zona virtual de la identidad de la ficción y en la realidad, de la presencia y de la ausencia. La frecuencia con que el recurso aparece, con múltiples variantes, en las artes de nuestro siglo apunta, además, a la condición problemática del individuo en su medio cultural y natural.

### **El lugar de las “identificaciones en conflicto”**

Un aspecto clave vinculado con la distancia y con la polaridad entre la mimesis y el juego corporal, el universo ficcional y la realidad física presente en el escenario, es el de la identificación y proyección del espectador con el actor. Identificación que se produce en sentido positivo o negativo, en forma consciente e inconsciente, racional y emocionalmente, de donde nace otra fuente de ambigüedad y de complejidad.

---

<sup>9</sup> En Literatura encontramos un caso notorio de estos desdoblamientos de la ficción en el Canto V de la Divina Comedia cuando Francisca le cuenta a Dante que la *lectura de una historia de amor* de Lancelot hizo que ella y Pablo descubrieran el suyo. Así como espera Dante-autor que el lector mejore su vida moral por la lectura de su obra. El Quijote es otro notable paradigma del juego de la ficción de segundo y tercer grado (así como *La vida es sueño* de Calderón de la Barca) y en pintura es bien conocido el cuadro de Velázquez -*Las Meninas*- donde aparece el propio pintor reflejado en la tela mientras pinta.

Ya Aristóteles señaló el doble mecanismo del espectador de la tragedia griega que se identifica con el personaje sintiendo terror ante la desmesura del héroe, ante su desafío a los hombres y a los dioses, y conmiseración ante su terrible castigo, ante su muerte, produciéndose así una liberación de sus propias tentaciones de desmesura: la catarsis.

Freud aborda el tema de la identificación del espectador con el héroe señalando que de ese modo realiza sus sueños de grandeza, sus deseos de superar los límites de su condición humana “sin dolores, sin penas, sin graves tribulaciones que casi le cancelarían el goce... Por eso la premisa de su goce es la ilusión... En primer lugar es otro el que ahí, en la escena actúa y pena, y en segundo lugar, se trata sólo de un juego teatral que no puede hacer peligrar su seguridad personal.”<sup>10</sup>

Reconoce luego que estas son condiciones comunes a numerosas formas de la creación literaria y que lo específico del teatro sería que “el drama desciende hasta lo hondo de las posibilidades afectivas, plasma para el goce los propios presagios de desdichas y por eso muestra al héroe derrotado en su lucha... Podría caracterizarse sin más al drama por esta relación con el penar y la desdicha, sea que, como en la comedia, despierte sólo la inquietud y después la calma, o que, como en la tragedia, concrete el penar mismo.”<sup>11</sup>

Esta vinculación del drama con el sufrimiento es demasiado vaga, sin embargo, y por eso resulta fundamental su reflexión siguiente que recuerda que la tragedia nace de los ritos sacrificiales (el macho cabrío y el chivo emisario) de modo que este origen tendría relación con su sentido:

“apacigua de algún modo la incipiente revuelta (rebelión) contra el orden divino del mundo, que ha instaurado el sufrimiento”<sup>12</sup>

Los héroes trágicos serían entonces rebeldes que se han levantado contra alguna divinidad opresora. Idea que es desarrollada y ampliada por Freud en “Totem y tabú” donde señala que el padecimiento del héroe es el contenido esencial de la tragedia, un padecimiento que se debe a que él carga con la culpa trágica, es el padre primordial que

---

<sup>10</sup> Sigmund Freud. Personales psicopáticos en el escenario”(1905-1906), en S.F. obras Completas. Vol. VII. Buenos Aires. Amorrortu editores, 1978. p. 277-278.

<sup>11</sup> Ibídem. p. 278.

<sup>12</sup> Ibídem.

asume y paga su culpa para liberar al coro que lo rodea y a los espectadores de la suya<sup>13</sup>.

La identificación, por lo tanto, permite que el espectador viva vicariamente algunos de los deseos que no puede satisfacer en su realidad cotidiana, sea porque son riesgosas para su vida y su seguridad, sea porque le harían infringir determinadas normas. Octave Mannoni observa, además, en “La ilusión cómica”<sup>14</sup> que precisamente porque el teatro está marcado por la negación -lo que sucede en el espacio del juego teatral no es real, o mejor dicho es simbólico aunque esté presente materialmente- el espectador puede liberar bajo esa cobertura algunos aspectos reprimidos de su propio yo y vivirlos de ese modo y en forma Impune a través de los personajes de la ficción:

“El teatro... tendría un papel propiamente simbólico. Sería totalmente algo así como la gran negación, el símbolo de negación que hace posible el retorno de lo reprimido bajo su forma negada”<sup>15</sup>.

Por otra parte este proceso estaría favorecido por la oscuridad de la sala frente al escenario iluminado y por la aparente y relativa ‘pasividad’ del espectador. Pero la oscuridad de la sala, como señala Dines Johansen<sup>16</sup> no instituye el reino del inconsciente sino el Interreino entre lo consciente y lo inconsciente. De modo que nos encontramos ante un fenómeno bastante más complejo. Lo reprimido del espectador es liberado por las imágenes de la escena luchando con lo consciente, sin liberarse nunca totalmente. Habría entonces una identificación consciente y una inconsciente y ambas pueden ser negativas o positivas.

El placer en el teatro, por lo tanto no proviene sólo de esa satisfacción vicaria de algunos deseos sino también de la reflexión consciente sobre una serie de acontecimientos que iluminan algunos aspectos de la vida del espectador y de su contexto. Este factor interviene dialécticamente con el anterior. Como señala Ubersfeld:

“identificación y distancia juegan conjuntamente su papel dialéctico...El teatro no produce solamente el despertar de los fantasmas en el espectador, sino también, a veces, el despertar de su conciencia -incluida la conciencia política-. Y es probable que no pueda ir la una sin la otra; como dice Brecht, por la asociación del placer y de la reflexión”<sup>17</sup>.

---

<sup>13</sup> Sigmund Freud. “Totem y tabú” (1913-14), en S. F. O.C. Vol. XIII. ob. cit. p. 156 y ss

<sup>14</sup> Octave Mamiont, “La ilusión cómica o el teatro desde el punto de vista de lo imaginario” en “ La otra escena. Claves de lo imaginario”. Buenos Aires. Amorrortu editores. 1979, p. 121 y ss.

<sup>15</sup> Octave Marinoni. ob. cit. p. 124.

<sup>16</sup> Cf. ‘Théâtre. Modes d’approche’. ob. cit. p. 158 y ss.

<sup>17</sup> Ubersfeld, “Lire...” ob. cit. p. 51-52.



Y, podríamos agregar, por el placer de la reflexión.

En este permanente juego dialéctico la liberación que puede ofrecer el teatro no consiste entonces, observa también Johansen, en “hacer vivir ante nuestros ojos lo reprimido como en un sueño generosamente admitido por la denegación, sino más bien en la confrontación entre lo reprimido y la identidad consciente. El teatro no es el lugar de la identificación -como creía Platón y parecería que Mannoni también- sino más bien el lugar de las identificaciones en lucha que establecen un espacio libre, de no identidad, donde todas las definiciones están por hacerse. En este ‘país de ningún lado’ creado por los personajes, el espectador se ve al fin absuelto de sus propias contradicciones”<sup>18</sup>

Es la conciencia del espectador de asistir a una ficción, asociada a la presencia real del comediante lo que permite ese juego ambivalente de las identificaciones en conflicto. Y el clivaje de dos realidades, una representada y la otra el juego real de los actores, tiene como consecuencia un clivaje en el yo del espectador que estaría tendido entre los dos objetos de identificación reforzado por el conflicto entre consciente-inconsciente. La ambivalencia del espectador se complica también por su doble percepción del actor y el personaje. Se identifica con un personaje de ficción pero puede al mismo tiempo reconocer al actor y apreciar la calidad y el dominio que éste tiene de su oficio.

Por último si el teatro por el juego de la negación le ofrece al espectador la posibilidad de una liberación de su potencial de identificación, le permite ‘ser otro’ por unos instantes, al mismo tiempo le recuerda cuál es su lugar en el mundo y cuál es su identidad. “Le plantea, así, el concepto mismo de identidad, con todo lo que tiene de estabilidad, inmutabilidad, continuidad... pero también de prisión, al mostrarle a seres que sobrepasan los límites de la identidad”<sup>19</sup>. Es probable que el espectador vaya al teatro precisamente para ‘ahogar su yo’ para buscarse una identidad alternativa y quizás encuentre en la identificación con el personaje una identidad reprimida, pero, como señala Johansen, “el comediante le lanza a los ojos un proyecto muy diferente: el del juego, de la discontinuidad y de la anarquía de las identidades, recordándole al mismo tiempo la inercia de su vida, su identidad, su realidad represiva. Mediocre y fastidiosa, pero no la única, ni quizás la última, de su propia vida”<sup>20</sup>.

Y esta discontinuidad y anarquía de las identidades -que parecen condiciones

---

<sup>18</sup> Cf. “Théâtre. Modes d’approche”. ob. cit. p. 160

<sup>19</sup> Ibidem, p.163.

<sup>20</sup> Ibidem.

constitutivas de ese juego de máscaras que es el teatro-, se han agudizado notoriamente en nuestro siglo para convertir la escena en un espacio de tensiones, que intenta convocar la inasible imagen del hombre contemporáneo.