



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

Para una lectura teatral de Walter Benjamin

Cristian Palacios¹

Resumen:

Este trabajo busca articular algunas reflexiones sobre el teatro argentino en la actualidad, buscando abrir vetas para una posible lectura teatral de Walter Benjamin a partir de tres tópicos 1) la doble vertiente del teatro contemporáneo que oscila entre los polos del espectáculo multimediático – con la mirada puesta en las nuevas tecnologías y en la masificación del fenómeno teatral - y el teatro como un ámbito arcaico donde tiene lugar una experiencia cercana a lo religioso 2) las implicaciones teatrales de la lectura benjaminiana de Brecht y del fracaso histórico de su propuesta política – contrario al éxito de su propuesta estética 3) el teatro como “forma de conocimiento del mundo”. Se trata entonces, como el título lo indica, no sólo de pensar el teatro a partir de Benjamin – lo cual se ha hecho muchas veces con desiguales resultados - sino de pensar – también - a Benjamin a partir del teatro.

¹ Pertenencia institucional: Licenciado y profesor en Letras, UBA / Investigador del Proyecto UBACyT F426, Instituto de Lingüística de la Facultad de Filosofía y Letras

Mail: atenalplaneta@gmail.com



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

Para una lectura teatral de Walter Benjamin

1

¿Qué significaría, qué podría querer decir, este curioso sintagma: una lectura teatral? Adjetivar algo como teatral es colocarlo de inmediato en una relación especial con el terreno de la mirada. Aunque aquí teatral quiera decir, “referida al teatro”, podría bien ser una lectura “teatralizada”, transformada en teatro por virtud de una cierta entonación, un dominio de la gestualidad, una disposición del espacio en el que dicha lectura se desarrolle. Lectura teatral llamamos también a cierta práctica bastante habitual por la que un texto se lee en una instancia previa a su puesta en escena, una lectura exploratoria tendiente a abrir caminos para su posterior pasaje a gestos, acciones, luces, movimientos. Lectura teatral conjuga de alguna manera dos terminos complejos en su individualidad y en lo que evocan al ser puestos el uno junto al otro. Dado que un texto teatral, dramático o dramaturgico se encuentra siempre en tensión, por lo menos desde hace cien años, con lo que podríamos llamar su aspecto “literario”, es decir, la virtud de dichos textos de ser leídos como literatura.

Esta esquizofrenia constitutiva no se ha atenuado, aún cuando la más radical revolución del teatro en el siglo veinte, ha pasado por su rechazo a ser subordinado al texto. Si lo comparamos con el guión cinematográfico que nunca ha pretendido ser mucho más que una instancia técnica, un “plan de obra” con respecto al film ya finalizado, podremos apreciar cómo los dramaturgos contemporáneos insisten en ser publicados y aún más. Autores tan distintos como Heiner Müller, Peter Handke, Tadeuz Kantor o mucho antes el mismo Ramón del Valle Inclán – que escribía sus acotaciones en verso - han abierto el camino para que los nuevos dramaturgos escriban prestando especial importancia a la plasticidad de la escritura. Escriban para ser leídos. Este peculiar derrotero del texto dramático lo acerca a la poesía mucho más que a la novela o el cuento cuyo ámbito “natural” es el libro². La poesía, como se sabe, tiene su origen en la oralidad, está allí, de alguna manera, para ser dicha. Y sin embargo, desde Mallarmé y aún antes, los poetas escriben atendiendo no sólo al sonido sino también a la letra, a la disposición gráfica sobre la página. Y he aquí lo más paradójico del asunto: los nuevos dramaturgos,

2

Esta última afirmación, por supuesto, dado que hablamos de literatura, es absolutamente objetable.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLITICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

escribiendo teatro, conscientes del carácter “suplementario” de la obra escrita con respecto al de la obra finalizada, escriben para ser leídos; pero reconocemos esta voluntad justamente en la ilegibilidad de sus textos. Lo primero que se suprime, observamos, es el tradicional discurso directo, los dos puntos que reemplazan al verbo decir, la franja tipográfica que separa las didascalias, aquello que se hace, de aquello que se dice, en fin, todo lo que facilita su lectura a fines de ser llevado a la escena, a fines de ser imaginado sobre un escenario en el cuerpo de unos cuantos actores.

2

He comenzado por aquí esto que he denominado un ensayo de lectura teatral de Walter Benjamin o mejor, un intento de abrir caminos para pensar el teatro a partir de la obra de Benjamin y ¿por qué no? también de pensar la obra de Benjamin a partir del teatro; y ha sido por aquí porque creo reconocer en esta voluntad de los dramaturgos contemporáneos de ser leídos en su ilegibilidad, en este apoderarse de un terreno que tradicionalmente le pertenece a la literatura una cierta singularidad del teatro contemporáneo, sobre la que sorprendentemente, muy pocos críticos han hecho hincapié. Y comienzo por el espacio de la hoja, así como Benjamin, en la primera versión de su ensayo sobre el teatro épico, comenzaba por la escena:

“Qué se ventila hoy en el teatro, es asunto que puede determinarse en relación a la escena con mayor exactitud que refiriéndolo al drama. Se trata de que se haya cegado la orquesta. El foso que separa a los actores del público como a los muertos de los vivos, ese abismo cuyo silencio acrecienta la nobleza en el drama y cuya resonancia aumenta la embriaguez de la ópera, abismo que comporta más imborrablemente que cualquier otro elemento de la escena las huellas de su origen sacral, ha perdido su función. La escena está todavía elevada, pero ya no emerge de una hondura inescrutable; se ha convertido en podio. Y lo que hay que hacer es instalarse en este podio”³

3 Benjamin, Walter “Qué es el teatro épico (primera versión). Un estudio sobre Brecht” en *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, trad. Jesús Aguilar, Taurus, Madrid, 1999. Pág. 17. En la segunda versión de este texto inédito, publicada en Mass und Wert, 2 (1939), la imagen en cuestión se ubica al final, como conclusión y cierre.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLITICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

Pues bien, no estoy muy seguro de que pueda averiguarse con exactitud qué se ventila en el teatro actual a partir del drama, y de esta singular obsesión de los dramaturgos por confundirlo todo, pero creo que puede hacerse el intento de comprender en algo esta práctica arcaica, artesanal y casi clandestina que parece existir sólo a fuerza de obstinación, a la que la mayoría de la gente parece no darle la menor importancia, pero que es más que el aire que respiran para esa minoría que encuentra en el teatro la razón de estar viva. Nadie logra explicarse del todo bien por qué subsiste y aún más, por qué prolifera. En Argentina sólo existe un caso similar de resultados tan extraordinarios en una coyuntura tan desfavorable: la historieta. Pero las historietas, como las obras literarias, pueden ser redescubiertas al cabo del tiempo. El teatro no. El teatro es efímero. El teatro se acaba. Una obra, si tiene suerte, durará viva unos años y en esos años raramente la habrán visto más que unos miles de espectadores. Porque la contracara de este fenómeno es la multitud de espectáculos que se constituyen sin soporte textual alguno. La historia del teatro latinoamericano – los casos de Argentina y México son algo distintos, o mejor, los casos de Buenos Aires y la ciudad de México son algo distintos – debería escribirse desde el desarrollo estético de los grupos más que desde los autores o desde los textos.

Estos dos fenómenos – dramaturgos que escriben para ser leídos y grupos que montan obras sin una dramaturgia previa – obedecen, a mi entender, al mismo principio y se recortan sobre una polaridad que acontece en el teatro actual, creo que a nivel mundial. Se trata de una doble vertiente del teatro contemporáneo que oscila entre los polos del espectáculo multimediativo – con la mirada puesta en las nuevas tecnologías y en la masificación del fenómeno teatral - y el teatro como un ámbito arcaico donde tiene lugar una experiencia cercana a lo religioso.

3

La primera de estas tendencias es por supuesto, la experiencia del *shock*. Su fin último sería hacer del teatro un lenguaje enteramente reproducible. En su conocido ensayo sobre Baudelaire, Benjamin se preguntaba cómo había podía fundarse la poesía lírica “en una experiencia para la cual la vivencia del *shock* se ha convertido en norma⁴” y encontraba en el cine y la fotografía dos lenguajes donde la percepción a modo de *shock* cobraba vigencia como principio formal. El teatro ha dado su respuesta a

4 Benjamin, Walter “Sobre algunos temas en Baudelaire” en *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, trad. Jesús Aguilar, Taurus, Madrid, 1999. Pág. 131.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLITICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

esta pregunta en por lo menos dos formas bastante diversas. La primera es, claro está, el teatro épico, este instalarse sobre el podio en el que se había transformado la escena:

“El teatro épico avanza de manera parecida a las imágenes de una cinta cinematográfica, a empujones. Su forma fundamental es la del *shock* por el que se encuentran unas con otras las situaciones bien diferenciadas de la pieza⁵”

La dramaturgia Brechtiana hacía converger realismo y poesía: es decir, naturalismo y expresionismo. El naturalismo se centraba en la sumisión del hombre al mundo; instauraba una fatalidad de la materia, un mundo sin luchas ni contradicciones; el expresionismo, por el contrario, partía de una rigurosa confrontación entre el mundo y el Hombre, en la cual éste quedaba reducido a una pasión, y ambos, hombre y mundo, acababan por disolverse en la nada.

Baal, la primera obra de Brecht, era un experimento con el expresionismo: un expresionismo parodiado, por un lado, carente de idealismo por el otro. *Baal* es el adiós de Brecht al expresionismo. *Tambores en la noche*, se caracterizó por el contrario, en un naturalismo exacerbado: el teatro épico nacería de la confrontación y síntesis de estas dos tendencias opuestas a través del marxismo (Brecht consideraba a Marx el espectador ideal de sus obras) y se irá gestando despacio en las obras subsiguientes.

El teatro “aristotélico” buscaba sobre todo reforzar la ilusión teatral, hacernos vivir en lo imaginario, haciéndonos experimentar, gracias a la identificación con el actor, experiencias inéditas. El espectador está ligado a la acción como el hombre y la mujer en el amor (Barrault). El teatro épico, o como le llamará mejor hacia el fin de su vida, dialéctico, en cambio, buscaba contar una historia que nos enseñara algo sobre el mundo, frente a la cual el espectador permaneciera sin olvidarse en ella. Se trataba de divertir al espectador, pero no de enajenarlo en su diversión. Era un teatro histórico, alimentado por lo que pasa entre los hombres, en el cual la atención permanece igual del principio al fin. Brecht buscaba constantemente recursos pedagógicos para evitar el ensimismamiento del público, proponía, por ejemplo, que se permitiera fumar en el teatro: el espectador mira así la escena sin quedar

5 Benjamin, Walter “Qué es el teatro épico (segunda versión)” en *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, trad. Jesús Aguilar, Taurus, Madrid, 1999. Pág. 39.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

totalmente absorbido por ella, pues tiene que mantenerlo encendido, observarlo y quitar la ceniza en su momento.

4

La citabilidad de los gestos, la interrupción de la acción, el famoso *verfremdungseffekt*, de lo que se ocupaban en el fondo era de triturar el “aura” esa “manifestación irreplicable de una lejanía (por cercana que pueda estar)” que hace de los actores entes, más allá del mundo de los vivos y de cada función teatral un acontecimiento único e irreplicable en donde encuentra eco su origen ritual y sacro. Con razón se ha dicho que “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” es la expresión más “brechtiana” de Benjamin; más brechtiana incluso de lo que el propio Brecht parecía dispuesto a soportar. El “aura” es la medida de la autenticidad de la obra de arte. La pérdida del “aura” del actor que permitiría que eventualmente cada espectador pueda llegar a actuar y que hace que cada pieza didáctica esté destinada tanto al actor como al espectador tiene su reflejo en la nueva pobreza de la experiencia humana.

“¿A quién le sirve hoy de ayuda un proverbio? ¿Quién intentará habérselas con la juventud apoyándose en la experiencia? La cosa está clara: la cotización de la experiencia ha bajado y precisamente en una generación que de 1914 a 1918 ha tenido una de las experiencias más atroces de la historia universal” - reflexiona Benjamin y continúa - “Lo cual no es quizás tan raro como parece. Entonces se pudo constatar que las gentes volvían mudas del campo de batalla. No enriquecidas sino más pobres en cuanto a experiencia comunicable.”⁶

La baja en la cotización de la experiencia nos lleva en tanto hombres a comenzar de nuevo. “Borra las huellas” decía el poema de Brecht y su teatro épico era la forma en que una vez operada la destrucción del teatro burgués se podía comenzar a construir transformando el oficio del actor en una militancia. El sentido último del autor como productor era el llamado a modificar en un sentido socialista el aparato de producción intelectual. Extraño e irónico ¿En qué sentido interpretan ese llamado las puestas de

6 Benjamin, Walter “Experiencia y pobreza” en *Discursos interrumpidos I*, trad. Jesús Aguilar, Taurus, Madrid, 1989.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

Brecht hoy en día? Porque la pretendida “muerte del autor”, no ha significado en absoluto la muerte del autor legal, que cobra derechos y esboza patente de propiedad sobre sus obras.

Está claro que para las puestas más renombradas – las que alcanzan lugares de mayor visibilidad para el gran público – el llamado teórico de Brecht constituye una mera anécdota. Ha eclipsado en un simple autor burgués: quienes lo representen deben pagar en Argentina derechos mortalmente caros sobre sus obras. El fracaso histórico de su propuesta política ha sido inversamente proporcional al éxito de su propuesta estética: a Brecht se lo cita más que a menudo en las universidades y en las escuelas, se hacen puestas de sus obras y, lo que es peor, no dejamos de conmovernos ante los padecimientos de Madre Coraje. Lo cual o bien, si creemos a Benjamin, nos habla también de su fracaso estético, o bien, nos obliga a repensar las tesis expuestas en “El autor como productor”. Creo que ambas posiciones son erróneas, pero dejaré mi explicación para más adelante. Por ahora baste decir que la zona del teatro actual donde la influencia de Brecht encuentra más vitalidad es el teatro de humor y particularmente el clown⁷.

5

La segunda respuesta a la pregunta mencionada (¿cómo puede fundarse el teatro en un contexto en el cual la experiencia del *shock* es la norma?) contiene una paradoja más que sumar a la colección que venimos acumulando. Se trata del happening. Paradójico, porque la esencia del happening es justamente su irrepitibilidad, su carácter de acontecimiento original y único. Pero nada hay en el happening que se acerque a la autenticidad del aura.

“El happening es un invento formidable que destruye de un golpe muchas formas muertas, por ejemplo, lo que de lóbrego tienen las salas teatrales, los adornos sin encanto del telón, las acomodadoras, el guardarropa, el programa, el bar. El happening puede darse en cualquier sitio, en cualquier momento, sin importar la

7 Utilizo aquí “clown” o “payaso” como sinónimos. Sobre este punto - ¿cuál es la diferencia entre payasos y clowns? - los payasos y los clowns tienen mucho para decirse mutuamente, no siempre de buena manera. Mi opinión es que la palabra “clown” se introdujo en América Latina para substraer la actividad pedagógica floreciente a comienzos de los ochenta de la carga semántica peyorativa que todavía tiene la palabra “payaso”. Con el tiempo, sin embargo, llamarse a sí mismo “payaso” o “clown” tenía para los payasos y clowns el significado de asimilarse a una tradición o de marcar la ruptura con ésta.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

duración que tenga: nada se requiere, nada es tabú.⁸”

Aunque algunos experiencias de happening, como las del Living Theatre, dieron en los años setenta, resultados más que interesantes, en la mayor parte de los casos, dado que “nada es tabú” y que todo vale, hay menos diferenciación entre dos funciones de un espectáculo donde todo queda librado al azar que entre dos funciones de un espectáculo ensayado hasta el hartazgo. Cualquiera que asista a dos o tres funciones de Impro – una de las versiones modernas del happening – podrá comprobar que aunque todo varía, nada varía.

6

El gran teórico – póstumo – de los movimientos de teatro-happening fue sin duda Antonin Artaud. En las antípodas de Brecht, quería eliminar lo que había de representativo en la representación: el teatro con respecto al espectador debía procurar el carácter que el rito tiene frente a sus practicantes. El teatro de la crueldad no es representación, es la vida misma en lo que ésta tiene de irrepresentable. El espectador debía no sólo ser atrapado por la obra, sino ser absorbido por ella, no hay distinción entre la obra y la vida o mejor: la obra supera la vida social, puesto que la vida social es la desposesión de todo lo vivo que se manifiesta a través del teatro de la crueldad.

La primera urgencia era la protesta contra la letra, la emancipación del texto. Protesta contra la letra muerta que se ausenta lejos del aliento y la carne, contra la reducción que el teatro occidental ha hecho subordinándolo todo al imperativo del autor. El resto de las artes, tenían plena vigencia en el teatro de Artaud. Pero no como en Brecht, extrañándose mutuamente, ni como en el drama naturalista, conducentes a la realización de un todo sin pérdida de su autonomía; sino conformando un cuerpo inorgánico, un cuerpo sólido donde ya no sea posible identificar unas y otras. Para realizar un símil que el propio Artaud utilizaba: *el hombre no posee un sexo, es su sexo*; de esta manera el teatro no posee un lenguaje, es su lenguaje.

7

8 Brook, Peter, *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, trad. Ramón Gil Novales, Península, Barcelona, 2000.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

Pero el happening no es el más interesante de los movimientos teatrales que llevan el nombre de Artaud como bandera; habría que esperar a que Peter Brook, Eugenio Barba o Jerzy Grotowsky releyeran sus escritos. Pero lo que autores/directores como Barba, Brook o Grotowsky -sobre todo este último – proponen se encuentra en la segunda de las vertientes sobre las que se orienta el teatro actual: la de una experiencia cercana a lo religioso. Como se ve, se trata de un movimiento a contracorriente de la historia. Lo que propone Grotowsky es emplazar esa brecha que separaba a los actores del público “como a los muertos de los vivos” no entre los actores y el público, sino entre el conjunto de público y actores con el mundo exterior a la obra y al tiempo en que la obra se desarrolla.

En este contexto al espectador que asiste a una sala en donde no entran más de veinte personas, o a una fábrica recuperada, o a una casa devenida espacio teatral le está reservado algo que los medios masivos, no pueden ni están interesados en ofrecerle: una experiencia. Del mismo modo, la realidad traducida al teatro – cuando está bien hecho, cuando tiene algo para contarnos – trasciende el mero status de información y empieza a ser un verdadero instrumento del pensamiento.

8

Y aquí es menester retornar al interrogante que abría nuestro trabajo ¿En qué se funda este gesto de algunos dramaturgos contemporáneos, aún de aquellos más vinculados a la escena, de oscurecer la escritura, de hacerla *ilegible*, de ahogar el abismo que separaba sobre el papel, a la didascalía de la palabra dicha? ¿Se trata de hacer que el teatro sea legible en tanto literatura o más bien se trata de que la literatura quede subordinada al teatro, en tanto que todo sería, en ese caso, potencialmente representable? Solemos decir que el Quijote está hecho de palabras, pues bien ¿de qué estaría hecho Hamlet? También de palabras. Pero una grieta se abre entre Hamlet y el Quijote en el momento en que el verbo “dice” es reemplazado por dos puntos, en el pasaje del discurso indirecto al discurso directo libre ¿Como si no fuera posible encontrar en una novela, en un cuento o un poema, discurso directo libre! Pero una pequeña diferencia, una diferencia infinitesimal, casi absurda subsiste y en esa nimiedad radica el abismo que separa al teatro de la literatura.

Podríamos ensayar una definición – sin duda insuficiente: en teatro el texto es accidental, mientras que



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLITICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

en literatura lo que es accidental es la lectura. Este rasgo de accidental no debe prestarse a confusión, accidental aquí significa lo que es absolutamente necesario para que la obra exista. Una performance de improvisación posee un texto, aunque nadie lo haya escrito ni leído. Pero ese texto no es propiamente el teatro. Lo mismo que la lectura de una novela no es la novela, aunque la novela no sea nada si nadie la lee. Teatro y Literatura se encuentran – en este sentido – en lugares antitéticos. Y si un cuento está hecho de palabras una obra está hecha de gestos, movimientos, desplazamientos, acciones, aún cuando sólo figuren de forma potencial en una línea impresa.

La palabra dramaturgia se usa hoy para decir dos cosas que en el fondo, creo, son la misma: la tarea de escribir teatro y la tarea de darle una estructura “dramática” a una obra. En el fondo no difieren porque el teatro – y aquí radica una segunda diferencia con respecto a la literatura – es siempre potencial o mejor dicho, busca siempre ser traducido, no existe sino en esa posibilidad de traducción. Ahora bien ¿en qué se funda esta traducción?

9

Decimos que el teatro es un lenguaje y en este sentido coincidimos con el joven Benjamin, aquél que en “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres” escribía que “toda manifestación de la vida espiritual humana puede ser concebida como una especie de lenguaje” y que “la lengua posee un término propio que vale también para esta receptividad que hay en el nombre para lo innominado. Es la traducción de la lengua de las cosas a la lengua de los hombres.”⁹

¿Es posible la traducción? Sólo en la medida en que el mismo lenguaje es posible, dado que toda lengua superior puede ser considerada como traducción de todas las otras. Y dado que las condiciones de la práctica poética generan una lengua extranjera en el interior mismo del lenguaje oficial, lengua que pone en question (cuestión-pregunta) la idea de la identidad del lenguaje en si, la traducción está determinada por las mismas leyes que rigen para la creación poética. Se trata de perseguir el rastro del fantasma, lo indecible que el cuerpo del texto provoca - aquello que Freud llama “lo arcaico”. Porque como dice Leonardo - en la cita que Agamben coloca como epígrafe de Infancia e historia - “donde hay

9 Benjamin, Walter, “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres” en *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*, Trad. Roberto Bernengo, Planeta-DeAgostini, 1986.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

voz hay cuerpo”.

10

Ahora bien, si la letra es el cuerpo del poema ¿no podría pensarse el texto dramático al revés, como una suerte de voz para un cuerpo que es el espectáculo mismo? Dice Benjamin que la función del traductor se diferencia de la del escritor en que éste debe encontrar en la lengua de llegada una actitud que pueda despertar en dicha lengua un eco del original. Porque “la lengua no es nunca sólo comunicación de lo comunicable, sino también símbolo de lo no-comunicable”¹⁰. “¿Qué “dice” una obra literaria? ¿Qué comunica? Muy poco a aquél que la comprende. Su razón de ser fundamental no es la comunicación ni la afirmación. Y sin embargo la traducción que se propusiera desempeñar la función de intermediario sólo podría transmitir una comunicación, es decir, algo que carece de importancia”¹¹ Tanto Benjamin como también Derrida, ven en la lengua una singularidad intraducible que es precisamente el nombre propio, aquél que contesta a la pregunta que se le hace al extranjero cuando arriba a nuestra casa, ¿quién eres? El nombre propio no participa del funcionamiento corriente de la lengua. No comunica nada. Tiene algo de mágico¹². De aquí es posible desmenuzar toda una teoría de la lectura que es a la vez una teoría de la escritura. Una lectura de niño que frente a la biblioteca absorto mira el lomo de los grandes volúmenes atrapado en su magia-misterio. “¡Silencio del libro cuyo poder de seducción era infinito! Su contenido no era tan importante. Pues la lectura coincidía aún con la época en que tú mismo inventabas en la cama tus propias historias”¹³ Quizás no haya jamás mejor lectura que esa. Como el lector frente al poema-caja, que sin decirle habla: aquél rectángulo negro en las páginas del Tristram Shandy, o aquella escena del filme 2001 en que una tribu de homínidos – anteriores al lenguaje- se enfrentan a una piedra de metal inaccesible – secreto que está en el origen de toda tecnología y que por lo tanto no puede leerse: una piedra de superficie lisa (como la *kaaba*).

10 Op. Cit.

11 Benjamin, Walter. “La tarea del traductor” en *Angelus Novus*. Edhasa, Barcelona, 1971

12 “Las palabras más eficaces a los fines de un matiz léxico serán las que estén privadas de indicio fundamental (en un determinado ambiente lingüístico), los incomprensibles idiotismos (...), los incomprensibles biblismos como *dondeze* por “hasta tanto”, los incomprensibles barbarismos (...) pero también se pueden citar casos de nombres propios que conservan el matiz léxico muy pronunciado (...) La fuerza del tono léxico de los nombres es muy grande...” (Tinianov 1970,100-101) He subrayado la palabra incomprensibles en este párrafo de Tinianov por parecerme que se corresponde con la línea de argumentación que estamos desarrollando.

13 Benjamin, Walter, Dirección única. Alfaguara, Madrid, 2002.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

Y una teoría de la escritura: “En esta escritura pictográfica, los poetas, que como en los tiempos más remotos serán en primer término y sobre todo expertos en escritura...”¹⁴ La caligrafía como el arte de hacer la letra inaccesible. No tienen tal vez otro sentido los arabescos que deforman las letras sagradas en las paredes de los templos del Islam. (¡Y qué pobreza la nuestra de tener tan sólo veintisiete letras para decirlo todo, pobreza en un sentido económico, mil o tres mil ideogramas participan de una ostentación que hace tiempo ya no es parte de nuestra metafísica!) Así podría quizás responderse la pregunta que obsesionaba a Frazer: por qué daban tanta importancia los clásicos a los juegos de palabras como palíndromos, retruécanos, cuadrados mágicos. Por ejemplo en el siguiente poema-caja

SATOR

AREPO

TENET

OPERA

ROTAS

No es la palabra, ni la sílaba aquello sobre lo que erige el texto su singularidad, sino la letra. Tiene la fuerza de un jeroglífico – así denominaba Artaud al lenguaje de los sueños, su *ilegibilidad* es mayor que su legibilidad, de allí su misterio.

11

Esta *ilegibilidad* que eligen -valga el juego de palabras – algunos dramaturgos contemporáneos, encuentra su razón de ser en el espesamiento mismo, simbólico, de lo que constituye el espectáculo como lenguaje. Gestos, acciones, movimientos que no comunican ni dicen nada más allá de sí mismos. Un lenguaje que no está hecho de palabras.

Dice Peter Brook que para que haya teatro basta con una persona caminando por un espacio vacío y otra persona que la mire. Como definición parece insuficiente, puesto que si una modelo camina por



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

una pasarela y una multitud predominantemente masculina la observa con ojos ávidos, tendremos una escena que podría ser muy teatral pero que no es ciertamente teatro.

La frase de Peter Brook recuerda extrañamente a la concepción del signo de Peirce. Ésta nos dice que un signo es algo que está en lugar de algo para alguien. Ambas definiciones tienen la ventaja de ser extraordinariamente simples y fáciles de recordar; aunque sus implicaciones son profundas. Peirce nos dice algo que Brook presupone, de alguna manera. Es decir, que el actor está en lugar de algo, para alguien. Dicho de otra manera, alguien nos quiere decir algo, con el hecho de que ese actor, en ese lugar, camine. Claro que el hecho de que la modelo se pasee tan ligera de ropas por la pasarela, también tiene un significado, es decir, está en lugar de algo, que es – diría Peirce- otro signo. Digamos, para ser un poco más contemporáneos, que ambas situaciones pertenecen a dos tipos de discursos no lingüísticos. Ambas son situaciones discursivas, suceden en un momento determinado, en un lugar determinado y están determinadas por un sistema de reglas muy complejo del que forman parte la gestualidad, la iconografía de los cuerpos, la iluminación, la forma en que está dispuesta la escena – sea ésta una pasarela, un escenario, una plaza de toros – y que en conjunto forman un todo que es un poco mayor que la suma de las partes.

12

Tenemos entonces dos situaciones: el actor, digamos una actriz, sumamente atractiva y la modelo; el público, el de una sala de teatro y el de un desfile de modas; un espacio, el escenario o la pasarela. Podemos utilizar para describirlas un modelo teórico muy sencillo y algo pasado de moda, el esquema de la comunicación de Jakobson. A pesar de su funcionalismo y de que como modelo comunicacional resulta hoy un poco ingenuo, sirve a su propósito que era, no hay que olvidarlo, definir ¿qué es poesía?. El artículo donde Jakobson lo propone se llama “Lingüística y poética” y el rodeo por el que llega a responderse esa pregunta me parece muy ingenioso y bastante divertido.

Existen una serie de elementos – dice Jakobson¹⁵ – que están en toda situación comunicativa y también: toda situación que cuente con dicha serie de elementos es una situación comunicativa, aunque a simple

15 Para todo lo que sigue JAKOBSON R. 1975. "Lingüística y poética", en *Ensayos de lingüística general*, Seix Barral, Barcelona.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

vista no se la reconozca como tal. Esos elementos son: Un emisor (quien habla), un receptor (quien escucha), el mensaje (lo que se dice), y otras cosas como el referente (aquello de lo que se habla), un canal (a través del cuál el mensaje se transmite) y un código (un sistema de reglas que comparten emisor y receptor y que permite “decodificar” el mensaje¹⁶). Aunque parece simple identificar quién es el receptor (el público), no es tan sencillo decidir quién habla en una obra de teatro (¿el director? ¿el autor? ¿la actriz?) o en un desfile de modas (¿el diseñador? ¿la marca? ¿la modelo?). Es indudable, sin embargo que para ambas situaciones tenemos una imagen de enunciador, alguien o algo nos habla y ese alguien o algo es “provocativo” o “clásico”, “sensual” o “sobrio”, “política” o “políticamente incorrecto”. También puede que sea “gracioso” o “inteligente” o que carezca de sentido del humor. Pero dejemos estos problemas de lado.

Para continuar, Jakobson nos dice que a cada elemento le corresponden una función y según la importancia que le atribuyamos en la comunicación, será esa función la que oriente el discurso. Por ejemplo, si la comunicación se inclina hacia el receptor podemos llamar a esa función *apelativa*, que es la función que predomina en el desfile de modelos, el interés por causar un efecto en el público que lo incline a consumir la marca o que coloque la marca en un espacio de prestigio frente a ese receptor más grande que es el mercado. Al referente le corresponde la función *informativa*, la que predomina, por ejemplo, en un texto de divulgación científica. Al emisor le corresponde la función *expresiva*, mientras que al canal Jakobson le asigna la función *fática*: el famoso “1, 2, 3... probando, probando”. Nos quedan la función *metalingüística*, que corresponde al código: el lenguaje habla sobre el lenguaje, el teatro dentro del teatro.

Finalmente Jakobson destina para el mensaje la función *poética*, que es cuando el discurso se concentra en el discurso mismo. Lo “poético” es para Jakobson aquella instancia de la situación comunicativa donde el lenguaje se enrosca sobre sí. Antes, en “¿Qué es poesía?”¹⁷ había afirmado “La función de la poesía es la de indicar que el signo no se identifica con su referente ¿por qué necesitamos este recordatorio?” porque de otro modo “la conexión entre signo y objeto se automatiza y la percepción de la realidad se desvanece”. No se trata de un efecto que la obra provoca sobre el público, sino que al

16 Ver las críticas al concepto de código en VERÓN 2004. “Pertinencia [ideológica] del código” en *Fragments de un tejido*. Barcelona: Gedisa.

17 JAKOBSON R. 1933 “Co je poesie?” citado en ERLICH V. 1974. *El formalismo ruso*, Seix Barral, Barcelona: 259.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

caminar por el espacio esa actriz o el director que la dirige se han concentrado en el acto mismo de caminar, en todo lo que puede ser desplazarse por el escenario, en cómo los pies se arrastran, en la velocidad de las manos pendiendo al costado del cuerpo.

13

¿Y la modelo? Bueno, no podríamos desconocer que ella también se ha preocupado por la forma de caminar, y mueve sus caderas de un modo sutilmente diferente a cómo una mujer se desplaza por la vida real. Existe la función *poética*, sí, pero como afirmamos, ésta se subordina al efecto que procura causar en el auditorio. Quizás sea un poco ingenuo, pero a lo mejor allí se encuentra la diferencia entre el teatro y los espectáculos que podemos ver en teatros, pero que no son teatro. Que en el primero predomina la búsqueda – como quiere Pavis –, mientras en el otro lo que importa es más bien vender un producto, producir un efecto. No es que los que hacemos teatro no estemos preocupados por vender entradas, pero la pregunta ¿cómo diablos se hace teatro? lo domina todo, todo está por ella, y no hay respiración ni luz sobre la escena que no procure contestarla – sea esto consciente o no.

Está claro que no se trata de si una obra es buena o mala. Hay muchas obras malas que son teatro, y muchos buenos espectáculos que no lo son. Pero lo que importa destacar es que toda obra es el resultado de una investigación – de nuevo, consciente o no. Y dado que hemos utilizado un modelo lingüístico para describirlo, y que hemos asimilado el teatro a un lenguaje, será hora de afirmar que la función principal de un lenguaje, como sabemos hoy, no es la de comunicar algo, sino la de estructurar el mundo. El lenguaje es el vehículo del pensamiento, es su misma condición de posibilidad. El teatro, como lenguaje, es una forma de pensar, una forma de conocer.

Es decir que un director, un grupo de teatro, un mimo, un dramaturgo, cuando se disponen a realizar una obra, comienzan por preguntarse ¿cómo se hace esto? y en ese responder a la pregunta están de algún modo generando algún tipo de conocimiento del mundo, distinto al de la ciencia, la filosofía o la religión. Distinto, por empezar, porque está hecho de teatro y no sólo de palabras. Llevando la metáfora de la investigación al límite diríamos que los creadores parten de un problema y para ello se plantean una hipótesis, que van corrigiendo mediante ensayos, al cabo de lo cual llegan a un resultado:



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

“Montar un espectáculo teatral es en sí mismo un experimento científico: entras a la sala de ensayo que es una especie de átomo, y varias de estas inagotables partículas -los actores- circulan alrededor de un núcleo que es un buen texto. Y cuando está todo listo, se venden entradas a un grupo de fotones (Risas). Entre esos fotones hay un par de neutrones rápidos que quieren destrozarlo todo. Se llaman críticos (Risas). Entonces ocurre algo muy extraño, porque lo que se ha ensayado cien veces y visto cien veces, una vez en escena, mil pares de ojos miran el espectáculo, alterándolo. La energía que aportan, la energía de su risa o de su absorta atención, cambian lo que había. Esto es algo que se trata en la obra.” (BLAKEMORE, M. 2000, hablando sobre la puesta en escena de Copenhague, en *The dramatist*, nov/dic de 2000. Ver traducción del artículo en <http://ischuller.ucsd.edu/copenhague/thedramatist.pdf>)

Ocurre que caminar por un espacio vacío es la cosa más sencilla del mundo si uno es una persona caminando, pero lo más difícil que pueda imaginarse si uno es una actriz que se mueve por un escenario. Y de ello pueden dar testimonio cientos de directores desesperados que se pasan las horas viendo que sus actores caminen de manera “natural” u “orgánica” o “con energía” o como sea, siempre y cuando sea “teatral”.

La lengua nos permite pensar el mundo que nos rodea, o más aún, todo lo que nos rodea, incluso nosotros mismos, se piensa a través del lenguaje. Estamos inmersos en la lengua como el agua en el agua ¡no podemos escapar! Todo gesto de mi rostro, toda acción de mi mano será interpretada como parte de un sistema, mi ser más íntimo, esto que dice yo, está hecho de un lenguaje que no me pertenece y sobre el cual toda ilusión de propiedad es vana. Pero sucede que a veces el lenguaje se vuelve sobre sí mismo, se espesa, se tuerce y surge una línea de fuga donde tiene lugar lo nuevo, lo diferente, eso es la poesía y eso es también el teatro. Creo que el teatro es una forma de conocimiento del mundo, una forma de decir aquello que ni la ciencia, ni el psicoanálisis, ni la filosofía bastan para decir. La tarea del dramaturgo consiste en hechar mano a todo lo que está a su alcance para encontrar – tras largas noches de insomnio - que un hombre caminando por un espacio vacío es un pequeño milagro que nos ayuda a entender en un instante y para siempre quienes y qué cosa es lo que somos bajo el pálido azul del cielo.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLITICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

14

En el apéndice a la Historia del Teatro Argentino de Luis Ordaz, editado por el Instituto Nacional del Teatro, apunta Susana Freire:

“Pero hay otra inquietud significativa. En esta década - se refiere a los noventa – todavía no ha aparecido un autor representativo de estos tiempos de fin de siglo, ni un movimiento estético aglutinador, ni un estilo que defina al teatro argentino. Hasta ahora se sigue ambulando entre las especies conocidas, repitiendo temas y esquemas, trabajando con personajes conflictuados por una realidad o adaptando textos de la narrativa. Hay – es cierto – varios que están en la búsqueda, pero son los menos. De cualquier forma, no hay un movimiento que pueda identificar o representar esta época”

Creo que es justamente esta falta de unicidad, esta falta de “movimiento representativo” lo que caracteriza la época del teatro que nos toca vivir dado que la escena argentina, en esta primer década del tercer milenio, es en número y variedad, la más apabullante del mundo. El impulso que la ley nacional del teatro y la relativa democratización que algunos organismos demostraron a la hora de repartir subsidios han derivado en una súper oferta de espectáculos y el teatro se ha devaluado. La ausencia de público no es grave quizás, si el teatro independiente sobrevive en la Argentina es por serlo todo menos masivo. El consumo voraz no nos interesa o no debería interesarnos. Si el teatro independiente está ahí es para comunicar su magia particular a ese único espectador que observa. El teatro es hoy en día, el último oasis de donde mana la experiencia. El peligro está, precisamente, en que ya sea por diferenciarse o por competir contra la abrumadora realidad que construyen los medios, la magia se diluye y la experiencia ya no está ahí cuando vamos a buscarla.

No es la menor tragedia para el teatro nacional, que en el esfuerzo por destacar o diferenciarse, que en la confusión en que lo ha sumido una crítica pedante y estéril, haya olvidado lo mejor que tiene para ofrecernos. Afortunadamente siguen estando ahí, cientos y cientos de pequeñas salas que a la sombra de los espectáculos masivos todavía pueden brindarnos la experiencia de una buena historia.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. **Escrituras de la Memoria.**

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina