Metonimia y construcciones ficcionales: una reflexión acerca de las convenciones teatrales en “Proyecto Pruebas III: “El idiota” (2015) de Matías Feldman

Leilén Araudo y **Maria Florencia Tenaglia** (IIT UNA)

“La realidad está tejida de ficciones”

Ricardo Piglia

Introducción

En *Otro Logos. Signos, política, discursos*, libro que retoma su tesis doctoral, Elsa Drucaroff propone desde cuatro campos del conocimiento (semiología, marxismo, psicoanálisis y feminismos) posibles líneas de entrecruce para abordar la complejísima relación entre la semiosis, lo real y los conflictos sociales en los cuales dicha “realia” se gesta y a través de la cual se dirime y considera la específica condición de lo artístico.

En sentido, Drucaroff -retomando a Voloshinov- expone: ninguna palabra está deshabitada; el signo es un conjunto de *valoraciones consensuadas*, es decir, la palabra por el contrario de ser una estructura muerta y estática, es la arena donde se produce el combate de clases, y es a consecuencia de ello, por lo que, lejos de la neutralidad, está construida y cargada de acentos valorativos y de conflictos sociales. El lenguaje se aprende viviendo, es un saber experiencial, y no es sino en la producción dinámica y dialéctica entre la semiosis y la no semiosis, donde se gesta el logos.

Consideramos que todo arte es una forma de discurso y, en este sentido, el signo artístico tiene una relación mediada con lo real, es decir, se relaciona de forma autónoma y puede -si lo desea- armar sus propias cadenas de significación, teniendo en cuenta el mayor o menor anclaje en la realidad. Es en esta dirección que tomó cauce el siguiente trabajo, la problematización e indagación sobre uno de los grandes ejes del discurso teatral: las convenciones.

Así, esta ponencia se enmarca en torno al *Proyecto Pruebas III: “El idiota” (Las convenciones)*, dirigida y escrita por Matías Feldman y presentada en el Teatro Sarmiento en la Ciudad de Buenos Aires durante el 2016. Este proyecto es el tercer laboratorio de los diez propuestos por la Compañía Buenos Aires Escénica que ya llevan presentados: *El espectador*, *El ritmo* y *El tiempo* y actualmente se encuentran indagando sobre *El hipervínculo y La rima*.

Lejos de consolidarse como “obras de teatro”, las diferentes pruebas se exhiben como una *pausa*, una “muestra” del estado en el que se encuentra la investigación de la Compañía respecto del hecho teatral en ese momento. Las mismas se exponen como una auto-reflexión, una ejecución de experimentación escénica haciendo foco en los vectores que configuran este arte. Es así que Feldman nos invita a cuestionarnos, como espectadores y realizadores ¿qué es lo específico del teatro, en palabras del director, lo *teatroso*? ¿Cuáles son y cómo funcionan los procedimientos escénicos? ¿Cuál es el límite -si es que existe- donde algo se torna obra teatral o deja de serlo? ¿Qué sucede en la adulteración de alguno de los ejes sustanciales al funcionamiento de una obra?

De esta forma *Prueba III: “El idiota”* indaga en el uso de las convenciones teatrales hoy, pensando las mismas inscritas dentro de un sistema discursivo teatral y político específico, y por ello, portadoras de múltiples significaciones. En este sentido se explica en la bitácora de *Prueba III* que “*el teatro crea, en todas sus épocas convenciones en forma constante y, a la vez, se vale de convenciones establecidas con anterioridad. Estos contratos sirven a la representación, son funcionales a la misma.”* (Dasso, 2016: 2) Entonces ¿qué pasaría si en una obra teatral un personaje no comprendiera sus convenciones?

Proponemos, entonces, que *Prueba III* instaura en sus procedimientos (meta)teatrales una lectura crítica, y en este sentido política, del vaivén complejo y por demás problemático entre el campo de la ficción y el de la realidad. Para ello formulamos un análisis de la pieza centrado metodológicamente en dos ejes: el primero, en torno al análisis de los componentes escénicos y su funcionamiento disruptivo en el montaje final de la *Prueba*, para luego problematizarlos en relación con el concepto de *metonimia* expuesto por Jakobson y retomado por Elsa Drucaroff en *Otro logos*.

Análisis de Proyecto Pruebas III: “El idiota” (Las convenciones)

La obra presenta, en principio, una estructura clásica: una adaptación de *El idiota*, de Fedor Dostoievski en aparente clave realista (retomando una larga tradición de adaptaciones realistas de su obra). Este modo de representación teatral positivista y burgués, se destacó fundamentalmente por su capacidad de imitación de la realidad (el teatro como la gran máquina de ilusiones), su búsqueda de la empatía del espectador y el uso del texto como principal portador de acción. Feldman entiende a este teatro, como “*una injusticia perceptiva*[en tanto] *genera la falsa percepción de ausencia de discurso [pues] parece una mera representación de hechos*”. Explica, además, que *[el realismo] en su intento de invisibilizarse como lenguaje e intentar esa ilusión de realidad, no hacía más que alejarse de la realidad. Y, en cambio, mostrar los artilugios, develarlos, evidenciar el hecho teatral, evidenciar que hay espectadores y que hay unos actores y que están en un teatro viendo una obra, generaba un evento real.*(Feldman, 2015: 48)

Siguiendo esta línea, identificamos en *Prueba III* una construcción narrativa particular en la que dos los discursos, de forma simultánea y disruptiva, circularán permanentemente en el derrotero de la obra. De esta manera se presenta, por un lado, el discurso principal de *El idiota*, sostenido por el elenco de los “actores” e inscripto en la lógica del sistema hegemónico de producción teatral burgués. Su trama se expone de forma clara y contundente: Bernabe? [1], un extranjero, arriba a la estancia de una familia burguesa alemana en Accra -colonia europea en Ghana-. El mismo se verá, rápidamente, involucrado en una serie de enredos de tipo político-amorosos entre Alexandra y sus dos pretendientes. Esta línea discursiva principal se verá desplazada y dinamitada hasta su destrucción a causa de la irrupción de un segundo discurso, el de Bernabé, el idiota, personaje incapaz de comprender y codificar todo tipo de convenciones, tanto sociales (normas y protocolos burgueses) como teatrales.

Esta composición de doble línea argumental se complejiza en tanto los actores, a su vez, también se desdoblan en diferentes niveles de representación: todos los personajes se desglosan en el actor real, el actor que actúa de actor y el actor que interpreta al personaje (por ejemplo, Juliana Muras actúa de la actriz “Juliana Muras” que a su vez interpreta a Alexandra) salvo Bernabé, quien será únicamente actor real (Luciano Suardi) y personaje (Bernabé). Esta diferencia de capas de representación determinará que el idiota no logre pensarse dentro de una puesta ficcional (ya que carece de la capa “actor que se sabe actuando de”) y es por ello que no alcanza a leer -decodificar- sus convenciones, las mismas que se erigen sostén de la representación.

De acuerdo a Patrice Pavis[2]las convenciones teatrales se definen como aquel:

> *Conjunto de presupuestos ideológicos y estéticos, explícitos o implícitos, que permiten que el espectador reciba correctamente la representación (...) Esta 'recepción correcta' de la representación (...) tiene como principio establecer y mantener la comunicación teatral, encontrar un medio para implicar al espectador en el juego*. (Pavis, 1998: 94)

Esta suerte de atentado que provocará Bernabé se manifestará progresivamente, como *huellas***[3]** entre un señalamiento y otro, de las convenciones en todos los niveles de la representación. En lo que respecta, por ejemplo, al plano de la acción dramática, los actores intentarán “improvisadamente” saldar los daños que causa Bernabé a la “representación escénica”, estableciendo y reforzando nuevas y necesarias convenciones para que el espectador permanezca en la ficción, es decir, en una recepción correcta del hecho escénico. Por ejemplo, destacamos la escena en que Alexandra y Margaret dialogan intensamente: ésta última deberá, por un inconveniente extradiegético retirarse de la escena y Alexandra continuará la conversación con su amiga como si ella estuviera presente hasta su regreso. Todo ello frente a la confusión de Bernabé al ver a Alexandra hablando sola.

A diferencia de Bernabé, los otros actores sí logran hacer uso correcto de las convenciones teatrales tradicionales[4]. Tal es el caso del uso de *apartes*,

pausas dramáticas para el aplauso cuando ingresa a escena el *capocómico*, consolidación y respeto de la *cuarta pared*,despliegue de diferentes volúmenes en el uso de la palabra priorizando todas las veces la correcta escucha por parte del espectador -susurros, secretos, voces fuera de escena-, la repetición notoria del gag, la recreación de objetos imaginarios (tales como la comida) y el equilibrio en la distribución de los cuerpos accionando en el espacio, entre otros.

Encontramos que el resto de los lenguajes que confluyen en la configuración de la puesta en escena también reforzarán el discurso realista hegemónico que Feldman intenta develar. Tal es el caso de la disposición escenográfica que emula una habitación cerrada propia del siglo XIX -en sus objetos, utilería y muebles-. La iluminación se construye desde la centralidad y el equilibrio, otorgando prioridades a los apartes y los momentos que necesitan destacarse por su intensidad dramática. Será entonces en la embestida de Bernabé sobre todos estos lenguajes que se percibirá toda su potencia significante, los límites y alcances del artificio.

Como consecuencia de ello se generan y activan nuevas significaciones yuxtapuestas sobre los signos teatrales. Por ejemplo, el padre dice "tome un poco de vino mejor", a lo que Bernabé responde: "Esto no es vino, es jugo". De esta forma el espectador puede leer, en simultáneo, un entramado de significaciones en tensión: primero, se podría leer a nivel argumental-ficcional que es propio de una familia burguesa ofrecer vino a sus invitados; luego, que el idiota no comprende la convención teatral de sustitución de un objeto por otro para cuidar y favorecer al desarrollo de la representación y, finalmente, que pese a que en la realidad se beba jugo, importará más que en el campo ficcional los "actores" enuncien -generando índice[5]- que se trata de vino, evidenciado por contraste el carácter artificial, al mismo tiempo en el objeto y en la propia actuación.

Partimos de los postulados de Jakobson retomados por Elsa Drucaroff, para quien la metonimia, en tanto modo de producción de sentido del lenguaje, *acompaña el mundo señalándole*(Drucaroff).Consiste en una producción de sentido anclada en lo fáctico y existencial: se sucede mediante un sintagma de contigüidades que producen un movimiento del sentido que, al contrario de anularlo, lo señalan en su continuación. Así, Drucaroff reivindica el valor experiencial de la metonimia pues entiende que en ella "*late la posibilidad de una acción política en la cual se haga valer la verdad de las experiencias por sobre los discursos hiper metafóricos que intentan negarlas*" (Drucaroff, 2016: 164). La metonimia, entonces, es un saber experiencial: un ir y venir de la palabra entre la praxis y el pensamiento. En el mismo sentido, Feldman plantea que:

> *Hay agujeros, zonas de la experiencia humana que no se pueden comprender, sólo se pueden percibir. Y la materia (o la no-materia) de eso une todas las cosas nombrables, es un flujo que va y viene, (...), que ensaya, proyecta, toma carrera, salta pasos, vibra, vibra como vibran las cuerdas. Esos resonadores son los que permiten la percepción de aquello que no es posible aprehender con las palabras*. (Feldman, 2015: 47)

Sostenemos así que la apertura hacia la multiplicidad de sentidos se potencia en tanto se acentúa el carácter metonímico de las convenciones. De esta forma, será Bernabé aquel que establezca nuevas significaciones dadas por una contigüidad del estado primero del signo, afirmándose en su saber metonímico y por ende, experiencial. En contraposición el realismo -en tanto discurso- supone, en su afán de invisibilizarse como lenguaje, un nivel de hipercodificación tal que inmediatamente pierde contacto con lo real. A modo de ejemplo, el personaje observa que Alexandra habla por un teléfono de línea que nota desenchufado; es esa contradicción entre el plano de la ficción y lo real-material del cable suelto, lo que suscita en el espectador la percepción del artificio que solapado opera inexorablemente: "*Todo modelo de mundo para que funcione necesita que sus observadores participen de la misma concepción"* (Feldman). Así, los señalamientos del idiota, expanden, desde sus tensiones internas, la significación del signo develando su estatus *real* al mismo tiempo que el ficcional.

Ahora bien, sabemos que para continuar en su productividad, un sistema -cualquiera sea- requiere de un medido y correcto uso de todas sus partes. Sabemos también que, frente a las adversidades y a fin de auto-preservarse, buscará normalizarse, ordenando y reestructurando sus fallas. En este caso, por no comprender el funcionamiento del sistema -social por un lado y teatral realista por otro- Bernabé será considerado un "idiota": una falla en el sistema. Así, aunque Bernabé devele los hilos del sistema, sus denuncias no lograrán transgredir el férreo orden que el resto de sus integrantes continúan sosteniendo. Alexandra confesará: "Te va a sonar raro pero sos la única persona franca que creo conocer", a lo que Bernabé replicará: "Lo soy pero no es un valor en sí mismo, es que no sé cómo mentir, no sé especular, y eso me convierte en un idiota". Drucaroff señala al respecto:

> *Al percibir que un factor es distinto de los otros por determinante, inmediatamente se lo hace sobresalir, se lo aparta y se lo saca del dinámico entrecruzamiento con los demás para entronizarlo, para reproducir esquemas de poder internalizados históricamente en la humanidad* (Drucaroff, 2016: 67).

De esta manera, que Bernabé sea encasillado -y por tanto excluido- como idiota, se resignifica en un nivel más profundo y complejo como la "otredad". Así, por *determinación negativa*(Drucaroff, 2016), los demás personajes/actores se constituyen en tanto lo que no son ("idiotas"), es decir, necesitan de la existencia de un otro para configurar su identidad. En su monólogo final Bernabé les responderá:

> *Puedo escuchar lo que piensan, soy un imbécil, sí. Algo deforme que no debería haber nacido, porque funciono como un espejo de todo lo que reprimen. Esta luz. ¿La ven? Es todo tan claro de pronto. Todo es parte de la misma materia, somos pulsos de un ritmo, de una melodía universal. Y para que esa sinfonía logre su máxima belleza debemos poner bombas, bombas, bombas. (...) Pero, claro, soy un idiota, no hay peligro."* (Feldman, 2014: 40)

Conclusión

Prueba III: Las convenciones problematiza -de forma casi didáctica- las bases sobre las que históricamente se ha construido el teatro moderno pero sin llegar a subvertir su status quo. Feldman, como Bernabé, denuncia claramente el procedimiento del realismo así como, de igual modo, denunciará al sistema capitalista intrínsecamente vinculado a este modo de producción teatral. Nuevamente, en palabras de Bernabé:

> *Es tan obvio. Ustedes están aquí como parte de un sistema de explotación, África es pobre porque Europa en rica, así de simple, y también aquí está ocurriendo una representación. ¿Creen que no me doy cuenta de eso? Ah... (...) Soy idiota pero me di cuenta de eso. Y es pésimo. Jajaja... Esto es teatro, una forma de representación que nació para cierta clase. Una burguesía que primero necesitaba del Estado y ahora es un maldito obstáculo. ¿Qué es eso de chocar una palma contra otra luego de terminar la obra? Es ridículo. Pero parece que esto que ocurre aquí es un prodigio. Y sí que lo es. Ustedes mienten y ellos lo creen. Genial. ¿Pero para qué? Ah... ¿Qué sentido tiene?* (Feldman, 2014: 40)

Abrupto, Feldman nos conduce así a una reflexión crítica del vínculo entre el campo de lo ficcional y lo real a partir de señalar las fisuras, los huecos, en una pretendida invisibilización de los procedimientos necesarios al teatro moderno operando en hegemonía. "*El ojo con el tiempo se acostumbra, y deja de ver la negrez*" nos advierte Alexandra, elocuente en su reflexión sobre el tener que vivir en una colonia africana habitada por personas de "raza negra" pero refiriéndose además a la evolución del efecto perceptivo de las convenciones: al ponerse en juego una nueva convención ésta nos resulta extraña, nos hace ruido, pero una vez que aceptamos el contrato la convención se invisibiliza, ingresa exitosa al campo de la norma. Asimismo, el ciclo de normalización concluye cuando una convención "envejece" y por tanto, pasa a la periferia, es ahí cuando vuelve a visibilizarse, cuando la podemos enunciar y explicar con claridad. Tal es el caso de las convenciones "realistas" puestas en jaque por Feldman.

Entonces ¿qué implicancias políticas conlleva producir una obra que pone en cuestión al lenguaje mismo desde sus propias reglas? En principio, sostenemos que siempre resultará beneficioso para el lenguaje teatral encontrarse en su especificidad probándose a sí mismo. Luego, consideramos que el ejercicio crítico propuesto por Feldman se impone ejercicio metonímico exhibiendo, a modo de vitrina, los hilos hacedores de la ficción a los fines de una resignificación anclada, esta vez, en el campo de lo real. Re-pensar las prácticas teatrales no sólo permite identificar aquellos aspectos de la realidad social que se deslizan en ellas sino que, en su revés de trama, sean las nuevas formas de expresión aquellas que nos permitan re-pensar la realidad.

En este sentido, Ricardo Piglia en *Notas sobre Brecht* sostiene que "*el teatro libra una lucha específica contra los modos de representación cristalizados en la escena burguesa (identificación, ilusión, mímesis*)" (Piglia, 1975:7). Por ello el autor propone que en lugar de preguntarnos cuál es la posición de una obra en relación a las condiciones de producción de una época, debiéramos ahora empezar a pensar la obra por la posición que ocupa *en* el interior de esas condiciones de producción. En un sentido brechtiano[6] por excelencia, Feldman busca expulsar al espectador del ensueño de la ficción, de su encanto soporífero porque, en sus palabras, cuando un objeto creado vivo es capaz del generar sentido en tanto prodigio, "*lo que resuena no es un sentido ficcional sino que es el mismo que en nuestra propia existencia"*

(Feldman, 2015: 42).

BIBLIOGRAFÍA

DASSO, J. F. (2016). *Bitácora. Prueba III: Las convenciones -El idiota-. Proyecto Pruebas*. Compañia Buenos Aires Escénica, Buenos Aires

DRUCAROFF, E. (2016). *Otro logos. Signos, discursos, política,*Buenos Aires: Edhasa, Colección Ideas

FELDMAN, M. (2014). *El idiota. Prueba III: Las convenciones*, Madrid

FELDMAN, M. (2015). "El enredo del discurso realista" en Ajaka, Bustamante, et al. *Detrás de escena*. Buenos Aires: Excursiones.

PAVIS, P. (2016). *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología.* Barcelona: Paidós.

PIGLIA, R. (1986). *Crítica y ficción.* Buenos Aires: Seix Barral.

PIGLIA, R. (1975). "Notas sobre Brecht" en *Los libros*, marzo-abril N°40.

SAGASETA, J. E. (2016). "Experimentando con la teatralidad". Buenos Aires: *Revista digital Territorio Teatra*l, n°14

SAGASETA, J. E. (2007). "Teatro performático y mirada social. Sobre De mal en peor de Ricardo Bartís". Buenos Aires: Revista digital Territorio Teatral, n°1

SHKLOVSKI, V. (1987). "El arte como artificio" en *Teoría de la literatura de los formalistas. Rusos*. México: Siglo XXI.

STANISLAVSKI, K. (2000) *Un actor se prepara*, Méjico: Diana

VOLOSHINOV, V. (1926) "El discurso en la vida y el discurso en la poesía", *Revista Zvezdá*". Disponible en

http://www.filo.uba.ar/contenidos/carreras/letras/catedras/teoria_y_analisis_literario/sitio/sitio/_El_discurso_en_la_vida_y_el_discurso_en_la_poesia.pdf. Último acceso diciembre 2017.

NOTAS

[1]Ya en el título son claras las referencias de la Prueba III con relación a *El idiota* de Dostoievski. Éste último pone por protagonista al príncipe Mishkin, un joven epiléptico que, tras muchos años, regresa a su Rusia natal para recibir una herencia y recomponer lejanos vínculos familiares. En ambos, la ingenuidad y pureza que caracterizan al idiota generará empatías y rechazos en los círculos sociales que transitan. A su vez, en el Príncipe como en Bernabé la falta de comprensión de reglas y normas sociales reside, en principio, en su carácter de extranjero en el territorio.

[2] http://pavis.pcazorla.com/#convencion. Último acceso diciembre 2017

[3]Se tomará el concepto utilizado por J. E. Sagaseta sobre los textos de Jacques Derrida: "*La huella no es una presencia. Es la traza que vincula desde el significado y el significante con otros signos con los cuales se asemeja y se diferencia. Esa pretendida presencia a la vista nunca es plena, son presentes modificados por el pasado o el futuro.*"(Sagaseta, 2007: 1-2).

[4]En este sentido"El oficio de los actores conoce y maneja las convenciones", afirma J. F. Dasso en la Bitácora de Prueba III.

[5]La generación de índice por medio del lenguaje y su correlato desde la acción se constituye otro recurso específico del discurso realista hegemónico.

[6] La práctica brechtiana tiene siempre un momento semántico: desmontar las convenciones y los códigos lingüísticos impuestos como naturales y eternos por las clases dominantes.