

Ilusiones rotas. La imposibilidad mimética y la puesta en abismo: del metateatro al distanciamiento y la afirmación de la simulación



Silvina Marino

Universidad de Buenos Aires, Argentina

silvinamarino@hotmail.com

Fecha de recepción: 14/03/2018. Fecha de aceptación: 23/04/2018.

Resumen

Recorridos de la puesta en abismo y la ruptura de la ilusión dramática: de *El gato con botas* (Ludwig Tieck) a *El círculo de tiza caucásico* (Bertolt Brecht) y *El dragón de oro* (Roland Schimmelpfennig). Se analiza la imposibilidad mimética a partir de recursos, como el metateatro y la afirmación del artificio en textos teatrales que van desde el siglo XVIII al siglo XX y la actualidad.

Palabras clave

Puesta en abismo;
Metateatro;
Distanciamiento;
Mimesis;
Ilusión dramática;
Tieck;
Brecht;
Schimmelpfennig

Broken Illusions. The Denial of Mimesis and the *Mise en Abyme*: from Meta-theater to the Distancing effect and the Affirmation of Artifice

Abstract

Itineraries of *mise en abyme* and ways of breaking the suspension of disbelief: from *Puss in Boots* by Ludwig Tieck to *The Caucasian Chalk Circle* by Bertolt Brecht and *The Golden Dragon* by Roland Schimmelpfennig. This paper analyzes the denial of mimesis on the basis of certain resources, such as meta-theater and the affirmation of contrivance in plays dating from the 18th to the 21st century.

Keywords

Mise en Abyme;
Meta-theater;
Distancing effect;
Mimesis;
Suspension of Disbelief;
Tieck;
Brecht;
Schimmelpfennig

Introducción

Tomando como eje la puesta en abismo en *El gato con botas* de Ludwig Tieck, *El círculo de tiza caucásico* de Bertolt Brecht y *El dragón de oro* de Roland Schimmelpfennig, estrenadas respectivamente en 1797, 1948 y 2009, este trabajo se propone analizar técnicas que exponen la condición de representación de las piezas para reflexionar sobre resultados y objetivos diversos. En términos formales, se parte de Tieck, en cuyo texto el rol de actores y críticos ficticios propicia la puesta en abismo. Este análisis permite contrastar el punto de partida estético con la propuesta ideológica

de Brecht a partir de los efectos del distanciamiento y el teatro dentro del teatro. En cuanto a Roland Schimmelpfennig, se trabaja la desfamiliarización, dada por recursos dramáticos, gracias a los cuales los mismos actores interpretan distintos personajes al mismo tiempo que narran la historia. Se revisa la propuesta del autor como una crítica directa a temas como la precariedad de los inmigrantes ilegales en países del primer mundo, la prostitución y la violencia de género.

Por supuesto, se trata de textos escritos en fechas que distan cronológicamente entre sí y que, consecuentemente, se inscriben en contextos de producción distintos, a los que pertenecen los autores: *El gato con botas* se remonta a fines del siglo XVIII, *El círculo de tiza caucásico* data de mediados del XX y *El dragón de oro* nace a principios del XXI. No obstante, el hilo conductor de este trabajo permite aplicar ciertos criterios a las tres obras teatrales. Como, por ejemplo, la definición de puesta en abismo, tal y como la define Pavis:

La *mise en abyme* se refiere a 'todo espejo que refleja el conjunto del relato por reduplicación simple, repetida o especiosa' y a 'todo enclave que mantiene una relación de similitud con la obra que lo contiene' (DÄLLENBACH, 1977, págs. 71 y 18). La *mise en abyme* teatral se caracteriza por un desdoblamiento estructural-temático, 'es decir, una correspondencia estrecha entre el contenido de la obra encastante y el contenido de la obra encastada' (FORESTIER, 1981, pág. 13) (2008: 235).

Pavis sostiene que el "teatro en el teatro" es la forma más corriente de puesta en abismo. Y esto es lo que sucede en la obra abordada de Brecht: se realiza una puesta en escena dentro de la propia representación teatral. En el caso de Tieck se evidencia otra de las acepciones de *mise en abyme*: la autorrepresentación, es decir, la autorreferencialidad: "cuando el texto remite a sí mismo y no al mundo" (Pavis, 2008: 235). Éste es el caso, como sostiene Pavis (citando a Derrida), de "esos juegos de espejos a través del cual el texto cita, se cita a sí mismo y se pone en movimiento por sí mismo" (2008: 235). Como se verá luego, son numerosos los ejemplos en los que, en *El gato con botas*, el texto se refiere a sí mismo. Al igual que en *El círculo de tiza caucásico*, en el que, en medio de una de las obras que son narradas por el cantor y representadas por actores, la protagonista Grouche canta una canción triste de tono autorreflexivo. De igual manera, en *El dragón de oro* la autorrepresentación teatral desemboca en la "representación desdoblada, lo cual nos remite a la forma ya conocida del teatro en el teatro" (Pavis, 2008: 235). El desdoblamiento, en este último caso, se da a partir de los personajes que, intercaladamente, actúan y reflexionan, anticipan o explican lo que sucedió, está sucediendo o va a suceder.

Los límites de la representación

La pieza de Tieck comienza con una obra teatral a punto de ser representada, donde se da a conocer, desde el inicio, el procedimiento de la puesta en abismo: los personajes hablan de la representación que va a suceder, que tendrá como protagonista al gato Hinze y a su dueño, Gottlieb. En cuanto a Brecht, su texto se centra en una disputa entre comunidades en la Unión Soviética, a fines de la Segunda Guerra Mundial, que se va desarrollando a partir de la representación de dos obras teatrales, narradas por un cantor y diversos músicos. Lo que constituye, según Chiarini, "una afortunada fusión de realidad y fábula" (1969: 192). Por su parte, *El dragón de oro* transcurre en un restaurante de comida rápida thai-chino-vietnamita que funciona como excusa para narrar la historia de un inmigrante ilegal y de una mujer-grillo sometida a la prostitución: nuevamente una fusión posible entre realidad y fábula.

¿Cómo funciona la puesta en abismo en estas tres obras? En texto de Tieck, a través de figuras que se ponen en juego frente al acto de representación, con un objetivo:

desafiar las convenciones estéticas a partir de este recurso constante. Es decir, en la obra se exagera el señalamiento de los límites formales y, así, se afirma la simulación. Como define García-Canelles:

Los respectivos comportamientos del autor y público ficticios son ya de por sí una *simulatio* de lo que ocurría en la realidad de aquel entonces. La propia estructura de la obra es también una prueba de dicha *simulatio*. En esta relación ficción-realidad es donde mejor se aprecia la configuración circular de la ironía (2004: 92).

Así, pues, la ironía como simulación se da como un movimiento pendular entre lo real y la apariencia. En el señalamiento está el acto de conciencia del carácter de representación de la pieza. Se señalan aquí algunos casos interesantes a modo de ejemplo en *El gato con botas*, como la distinción entre el actor que hace de gato y el gato: “Es verdad, se ve muy natural, como si fuera realmente un gato” (1965: 101). También, las alusiones a las críticas que se hace a la obra: “En el teatro habría que representar solamente lo que se ajusta a la naturaleza” (1965: 96). Y, por supuesto, las propias participaciones de los personajes, haciendo referencia al carácter artificial de la representación y a los espectadores: “¡Por Dios, no habléis mal del asunto! De lo contrario, el público que nos escucha notará que esto es completamente antinatural” (1965: 95).

Por su parte, al igual que en el texto de Tieck, en el de Schimmelpfennig es en la propia instancia de representación en la que se introducen las reflexiones sobre la pieza representada. Y, lo que en *El gato con botas* queda en boca de personajes como los críticos, los actores y el público, en *El dragón de oro* se materializa en los actores funcionando como narradores. Así, pues, un personaje se sale de papel y cuenta: “Temprano en la noche. Pálida luz veraniega atraviesa los cristales de la ventana para caer sobre las mesas. Cinco asiáticos en la diminuta cocina del restaurante de comida rápida Thai-Chino-Vietnamita” (2007: 2). Inmediatamente otro de los personajes, una mujer, cuenta: “Un chino joven presa del pánico por dolor de muelas” y, luego, encarna ese mismo personaje, gritando: “El dolor, el dolor, el dolor” (2007: 3).

En cuanto a Brecht, la puesta en abismo se da gracias a las figuras de cantor y músicos que introducen las dos comedias entrelazadas entre sí. Es decir, gracias a una pieza encuadrante y las piezas encuadradas se habilitan los juegos metatetrales. Lo que Pavis define como “teatro cuya problemática está centrada en el teatro y que, por tanto, habla de sí mismo” (2008: 288). Es una de las campesinas la que introduce a estos personajes: “Camaradas, en honor de los delegados del koljós ‘Galinsk’ y del perito se ha programado una pieza de teatro que tiene que ver con nuestro problema. En ella actuará el cantor Arkadi Cheidse” (1957: 10).

El peso de la tradición

Paulsell resume, en referencia al burlesco inglés, las dos convenciones fundamentales que conviven en Tieck: “el marco sostenido de audiencia fingida y el núcleo de la obra fingida, que producen, juntos, la estructura de la obra dentro de la obra de manera sostenida, lo que llegó a convertirse en un sello del drama burlesco” (2002: 2). Por otra parte, aparece la figura del crítico, como el que avala la regularidad de las formas que invoca al público. Así, la sátira recae sobre condiciones materiales que condicionan la representación teatral: el público que invoca el buen gusto y que reclama por el precio de las entradas. Al igual que en el texto de Brecht, donde la campesina “de la derecha” (alusión a la puesta escenográfica) reclama: “Camaradas, vuestra pieza tiene que ser buena, la pagamos con un valle” (1957: 10).

En *El gato con botas*, inclusive el público hace ruido “en defensa del buen gusto” (1965: 74) y, luego, se permite que la obra sea representada “pues a fin de cuentas hemos pagado nuestro dinero” (1965: 75). Para Szondi, el hecho de que los personajes sean autoconscientes implica que “el personaje no es consciente de su ser representado en el drama, sino de su existencia dramática en general” (2003: 11). Y es esta autoconsciencia la que, por un lado genera comicidad y, por el otro, se traslada al ámbito de la reflexión: “Lo que se disfruta plenamente con la risa es la distancia que la comedia gana para su propia estructura dramática a través de la reflexión” (Szondi, 2003: 12). El efecto humorístico también se exagera en *El dragón de oro* gracias a caracterizaciones contrastantes, como la marcación autoral de que varios papeles de mujeres estén interpretados groseramente por hombres quienes, a su vez, harán otros personajes.

Pero volviendo a la definición de Szondi, he aquí una palabra clave para analizar la puesta en abismo en *El círculo de tiza caucasiano*: distancia. Como expresa Brecht:

El distanciamiento consiste en transformar la cosa que se pretende explicitar, y sobre la cual se desea llamar la atención; en lograr que deje de ser un objeto común, conocido, inmediato, para convertirse en algo especial, notable e inesperado. Se procura, en cierto modo, que lo sobrentendido resulte “no entendido”; pero con el único fin de hacerlo más comprensible (1973: 182)

Pavis, por su parte, aporta su definición: el distanciamiento es el “procedimiento que consiste en alejar la realidad representada: ésta aparece así bajo una nueva perspectiva, que pone de manifiesto su lado oculto o demasiado familiar” (2008: 141).

Y, si bien en un principio el *Diccionario del teatro* distingue una primera acepción de la distanciaci3n como principio estético, luego ésta se acota a la percepci3n política brechtiana. Es decir, inicialmente, se puede pensar que el distanciamiento vale, como sostiene Pavis, para todos los lenguajes artísticos. Y que, aplicado al teatro, se refiere a las técnicas que revelan el artificio de la construcci3n del personaje o de la obra, puesto que “la atenci3n del espectador se centra en la fabricaci3n de la ilusi3n, en la manera en que los actores construyen sus personajes” (2008: 141). Hasta aquí, esta noci3n es válida para pensar las tres obras que componen este análisis.

Sin embargo, Tieck ataca las convenciones estéticas a través del artificio de la obra fingida y hace uso de la tradici3n del teatro burlesco inglés “en su ataque contra su propio ambiente teatral” (Paulsell, 2002: 5). Y Brecht se posiciona desde una teoría marxista que busca un efecto político en el arte: se trata de una desfamiliarizaci3n en clave realista, en la que se evidencian los artificios para que la representaci3n sea percibida como tal y esto se convierta en una manera de conocer lo real. Justamente, lo que Chiarini identifica como un reproche generalizado a Brecht es haber doblegado un género literario tan experimentado como el teatro a “secretas distorsiones y violencias ideológicas, rebajándolo groseramente, a mero instrumento al servicio de inflexibles razones extra-estéticas” (1969: 87).

Del acto estético a la percepci3n política

Brecht enunciaba en *La excepci3n y la regla* (1930): “Lo familiar, encuéntralo extraño. Lo habitual, encuéntralo inexplicable. Lo normal debe asombrarles. A la regla véanla como abuso. Y allí donde vean abuso, remédienlo”. Es decir, la distanciaci3n brechtiana conlleva una percepci3n política de la realidad: la noci3n de distanciamiento intenta modificar la actitud del espectador y activar su percepci3n. Por eso, y a diferencia de Tieck cuyo ataque (como se mencion3) se dirige al ambiente teatral, en Brecht “la distanciaci3n no es únicamente un acto estético, sino también político: el efecto

de extrañamiento no queda vinculado a una percepción nueva o a un efecto cómico, sino a una desalineación ideológica” (Pavis, 2008: 142). Es decir, el distanciamiento traslada el plano del procedimiento estético “al de la responsabilidad ideológica de la obra de arte” (2008: 142).

Chiarini recuerda la indicación de Benjamin según la cual sería errado establecer una analogía entre el *extrañamiento* en Tieck y en Brecht. Y marca las diferencias entre el teatro brechtiano y la ironía romántica como es usada en *El gato con botas*: “Esta obra no tiene propósitos didácticos, sino que, en el fondo, sólo exhibe la información filosófica del autor, para el que, al escribir el drama, está siempre presente el principio: ‘A fin de cuentas, el mundo también puede ser un teatro’” (1969: 113).

Por supuesto, al evidenciar el artificio, el distanciamiento busca la incomodidad del receptor y su percepción activa. Esto se aplica a Schimmelpfennig y sus críticas sociales, pero, sobre todo, a Brecht. Como indica Sosa:

No podemos depositar pasivamente nuestras expectativas en la inercia que resolverá los conflictos, ya que éstos aparecen de manera fragmentada, dislocados por la presencia del narrador que nos dosifica –y con ello nos ‘desautomatiza’– la intriga; del mismo modo, tampoco podemos acompañar simplemente, desde una identificación empática, a algunos de los personajes mientras rechazamos a otros (2007: 8).

De hecho, más allá de las diferencias entre las obras abordadas, la imposibilidad empática es una constante en las tres. La mimesis como imitación de la realidad se rompe en todos los casos, como producto de las diversas manifestaciones de la puesta en abismo en cada texto.

Chiarini habla de *extrañamiento* como parte de las recomendaciones de Brecht para la realización escénica de los textos del teatro, como una técnica “destinada a restituir en determinados momentos al actor la capacidad de reflexionar sobre el propio personaje y de alienarlo consigo (y, al público, la de no identificarse con él)” (1969: 113). Es decir, Brecht critica abiertamente la mimesis, la semejanza entre la representación y lo representado, entre la representación y la vida. Como consecuencia de su formación ideológica marxista y a partir de su búsqueda formal, su intención es evitar que el espectador, a partir de la identificación, experimente un efecto de catarsis frente a la resolución de un conflicto. Su intención es que el espectador quede en estado de conflicto, de tensión con lo que acaba de ver, de insatisfacción con la obra, pero, sobre todo, con la realidad misma. Y este efecto se logra a partir del distanciamiento, gracias a la mostración del artificio que detiene la empatía entre personaje-espectador. Heredero de esta tradición en el teatro alemán, Schimmelpfennig posiblemente persiga un objetivo similar. En ambos textos las críticas sociales están tematizadas. En *El círculo de tiza caucásico*, lo que hace Brecht es reescribir una vieja leyenda: la de la madre verdadera y la madre adoptiva que se disputan la tenencia de un niño. Después de los interrogatorios, la autoridad resuelve el dilema y ubica al chico en un círculo de tiza para que las mujeres se lo disputen. A diferencia del desenlace de la leyenda original, aquí la que demuestra el amor verdadero por el niño es la criada y no la madre verdadera. Como señala Sosa, a partir de esta disputa, pero también como eje de toda la obra, el tema es “la necesidad de justicia” (2007: 5). Por su parte, en *El dragón de oro*, en la fábula del grillo y la hormiga, se explicita la mirada crítica al abuso y trata de personas:

Para las hormigas, el grillo es como si fuera una caliente mujer abandonada. Hacen con él lo que quieren. Se le abalanzan. Se lo cogen todo el tiempo, a menudo una detrás de la otra. A cambio el grillo recibe después algo de comer. Pedazos

de moscas muertas. Pero a veces no recibe nada. Entonces las hormigas dicen que debería estar contento de tener un techo. Dicen que el grillo debería estar contento de que las hormigas no lo echen (2007: 27).

En detalle: niveles y procedimientos

Según se detalla en el *Diccionario de teatro* de Pavis, uno de los niveles de representación teatral del distanciamiento es, justamente, el de la fábula que cuenta dos historias: una concreta y otra abstracta y metafórica. Es lo que sucede en las dos madres de Brecht y en la hormiga y el grillo de Schimmelpfennig. En este tono de fábula se introduce la fábula, a modo de reformulación de la original de Esopo de la hormiga y la cigarra (que tenía como moraleja la importancia del esfuerzo y el “no dejes para mañana lo que puedes hacer hoy”):

La hormiga, diligente, recolectaba durante todo el verano reservas, mientras su vecino, el grillo, se pasaba día y noche haciendo música. Chillaba todo el día, y la hormiga trabajaba y trabajaba, cargaba las pesadas reservas hacia su madriguera mientras la canción del grillo soplaba sobre el campo. Pero entonces llegó el invierno. Y el invierno fue frío. Vino la helada y llegó la nieve. Y el grillo no encontró nada más de comer. Empezó a padecer hambre. De música nada. Finalmente el grillo fue a ver a la hormiga, a dónde más iba a ir, y le pidió algo de comer.

Podrías darme algo de comer, por favor, hace días que no como nada.

Cero respuesta.

Por favor, tengo tanta hambre.

Cero respuesta, y la hormiga evita la mirada del grillo.

El grillo se ve terrible.

Por favor. Por favor, necesito algo de comer (2007: 12).

Igual que la sentencia de la hormiga más adelante que dice al grillo “si quieres tener algo, debes trabajar para alcanzarlo” (2007: 25), la crítica también apunta al sistema y a sus consecuencias menos o más directas: la explotación laboral, el mencionado abuso y trata, la inmigración ilegal, la falta de una cobertura de salud que cure al chino su diente y que evite el desenlace fatal. Otra de las escenas se centra en una pareja, conformada por Eva y su prometido, que la encuentra parecida a una Barbie. Ella misma, entonces, apoda a su novio: “El que se coge a una Barbie” (2007: 54). Sobre estos temas el crítico Ian Thal reflexiona: “Los ejemplos son sólo maneras de abordar las formas de alienación que Schimmelpfennig explora a lo largo de la obra. El también crea un distanciamiento teatral a través del tratamiento de los actores” (2013: 2). Es decir, hombres son representados por mujeres y viceversa; los jóvenes, por viejos y los viejos, por jóvenes, e independientemente de los rasgos de las personas, se interpreta a un asiático o a un alemán. Para Charles McNulty, la falta de limitación en la selección del casting, que no tiene en cuenta ni raza, ni género, ni especie también contribuye a detectar críticamente una suerte de capricho “en la manera en que el poder se ubica en la sociedad” (2016: 3).

Por otra parte, la aparición de insectos que pueden hablar (el grillo y la hormiga) en el contexto de historias en clave realista genera un efecto de distanciamiento. Se puede pensar lo mismo en *El Gato con botas*, donde desde un comienzo los críticos se preguntan acerca de la obra: “¿Es que realmente aparece un gato?” (1965: 73). Sucede que la historia de Hinze, que quiere ayudar a su amo Gottlieb, es una excusa para la puesta en abismo y la sátira. Incluido el elogio a la figura del gato de mano de uno de los personajes: “Deshacerme quiero en alabanzas para los gatos. Los más populares entre los animales que nos rodean. Y deambulan apoyados en

cuatro patas. Los gatos fueron antaño dioses del Egipto. Y gato era un primo de la gran Isis” (1965: 153). Es decir, el tema y los personajes son un marco, como indica Marianne O. De Bopp en el prólogo de la edición trabajada, “para los dardos satíricos contra el teatro, el público, los poetas, actores, maquinistas, todo en una doble y triple confusión loca, un continuo cambio del punto de vista, cambio del papel de los que juegan el papel” (1965: 34).

Tal y como describe Pavis al referirse a los niveles de distanciamiento, además de la fábula, se distinguen la gestualidad, la dicción, la interpretación y las interpelaciones al público. Todas técnicas que rompen la ilusión teatral. Y, si bien en Tieck aparecen algunas de éstas, como el diálogo con el público o el actor que no encarna el personaje, sino que lo muestra, esto se da en el marco puramente ficcional: el personaje hace de actor, el público hace de público. Por su parte, en Schimmelpfennig los actores entran y salen de composición cuando lo requiere la obra.

En este último es fundamental la dicción en los términos explicados por Pavis, como una manera de restituir el ritmo y su construcción artificial. Y así lo entiende Thal, como una manera extrema que en la obra contribuye a la alienación gracias a la vocalización y las pausas. Es decir, la exasperación rítmica que propone el texto (y su interpretación) a partir de pausas y repeticiones. Lo que el crítico Charles Ishergood denomina un “diálogo frenético” comparable con la técnica musical de *staccato*, que consiste en diferentes notas que quedan separadas entre sí por unas pausas.

Sarah Cameron Sunde considera a Jon Fosse piedra fundamental para el despegue de artistas como Schimmelpfennig, que exploran la forma y dan espacio a la colaboración teatral. “La audiencia está obligada a pensar”, dice Sunde (2007: 59). Su trabajo sigue: “Desde una perspectiva técnica, Fosse usa las palabras espaciadas, sin puntuación salvo por los espacios entre líneas. Palabras, frases, e ideas son repetidos con variaciones. Esto crea un poderoso sentido del ritmo y la musicalidad que permite un espacio aúrico para el descubrimiento” (2007: 60). Esta descripción se aplica a la propuesta de *El dragón de oro*, donde las repeticiones desnaturalizan aún más el artificio de la representación, exasperan y machacan. En definitiva, contribuyen a la imposibilidad mimética. He aquí un ejemplo, en la escena 3, que da cuenta del ritmo que propone la obra:

LA MUJER JOVEN *grita del dolor*.
EL HOMBRE DE MÁS DE 60 AÑOS: Lo llamamos el pequeño.
LA MUJER JOVEN: El dolor...
LA MUJER DE MÁS DE 60 AÑOS: Dolor de muelas.
LA MUJER JOVEN: Ay, cómo duele, ay, cómo duele.
EL HOMBRE DE MÁS DE 60 AÑOS: No grites, no grites...
EL HOMBRE: Gritar roba fuerzas.
EL HOMBRE JOVEN: Lo llamamos el pequeño porque es nuevo.
LA MUJER DE MÁS DE 60 AÑOS: Porque no hace mucho que está aquí. Todavía es nuevo. Y no tiene plata. Y no tiene papeles. O sea, ni hablar de dentistas.
No grites, no grites tan alto (2007: 6).

Las interrupciones y repeticiones son otras de las formas de distanciar al público de la obra y de los personajes. Inclusive, en una misma escena hay marcaciones autorales que llevan las pausas al extremo. Como en la escena 11 que interrumpe la supuesta fluidez del diálogo cinco veces, con la marcación “breve pausa” (2007: 17). El mismo recurso es utilizado en diversas escenas de la obra.

Además, las comandas del restó, narradas por personajes, alternativa o simultáneamente, contribuyen a la puesta en abismo: éstas irrumpen en medio de otras acciones.

Mientras trabajan con la comida, los personajes muestran su alienación al repetir muchas veces parlamentos como el siguiente: “Número 83. Pat Thai Gai: tallarines de arroz fritos con huevo, vegetales, carne de pollo y salsa de maní picante, todo con sabor picante a medias” (2007: 4). Como señala Isherwood, se trata de poner en escena ideas sobre alienación en la cultura contemporánea: “Sugiere que la creciente facilidad con la que la gente se mueve a través del planeta nos alienta a deshumanizar a nuestros pares hombres y mujeres, devorándolos como lo haríamos con una nueva delicadeza exótica” (2013: 3). Además de los pedidos de comida, los personajes narran las acotaciones teatrales (“breve pausa”), cuentan lo que otros personajes están por decir (para que, luego, el personaje lo diga exactamente igual) y describen la escenografía. Todos estos recursos contribuyen al efecto de distanciamiento que genera la obra.

Según Pavis, parte de la puesta en abismo se genera a partir de “la repetición de palabras o escenas que resumen la acción principal; escenario inscripto en el escenario del teatro, que remite a la ilusión y a su fabricación” (2008: 235). Según lo expuesto, cabe pensar en estos términos en los tres textos abordados: en las narraciones y repeticiones de los protagonistas de *El dragón de oro*, en las canciones narrativas de *El círculo de tiza caucásico* y en las acotaciones de los personajes de *El gato con botas*. Todos estos procedimientos constituyen formas de desfamiliarizar los textos.

Para Chiarini, otros de los recursos formales utilizados frecuentemente por Brecht son la falta de unidad dramática tradicional, la descentralización de la acción y la utilización de diálogos y monólogos largos “interpolados en pleno núcleo de la acción con un explícito efecto retardador” (1969: 89). Así se suceden las largas intervenciones del cantor, en medio de las escenas representadas.

Justamente, si se mencionaba anteriormente que en Brecht se introduce la puesta en abismo a partir del anuncio de las obras a representarse y a partir de la figura del cantor, al igual que en Tieck, hay un público que está siendo representado. La diferencia es que, en el primer caso, se trata de personajes que observan (como público) una obra y, en el segundo caso, los actores hacen de público. Los de Brecht son, como los llama Sosa, “espectadores fugaces de la pieza encuadrada” (2007: 3), que integran el prólogo de la obra. Lo que sucede aquí es una abierta mostración del artificio en la que, se hace alusión a los disfraces que van a usar los actores. “Hemos traído las antiguas máscaras”, dice el Cantor (Brecht, 1957: 11). Y luego pide que éstas se muestren al público, que son los campesinos en disputa. Sosa hace hincapié en los elementos mostradores de la actuación de los personajes, de sus roles de simuladores, gracias a otros disfraces: los que utilizan para superar las circunstancias adversas. “La abismación parece diagramarse, en esta oportunidad, mediante lúdicas reinserciones desde el punto de vista de la actuación, los personajes representados por los actores de la obra encuadrada representan otros personajes” (2007: 7). Por eso, Grouche se hace pasar por una señora elegante para conseguir dónde dormir, miente sobre el origen del niño, sobre sus derechos con respecto a éste y engaña para casarse con un moribundo.

La abismación también se menciona explícitamente en *El gato con botas*. Por un lado el propio Hinze habla de su personaje en la obra: “yo desempeño el papel más importante”, dice (1965: 139). Luego, el personaje de Fisher pregunta: “Decidme solamente: ¿cómo es esto? ¿La pieza misma aparece como pieza en la pieza?” (1965: 139). La acción avanza con este tipo de reflexiones, igual que en *El círculo de tiza caucásico* avanza según los resúmenes o acotaciones del Cantor. Del mismo modo, los narradores-personajes de Shimmelpfennig sintetizan la acción, mientras se dirigen al público. Este procedimiento de hablar al público real subraya nuevamente el artificio.

Sobre la representación actoral, Chiarini señala que el distanciamiento tiene como objetivo bloquear la fusión entre actor y espectador, gracias a una interpretación

extrañante o alienante, en la que el actor no se identifica jamás con su personaje, sino que se lo representa “como diverso de sí mismo, alienado, precisamente” (1969: 118). Esta representación alienante es la que caracteriza, no sólo a la obra de Brecht, sino también a la de Schimmelpfennig.

Por otra parte, la escisión actor-personaje es una de las diversas manifestaciones en que se materializa la puesta en abismo: en las entradas y salidas sucesivas de personajes-narradores en Schimmelpfennig y en la mirada omnisciente del cantor y los músicos como narradores en Brecht. Lo que Sosa sintetiza como perspectiva distanciada que “habilita para el comentario irónico, la burla y el descrédito frente a los pensamientos y acciones de los personajes de la obra encuadrada” (2007: 5). Este último punto se puede relacionar con los comentarios irónicos y la burla en Tieck. Lo que García Canelles observa como una oscilación entre el sentido y el sinsentido a lo largo de la acción, “quedando ambos perfectamente armonizados en un juego irónico lleno de fantasía, humor y sátira que raya, incluso, en la parodia” (2004: 94). Estas ideas vuelven necesariamente a la ironía como forma de representación y como principio fundamental en el autor: los recursos dramáticos utilizados para distorsionar la apariencia de realidad. Como resume García Canelles: “Este principio resalta deliberadamente la condición elemental del escenario y del teatro de representar la realidad como juego y el juego como realidad” (2004: 84).

El peso de la autoridad

Para concluir, Tieck supedita la propuesta teatral y el procedimiento de la puesta en abismo al desafío a una autoridad encarnada en las convenciones estéticas. No obstante, la ley como tal aparece tematizada. El posadero dice que “todos estamos sujetos a la ley” (1965: 141) y Hinze reclama libertad e igualdad y, al conseguir el trono para su patrón, señala que “la ley ha sido devorada” (1965: 147). Por otra parte, en el caso de la obra analizada de Brecht, aparece la ley en cuanto a la necesidad de justicia, pero el juez es representado paródicamente: fue impuesto por la autoridad y se muestra cómplice y obsecuente de las faltas. Como señala Sosa, las temáticas fundamentales de esta obra son la justicia y los motivos satelitales como la estratificación social, los privilegios de clase, las hipocresías de la moral burguesa y los manejos económicos fraudulentos. Y la mirada crítica hacia estas cuestiones está habilitada gracias a las complejidades de lo metateatral. Para el investigador la efectividad se presenta “de manera potente para las funciones didáctico-moralizantes de la obra” (2007: 5). Es decir, nos educamos viendo cómo se educan otros. Y esto se exagera gracias a la puesta en abismo. Gracias al teatro en el teatro, Tieck y Brecht ponen en escena la construcción de una obra. Y así se cuestionan las concepciones y los límites del autor, los personajes, la realidad, y la ficción. Tanto en Brecht, como en Tieck y en Schimmelpfennig, la puesta en abismo hace manifiesta la imposibilidad de la representación.

Si en *El dragón de oro* las temáticas mencionadas a lo largo de este trabajo (como la explotación y la trata, la denuncia a la vigencia imperialista y la precariedad de derechos de los inmigrantes ilegales) van apareciendo a lo largo de la obra, el autor también desnaturaliza para denunciar. Porque se habla de “un bote con personas” (2007: 35) pero también se recurre a la descripción artificiosa de la muerte del pequeño que está “blanco como la nieve”, blanco como una azucena”, “blanco como una flor de cerezo” (2007: 54).

En todos los casos, el espectador no pierde de vista el hecho de que asiste a un espectáculo ni el conjunto de procedimientos que ayudan a crear una distancia entre él y

el objeto de representación, al que no se considera como natural sino como problemático, en tanto se destruye la ilusión teatral en pos de la ruptura de convenciones estéticas en *El gato con botas*, del efecto político en *El círculo de tiza caucásico* y la crítica a temas sociales contemporáneos en *El dragón de oro*.

Bibliografía

- » Brecht, B. (1957). *El círculo de tiza caucasiano*. Buenos Aires: Losange.
- » Brecht, B. (1973). *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- » Chiarini, P. (1969). *Bertolt Brecht*. Barcelona: Península.
- » Dällenbach, L. (1977). *Le Récit spéculaire*. Paris: Le Seuil.
- » Forestier, G. (1981). *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française*. Ginebra: Droz.
- » García Canelles, Á. (2004). “La estructura escénica de los cuentos-comedia de Tieck”, en *Revista de Filología Alemana*, 12, pp 85-98.
- » Isherwood, C. (2013). “Fried Rice and Noodles, and More Than a Dollop of Drama” en *The New York Times*, 2013, en <http://www.nytimes.com/2013/05/22/theater/reviews/the-golden-dragon-by-roland-schimmelpfennig.html> (Visitado en agosto 2016).
- » McNulty, C. (2016). “Globalization in a White takeout carton” en *LA Times*, en <http://www.latimes.com/entertainment/arts/la-et-cm-golden-dragon-review-20160509-snap-story.html> (Visitado en agosto 2016).
- » Paulsell, P. R. (2002). “Der gestiefelte Kater de Ludwig Tieck y la tradición inglesa del drama burlesco”, en Rohland de Langbehn, R. Y Vedda, M., *Teatro hacia el 1800*. Buenos Aires: OPFyL.
- » Pavis, P. (2008). *Diccionario del teatro*. Buenos Aires: Paidós.
- » Schimmelpfennig, R. (2007). *El dragón de oro*, traducción Orestes Sandoval López (utilizada por grupo teatral Zona Roja).
- » Sunde, S. C. (2007). “Silence and Space: The New Drama of Jon Fosse”, en *A Journal of Performance and Art*, Vol. 29, N° 3, pp 57-60.
- » Sosa, C. H. (2007). “Modalidades y funciones del metateatro en *El círculo de tiza caucasiano* de Bertolt Brecht”, Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad de Jujuy: San Salvador de Jujuy.
- » Szondi, P. (2003). “Friedrich Schlegel y la ironía romántica. Con un anexo sobre las comedias de Tieck”, en *Antología de estudios críticos sobre el romanticismo alemán*, Rohland de Langbehn, R. Y Vedda, M. Buenos Aires: OPFyL.
- » Thal, I. (2013). “A Satire With Bite about International Cuisine” en *The Arts Fuse*, en <http://artsfuse.org/97505/fuse-theater-review-the-golden-dragon-a-satire-with-bite-about-international-cuisine/> (Visitado en agosto 2016).
- » Tieck, L. (1965). *El gato con botas*. Trad. de M. Bopp & E. García Maynes. México: Universidad Nacional Autónoma de México.