



## **Notas sobre el riesgo, la negación y la destrucción: una aproximación al problema de la mimesis.**

**Daniela Martín**

**(Universidad Nacional de Córdoba, CONICET)**

### **Introducción**

Este trabajo toma como punto de partida el conflictivo concepto de mimesis en ciertas prácticas escénicas del siglo XX que apuntan a desestabilizar la noción de teatro como práctica representacional.

Cuando decimos conflictivo, lo decimos en varios sentidos. Conflictivo, porque desde las vanguardias, se complejiza la definición del arte en tanto *representación*. Conflictivo, porque la noción tradicional de mimesis en tanto operación artística supone que en la realidad encontraríamos el material susceptible de ser imitado. Conflictivo, porque luego de la crisis de la representación, no es posible creer que aquella sea *imitable*.

La realidad, en tanto concepto que mediatiza la relación del hombre con aquello que lo rodea, ha estallado. El siglo XX da cuenta de la dificultad de seguir bajo el manto de la mimesis: el arte comienza a generar sus propios referentes, descreyendo, a su vez, de los referentes del mundo, de la univocidad del lenguaje, de la posibilidad de *reflejar* el mundo en escena. La desestabilización a la que hacemos referencia, por ende, ataca varios frentes: el concepto tradicional de arte, el de realidad y el de representación. En un triángulo que enlaza tres puntas definitorias y definitivas -arte, obra, mundo- la mimesis media como operación que desencadena múltiples preguntas a la hora de pensar las prácticas escénicas contemporáneas.

Dada la complejidad del concepto que estructura este trabajo, proponemos un recorrido teórico que no sólo contempla la revisión de sus presupuestos



originales, sino que también toma como ejes transversales tres perspectivas analíticas que aportan, desde diversos ángulos, una mirada amplificadora de la problemática abordada. Sintetizaremos a continuación el camino a desarrollar.

Partiendo de la definición de mimesis presente en *La República* de Platón y en la *Poética*, de Aristóteles, señalaremos cuáles son las ideas fundamentales que allí se establecen en relación al vínculo producción artística - realidad. Posteriormente, se realizará un recorrido por la relectura que tanto Paul Ricoeur, Robert Abirached como Josette Féral hacen de este término. En todos los casos, los autores echan luz sobre la forma de pensar su procedimiento y funcionamiento.

Pero si entendemos que la mimesis es el principio que define la creación artística hasta comienzos del siglo XX, es necesario analizar relacionadamente la puesta en jaque de esta concepción y las estéticas que hacen de esta tensión su proyecto. Dada la especificidad de este trabajo, abordaremos la ruptura que se produce en el campo de las artes escénicas, tomando específicamente como objeto de estudio el proyecto poético-estético-escénico de Tadeusz Kantor, paradigmático en este marco. La propuesta de este director -explicitada en manifiestos, ensayos, entrevistas- propulsa una poética revolucionaria en cuanto implica una reformulación de los términos en se piensa el hecho teatral y sus componentes: los despojos, la memoria como el lugar del ritual de la repetición, los objetos encontrados, el azar, la realidad *existente* serán algunos de los elementos constitutivos de su trabajo. Abordar su proyecto permite repensar el modo en el que el procedimiento mimético es utilizado como forma y modelo dentro de las artes escénicas, así como abrir el camino a la discusión sobre qué implica el rechazo a un teatro de corte representacional.

### **Mimesis y teoría clásica: Platón y Aristóteles**

El estudio de la mimesis nos obliga a volver sobre dos textos fundacionales y fundamentales de la teoría clásica: *La República* de Platón, y la *Poética* de Aristóteles, escritos que marcan un modo de concebir el arte en la cultura occidental. El filósofo G. Dickie, en su ensayo *El círculo del arte*, sostiene: "Lo que Platón dijo sobre el arte es que el arte es imitación. [...] La autoridad de Platón fijo



la teoría del arte como imitación en las mentes de casi todo el mudo como la explicación correcta durante más de 2000 años..."<sup>1</sup>. Desde un abordaje más particularizado, Héctor Levy-Daniel afirma:

La mayoría de las veces, cuando se trata de interrogar la naturaleza del teatro, invariablemente se pone en juego el concepto de *mimesis* o imitación. Ya Aristóteles define la tragedia en su *Poética* como "imitación de una acción digna y completa". Es decir, que en última instancia, cuando se trata de indagar en la esencia del teatro aparece como evidente el uso de conceptos que refieren a la reproducción o copia, que implican al mismo tiempo una vinculación entre el teatro -cuya materia son acciones, personajes y situaciones- y la realidad -que proporcionaría tales acciones, personajes y situaciones.<sup>2</sup>

Podemos observar cómo la poética aristotélica terminará de instaurar contundentemente la idea del arte como representación de la realidad: con lo cual, el vínculo entre producción artística y el ámbito de lo *real* queda indefectiblemente trazado. Ahora bien, el concepto de *mimesis* presente en cada uno de estos dos grandes tratados es muy diferente. Intentaremos ver cuáles son las divergencias que se plantean en ambos escritos.

Es específicamente en *La República* en donde Platón se aboca a la conceptualización y descripción de la *mimesis* en tanto procedimiento de creación. Para desarrollar esta definición y su mecanismo procedimental, Platón señala que el arte se encuentra alejado tres grados de la realidad, con lo cual deja en claro la distancia entre el arte y el mundo de las formas ideales, así como la imposibilidad de acceder por medio de aquel a la esencia de estas formas. Tomando como ejemplo una cama, el filósofo sostiene que en primer lugar, nos encontraríamos con el concepto de cama. En segundo lugar, tendremos a la cama fabricada por el artesano. Y, por último, tendremos a la cama realizada por el artista o, como prefiere llamarlo Platón, *fabricante de apariencias*. Como decía anteriormente, de aquí se deduce que la obra de arte, efectivamente, no sólo estaría alejada de la realidad en tres grados, sino que, por otro lado, implicaría una distancia más grave aún: el artista no estaría imitando a la cama real, al concepto original de cama,

<sup>1</sup> G. Dickie, *El círculo del arte. Una teoría del arte*, Buenos Aires, Paidós, 2005, p. 14.

<sup>2</sup> Héctor Levy-Daniel, "Teatro-ficción-metáfora", en *Dramateatro*. Revista digital, ed. Nº 20, 2007; p. 1



sino a una copia de la misma. Volvemos sobre lo mismo: la obra de arte es copia de copia; por lo tanto, es imposible que la obra se caracterice por ser más que pura apariencia: "El arte de imitar está, por consiguiente, muy distante de lo verdadero y si ejecuta tantas cosas es porque no toma sino una pequeña parte de cada una; y aún esta pequeña parte no es más que un fantasma."<sup>3</sup>

En este sentido, el artista, al imitar una imitación previa (valga la redundancia), estaría, a su vez, alejado también de la posibilidad de *conocer*. Por ende, el artista sólo se queda en el campo de las apariencias y su obra no produce (ni conduce) al verdadero conocimiento. Imitando, no podría conocer efectivamente el objeto que se reproduce, ya que, además, la esencia de las cosas es imposible de aprehenderse. El arte, en este caso, es lo opuesto al conocimiento. La brecha entre arte y realidad, siguiendo este pensamiento, es insuperable. Así, la idea que subyace en el pensamiento platónico es la de mimesis como duplicación, como copia de la realidad. Y esta copia sólo se sustenta en la reproducción fantasmagórica del objeto real (que sería imposible de representar). Esta definición de mimesis será modélica en la historia del arte occidental: el arte imita a la realidad. Y la imita, duplicándola.

Aristóteles lleva adelante no sólo una crítica a la mimesis platónica, sino una ampliación conceptual: éste se aleja de la idea que el arte; por medio de la actividad mimética, *duplica* la realidad para entenderla en tanto actividad creadora, en donde la poiesis y la mimesis conviven como formas conjuntas.

En primer lugar hay que destacar que para este filósofo el procedimiento mimético es "el fundamento del arte poético y de sus variedades" y no solamente del teatro, con lo cual se disuelve la dicotomía platónica entre diegesis/mimesis. De este modo, ésta última será la forma que estructure toda el arte poético en general, que será definido como *imitación*: "La epopeya y la poesía trágica y también la comedia, la poesía ditirámica y la mayor parte de la que se acompaña con la flauta y la que va con la cítara, vienen a ser todas en general imitaciones."<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Platón, *La República*, Libro X, Madrid, Espasa Calpe, 2006, p. 399.

<sup>4</sup> Aristóteles; *Poética*, Venezuela, Monte Ávila editores, 1990, p. 1



Estas imitaciones pueden ser realizadas de diversos modos: "...como las cosas eran o son, o como se dice y se supone que son, o como deben ser"<sup>5</sup>. Naugrette, en *Estética del teatro*, analiza estas tres modalidades de vinculación con lo real:

El primer vínculo propuesto es restrictivo... la mimesis proviene de la copia o del espejo. [...] El segundo... lleva a superar la visión unívoca desarrollada por Platón. [...] El poeta representa las cosas tal como se las llama o tal como parecen ser: la realidad es reemplazada por la mirada del hombre. Hay una parte subjetiva en la percepción de las cosas, de la que el artista toma nota en su representación de lo real. [...]. Por último, la tercera posibilidad, el poeta representa las cosas tales como ellas deben ser. La intervención sobre lo real es esta vez manifiesta. Llega a ser tal como se piensa que debe ser: se está lo más lejos de la copia, del lado de la reconstrucción artística.<sup>6</sup>

Con la aparición de la subjetividad del artista / dramaturgo (en este caso) se instala la relación entre mimesis y poiesis, entre imitación y actividad poética. El poeta no sólo reproduce el material existente, sino que su punto de vista se ve comprometido en el acto creador. La idea de duplicación se ve desplazada por la idea de versión, con lo cual Aristóteles da un importante giro en las formas de concebir lo real. Esto deviene en la amplificación de la idea de realidad, ya que entonces cada creador podrá representar el mundo de acuerdo a su subjetividad y no de acuerdo a un único modelo, ideal e inmutable.

En cuanto a la forma en qué el arte imita concretamente a la naturaleza, Aristóteles dirá que las mismas "difieren, sin embargo, entre sí por tres razones: imitan por medios en su género diversos, objetos diferentes y con modos no iguales pero distintos."<sup>7</sup>. Es decir, el arte imita a la naturaleza a través de diferentes *medios* (prosa, verso, etc.); de diversos *modos* (cómo se asume el acto de representar); teniendo múltiples *objetos* que imitar. A diferencia de Platón, para quien el objeto de imitación es la materia producida por el artesano (ya que, como pudimos ver, la idea/concepto es inimitable), para Aristóteles, el objeto de la mimesis es la acción humana: "Puesto que los imitadores imitan a sujetos que

<sup>5</sup> Ibidem, p.32

<sup>6</sup> Catherine Naugrette, *Estética del teatro*, Buenos Aires, Artes del Sur, 2004, p. 63.

<sup>7</sup> Aristóteles, *Poética*, ob. cit.; p. 1



actúan, es preciso que [dichos sujetos] sean honestos o deshonestos, [...] ya sean mejores, peores, ya iguales a nosotros mismos”<sup>8</sup>. Aquí se devela el principio básico que define el funcionamiento poético por excelencia: la representación/imitación de una acción. En este sentido, Hans-Thies Lehmann sostiene que:

Si uno piensa en el teatro como drama e imitación, entonces automáticamente la acción se presenta a sí misma como el verdadero objeto y núcleo de esta imitación, y antes del surgimiento del cine, por cierto que ninguna práctica artística otra que el teatro, pudo monopolizar esta dimensión con tanta credibilidad: la imitación mimética de la acción humana representada por actores de verdad.<sup>9</sup>

Siguiendo el análisis aristotélico, el perfil de los caracteres, es decir, de los personajes, se establece por medio de sus acciones, no por características propias pre-establecidas. En el análisis de los elementos que constituyen la tragedia<sup>10</sup>, Aristóteles establece un orden prioritario entre éstos, que da cuenta de lo relevante de la acción en la estructura dramática: “...lo principal es la organización de los hechos, ya que la tragedia no es representación de los hombres sino de la acción, de la vida, de la felicidad y de la desdicha.”<sup>11</sup>. A lo que agrega: “[los caracteres] no actúan, por tanto, para representar caracteres sino que éstos son presentados a través de las acciones. De tal modo, los hechos y el argumento constituyen el fin de la tragedia y el fin es lo más importante de todo.”<sup>12</sup> Queda establecido de esta forma cuál es el objeto primero de imitación del género trágico, pero también del *arte poético* en su totalidad.

En la primacía del argumento por sobre el espectáculo, se encuentran las bases de la historicidad posterior que se realiza del género teatral: hasta el siglo XX, el teatro será entendido como literatura dramática y a esta concepción

---

<sup>8</sup> Ibidem, p. 2

<sup>9</sup> Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic theatre*, Oxon, Routledge, 2006, p. 36. Traducción de Adriana Miras para el presente trabajo.

<sup>10</sup> La definición de tragedia, según Aristóteles, es la siguiente: “Imitación de una acción elevada y perfecta, de una determinada extensión, con un lenguaje diversamente ornado en cada parte, por medio de la acción y no de la narración, que conduce, a través de la compasión y del temor, a la purificación de estas pasiones.”, ob. cit., p. 6

<sup>11</sup> Aristóteles, *Poética*, ob. cit., p. 7.

<sup>12</sup> Ibidem, p. 7.



responden gran parte de las propuestas más revulsivas de algunos creadores teatrales.

De lo expuesto, rescatamos y consideramos relevante para este trabajo las dos filiaciones pilares sobre las cuales trabajaremos en diferentes aspectos: la idea platónica de imitación como duplicación, y el concepto aristotélico de imitación como representación de una acción.

### **Relecturas contemporáneas**

Más allá de la transmisión, interpretación y recepción que se han hecho de la teoría mimética clásica, es importante señalar los principios que ésta establece y cómo estos determinan un modo de concebir el hecho teatral. Dentro del vasto panorama de las sucesivas lecturas y análisis pluridisciplinarios de los que aquella ha sido objeto rescatamos el realizado por tres autores: Paul Ricoeur, Robert Abirached y Josette Féral.

En *Tiempo y narración. Configuración del relato en el relato histórico*, Ricoeur<sup>13</sup> analiza las operaciones mediante las cuales los sujetos experimentan el tiempo y lo configuran a través de relatos, históricos o ficcionales. Según este autor, el relato sería la única forma por la cual la experiencia temporal puede ser capturada por el lenguaje. Esta puesta en forma de la experiencia temporal es fundacional en la constitución de la identidad y memoria de los individuos, ya que, a través del relato organizado del pasado, éstos pueden efectivamente “darle sentido a la vida”<sup>14</sup>, representándose en su continuidad existencial-temporal. Ahora bien, esta experiencia del tiempo que el relato da forma, se lleva a cabo a través de

---

<sup>13</sup> Según Santiago Barbero, Paul Ricoeur forma parte de los investigadores que tienen como propósito “construir, a partir de conceptos fundamentales de la estética clásica griega, un orden de pensamiento capaz de comprender las innumerables variantes del fenómeno humano de la *poiesis*... [proyectando] nuevas líneas de pensamiento en su intento de comprender el sentido y la verdad del arte”. Barbero señala, entre otros pensadores de esta misma línea, a Erich Auerbach, y Hans Georg Gadamer, en Santiago Barbero; *La noción de mimesis en Aristóteles*, Córdoba, Del Copista, 2004; p. 11.

<sup>14</sup> Irene Klein, *La ficción de la memoria. La narración de historias de vida*, Buenos Aires, Prometeo, 2008, p. 160.



ciertas operaciones efectuadas por el narrador, que intentan dar cuenta de esa misma experiencia a la cual se le quiere dar nivel de inteligibilidad organizadora. Sostiene Klein que, de este modo, “[L]a narración se funda, así, en la operación de representación, o sea la de volver presente lo que no está bajo nuestra percepción”<sup>15</sup>. Esta *operación de representación*, según Ricoeur, se llevaría a cabo a través de una triple mimesis (entendiendo mimesis como actividad creadora), en la cual el mundo configurado en el texto es reconfigurado por el lector y devuelto a la experiencia práctica de cada uno de los sujetos que receptan ese primer texto.

Para llevar adelante esta propuesta teórica, el autor parte de dos modelos temporales: la discordancia y la concordancia. El primer modelo nace de la lectura de las *Confesiones* de San Agustín. El segundo modelo nace de la lectura de la *Poética* de Aristóteles, de donde Ricoeur toma dos conceptos centrales: la disposición de los hechos (mythos) y la actividad mimética (mimesis). Tanto la disposición de los hechos como la mimesis podrían definirse recíprocamente: una definición que busca poner en el mismo nivel tanto la operación mimética como la construcción del mythos. De este modo, Ricoeur analiza el binomio mythos-mimesis bajo esta idea de identidad recíproca entre los términos. La mimesis siempre lo será de una acción y la acción -o la disposición de los hechos- será el eje de la actividad mimética. En ese sentido, al establecer ese binomio como eje de su estudio, Ricoeur recupera el presupuesto aristotélico según el cual la imitación se define a través de la acción.

Ahora bien, específicamente en lo que respecta al concepto en sí, Ricoeur señala que

...dígase imitación o representación, lo que hay que entender es la actividad mimética, el proceso activo de imitar o de representar. Se trata, pues, de imitación o representación en su sentido dinámico de puesta en escena, de transposición en obras de representación.<sup>16</sup>

Así, se opone a la concepción platónica de mimesis en tanto duplicación de la realidad ya que: “La imitación o la representación es una actividad mimética en

---

<sup>15</sup> Ibidem, p. 162.

<sup>16</sup> Paul Ricoeur; *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico. Tomo 1*, México, Siglo XXI, 2007, p. 83.



cuanto *produce* algo: precisamente, la disposición de los hechos mediante la construcción de la trama"<sup>17</sup>.

Dentro del estudio de la relación construcción de la trama-actividad mimética, esta última es objeto de un profundo análisis, dada la función mediadora que poseería. Función mediadora en el sentido de que, a través de esta operación, el sujeto puede -efectivamente- anclar la configuración de la trama en el ámbito de lo real. Es el vínculo que une la producción poética con la referencia concreta. Pero a lo que apunta Ricoeur es a señalar el carácter dinámico de esta operación, que se lleva adelante a través de un triple movimiento, en donde cada instancia está estrechamente vinculada a la anterior: mimesis I, mimesis II y mimesis III.

La mimesis I se define como la pre-comprensión de la acción, del mundo de la acción, siendo su sentido principal

...comprender previamente en qué consiste el obrar humano: su semántica, su realidad simbólica, su temporalidad. Sobre esta precomprensión, común al poeta y a su lector, se levanta la construcción de la trama y, con ella, la mimética textual y literaria.<sup>18</sup>

Es decir, para llevar adelante un proceso de producción de significado, es necesario partir de ciertos presupuestos que fundan este primer nivel en tanto nivel de precomprensión. Es sobre esta base simbólica común al productor y al receptor desde donde se puede acceder al segundo estadio propuesto por este autor, la mimesis II, en donde "se abre el reino del *como si*". Ésta tiene una función de mediación, clave en cuanto a la configuración de la lectura representacional que todo lector/espectador realiza. La mimesis II "consigue su inteligibilidad de su facultad de mediación, que consiste en conducir del antes al después del texto, transfigurar el antes en después por su poder de configuración"<sup>19</sup>. Es decir, es aquí en donde no solo se abre el espacio de la configuración, sino donde se asienta el proceso de recomposición poética que el lector lleva adelante. Este proceso de apropiación del mundo ficcional culmina en la mimesis III, en donde el lector -que, según esta estructura relacional, pasa de mimesis I a la III a través de la función

---

<sup>17</sup> Ibidem, p. 87.

<sup>18</sup> Ibidem, p. 129.

<sup>19</sup> Ibidem, p. 114.



intermedia de mimesis II- *hace suyo* el mundo que la obra despliega. Esta etapa, entonces, “implica también una operación de representación por parte del lector: la de representar mundo y constituir una figura para producir sentido”<sup>20</sup>. A través de esta articulación, Ricoeur da cuenta de las operaciones se efectúan para anclar los relatos en el orden de lo real, en las referencias que posee cada individuo, por ende: en su experiencia del mundo. El término reconfiguración da acabada cuenta de este proceso, ya que implica pensar el trabajo que atraviesa la actividad mimética en tanto operación de lectura: para referenciar el mundo a través del discurso mimético, es necesario reconfigurar, readaptar lo que el arte nos ofrece a nuestra propia experiencia. A través de este concepto volvemos sobre el carácter dinámico de la mimesis. No sólo el arte reproduce y mejora la realidad (como Aristóteles sostiene), sino que al mismo tiempo nos obliga -como espectadores- a dotar al objeto representado de las lecturas propias y singulares que cada uno de nosotros podemos realizar. Como mencionamos, para Ricoeur, la actividad mimética supone un proceso de poiesis permanente, que se asemeja al funcionamiento de la metáfora. En este sentido, Klein afirma:

Si el acto de representación o mimesis es siempre ficción, lo es en la medida en que en la narración ocurre la invención. [...] La mimesis, al imitar la estructura lógica y el significado de los acontecimientos, no como efectivamente se dan, se convierte en una especie de metáfora de la realidad a la que reactiva y confiere rasgos propios.<sup>21</sup>

Si volvemos sobre los principales puntos de la poética aristotélica, podemos ver que si bien en la definición de tragedia y en la estructuración de las partes que la componen este filósofo subordina el personaje frente a la construcción de la trama, aquel seguirá siendo esencial en cuanto al modo de poder analizar la puesta en práctica de la mimesis. Se imita una acción y ésta es llevada adelante por personajes que adquieren, gracias a estas acciones, ciertos rasgos y características. Ahora bien, la estructura del personaje como tal -en tanto espacio en donde la mimesis se efectiviza, se sintetiza como procedimiento de construcción- ha variado a lo largo de la historia del teatro.

---

<sup>20</sup> Irene Klein, ob.cit., p. 22.

<sup>21</sup> Ibidem, p. 21



En este aspecto, Abirached realiza un exhaustivo recorrido por las transformaciones que el mismo ha sufrido desde el teatro griego clásico hasta mitad del siglo XX, señalando los momentos claves en los cuales se producen estas grandes rupturas. Para esto, Abirached plantea -en el capítulo que abre su estudio- un íntegro desmontaje del concepto aristotélico de mimesis relacionándolo con la estructura y funcionamiento del personaje teatral desde sus orígenes, que será el que funcionará como pivote de su investigación. Así, las crisis por las cuales aquel atraviesa tendrán como base la desestructuración del funcionamiento mimético. En este punto, el estudio de Abirached es crucial. Según este autor, estas rupturas se han producido, esencialmente, en el teatro realista/naturalista; posteriormente, en la llamada crisis de la representación y el auge del teatro simbolista expresionista; para luego detallar ampliamente las poéticas de dos creadores que, según su postura, son los que realmente generan un quiebre dentro de la teoría teatral: Brecht y Artaud. Abirached encuentra en *la crisis de la representación*, así como en algunas poéticas del siglo XX, el punto de quiebre de la estructura estable que el personaje teatral conserva. De todas formas, este autor señala que a pesar de la modificación que sufre en este momento el personaje, hay una estructura mínima que seguirá siendo reconocible y esta estructura está dada por el anclaje que -inevitablemente- el personaje tiene en la realidad (inevitable en el sentido de que si bien este puede alcanzar altos grados de abstracción, siempre tendrá como referente al hombre). Para Abirached, el personaje no es una entidad básicamente autónoma: éste está, efectivamente, inscripto en el mundo, en el orden de lo real. Por ende, es una estructura reconocible. Es esta capacidad del personaje de ser reconocible la que establece el fuerte vínculo con el mundo real, pero al mismo tiempo, la que le permite la posibilidad de ficcionalización que se realiza sobre él.

Ahora bien, ¿a través de qué operaciones se llevaría adelante esta construcción? Abirached recupera elementos presentes en los inicios de la historia del personaje, en donde éste una entidad reconocido por todos. En el teatro clásico griego, las fábulas mitológicas formaban parte del acervo popular. El público asistía al teatro no sólo por el evento que esto implicaba, sino para ver qué versión daban cada uno de los dramaturgos de las historias *por todos conocidas*. De este modo, la idea de reconocimiento previo del personaje reposa sobre la tipificación del mismo.



Es a través del procedimiento de afirmación y caracterización del *tipo* de personaje desde donde se asegura el vínculo entre éste y el imaginario colectivo. Este procedimiento funciona sobre varios ejes, entre los cuales podemos mencionar: la memoria del público; el imaginario social (imágenes religiosas, etc.); estructuras arquetípicas o familiares del inconsciente colectivo, etc. Siguiendo a Abirached, la religión, la leyenda, la historia, la cultura constituyen el marco que encuadra la mirada y que asegura el reconocimiento de esos personajes. En palabras del autor:

La finalidad de la representación ha sido siempre imitar las acciones de los hombres, por mediación de los actores, a través de un espacio y un tiempo figurados, ante un público invitado a dar fe a las imágenes así construidas; esta mimesis, que es una actividad del imaginario que se ejerce sobre lo real, no busca simplemente producir placer, sino también asegurar y consolidar un saber. [el personaje] se define menos por su contenido que por su forma, que se presenta como una configuración de relaciones móviles, susceptibles de funcionar según combinaciones múltiples: sometido a la organización general de la fábula, no disponiendo para manifestarse más que de sus dichos y de sus hechos, situado en posición de exceder a lo real y llevando en sí profundamente marcadas las huellas vivas de lo imaginario, se nos ha aparecido como un conjunto de signos a la espera de cristalizarse, o como un entramado de señas en suspenso.<sup>22</sup>

Ahora bien, hasta el siglo XVIII, la operación mimética sobre la cual se asienta el desarrollo del personaje, tiene como objeto la de realizar una mirada descriptiva-crítica sobre el mundo, sobre la realidad. Se podría afirmar que la mimesis tendría una función explicativa, una función que atiende a dar cuenta críticamente (en el sentido de analíticamente) del mundo en el cual se inscribe. Con el estallido del concepto de realidad, la posibilidad de representar a través del procedimiento mimético se complejiza de manera tal que la estructura del personaje da cuenta de esto. En este sentido, el teatro expresionista, el teatro simbolista y algunas expresiones surrealistas ponen en evidencia la imposibilidad de representar ciertos aspectos del mundo, que se presentan claramente como irrepresentables. Aquí es donde se evidencia la dualidad y la paradoja que sustenta el funcionamiento del personaje, la cual está dada por una articulación indisoluble entre un anclaje en la

---

<sup>22</sup> Robert Abirached, *La crisis del personaje en el teatro moderno*, Madrid, ADE, 1994, p. 89.



realidad y, al mismo tiempo, una operación ficcional que su construcción pone en evidencia. De este modo, el procedimiento mimético y su vínculo con la realidad es lo que asegura la estabilidad del concepto de personaje. Pero si como mencionábamos anteriormente, la idea de realidad y de representación *estallan* también el concepto de personaje. Primaría, en este sentido, la construcción ficcional, la cual podría -podría- anular el anclaje con la realidad. Y podría anularse esa dualidad fundante del personaje. Es este punto que intentan problematizar las poéticas escénicas con una fuerte voluntad antimimética. Resquebrajando la posibilidad de reconocimiento que el personaje tiene, su corteza externa se vuelve difícil de describir en términos de imaginario colectivo.

Por último, en *Acerca de la teatralidad*, Josette Féral intenta precisar los alcances y límites de este concepto, tan discutido dentro del campo de la teoría teatral. La autora parte de entender la importancia de la mimesis dentro de este campo disciplinar y cómo, a lo largo de la historia, y sobre todo en el siglo XX, el teatro ha intentado deshacerse de esta noción, de ese modo de concebir el hecho teatral como reproducción de la realidad. Su investigación apunta a "...intentar definir lo que distingue al teatro de los otros géneros, y más aún, lo que lo distingue de las otras artes del espectáculo..."<sup>23</sup>. Para esto, una de las premisas de las que parte se refiere a su aplicación y restricción: ¿la teatralidad es una propiedad exclusiva del teatro o también pertenece a otros órdenes de la vida? ¿En dónde reside: en el objeto o en el sujeto que percibe? ¿Cómo se puede definir la teatralidad? En el camino emprendido por la autora responder estas preguntas, realiza un análisis comparativo entre el funcionamiento de la mimesis y la teatralidad a lo largo de la historia.

Es en el capítulo *Mimesis y teatralidad*, donde Féral plantea algunos puntos importantes en relación a la problemática que venimos desarrollando. La autora abre este capítulo señalando: "El teatro contiene en lo más profundo de sí la noción de mimesis. Analizada por Platón y Aristóteles, Diderot y Brecht, Stanislavski y

---

<sup>23</sup> Josette Féral *Acerca de la teatralidad*, Buenos Aires, Nueva Generación, 2003, p. 89.



Artaud, la mimesis está en el corazón del proceso de la escena, a la vez como texto y actuación<sup>24</sup>.

Aquí es importante destacar un aspecto fundamental que la autora pone en relieve, y que, en cierto sentido, se emparenta con la propuesta de Ricoeur. En su revisión de la *Poética*, Féral señala una dualidad al interior del funcionamiento mimético. Por un lado, el arte imita a la naturaleza; por otro lado, la mejora. Es así que la mimesis revestiría dos sentidos: el de representar la realidad (en el sentido de imitación); y el de *expresar libremente* esa representación. Estos dos sentidos son los que permiten dividir el procedimiento de imitación en dos clases. Tendríamos entonces una mimesis *restringida*, que implica la actividad de duplicación de copia, de lo que ya está dado; y una mimesis en *sentido amplio*, que "no reproduce nada de lo ya dado [...] sino que suple a un cierto defecto de la naturaleza, a su incapacidad de hacerlo todo, de organizarlo todo."<sup>25</sup> Aquí, la mimesis es *productiva*, adquiere el carácter de "fuerza productora, o si se prefiere, de *poiesis*"<sup>26</sup>. Por último, Féral señala que la mimesis artística es "necesariamente activa, ya que la obra de arte suple allí a la naturaleza y la completa"<sup>27</sup>. Este enunciado nos permite pensar en la relación que el poeta/imitador establece con lo real (es decir: con la naturaleza, con el hombre, con el mundo). Si volvemos sobre la *Poética*, podemos leer que según Aristóteles, aquel "es autor de representaciones, tal como son, como fueron, o como deberían ser"<sup>28</sup>. Y, como desarrollamos, es allí donde se enuncia la actividad poética que el autor lleva adelante y no meramente reproductiva.

A esta altura, podemos ver algunos puntos en común. En la teoría de Ricoeur, al concepto de mimesis se lo estudia desde su dimensión dinámica, la cual implica una separación crítica de la idea de duplicación. Este carácter dinámico, que Féral denomina *fuerza productora*, indica la capacidad de todo acto creativo de poner en marcha procedimientos en el cual se juegan varias instancias: al representar la realidad la subjetividad del artista aparece y es ésta la que produce

<sup>24</sup> Ibidem, p. 69.

<sup>25</sup> Ibidem, p. 74.

<sup>26</sup> Ibidem.

<sup>27</sup> Ibidem.

<sup>28</sup> Aristóteles, ob. cit., p. 32.



un nuevo conocimiento, una estetización, una poética y una postura frente a esa realidad. Entonces, el procedimiento mimético del que Aristóteles nos habla -y sobre el que estos autores vuelven- le permitiría al artista posicionarse críticamente sobre la realidad que representa. Y, con ello, generar otros mundos posibles. Ficcionalizar el mundo, explicitarlo, subvertirlo, ampliarlo o completarlo. Bajo ningún punto de vista: duplicarlo. En eso radicaría la fuerza productiva de la mimesis, así como su doble anclaje (en la realidad y en la ficción que construye) y sus operaciones de inteligibilidad. A través de este procedimiento se construye una imagen del mundo y esa imagen atiende a establecer un nexo fuerte con la idea de realidad: pero la misma siempre será dinámica, siempre estará en movimiento y siempre dará lugar a nuevas imágenes. Cuando Abirached nos indica ese doble anclaje del personaje -en el mundo real y en el mundo ficcional- también está poniendo el acento sobre esta misma movilidad de la mimesis: el orden de lo real permanentemente se actualiza, la inestabilidad es su signo, su constitución intrínseca. Por ende, la mimesis, en tanto procedimiento, deja abierta la inclusión de esa inestabilidad dinámica en su misma concepción procedimental. Imitar la realidad implica imitar el movimiento.

El problema -tanto para la teoría como para la práctica artística- se instala cuando las vanguardias se vuelven contra el arte como imitación, ya que se vuelven en contra del carácter *estático* que esta idea conlleva. Sería interesante entonces repensar -entrelazando los estudios críticos de estos autores con los fundamentos clásicos- la teoría más tradicional de la cual somos herederos a la luz de las poéticas del siglo XX, pero también desde una revisión de ese mismo carácter dinámico que estos autores señalan. En el cruce entre la tradición mimética y la ruptura vanguardista se hace visible la problemática de la relación de la obra artística con el mundo, con los hombres, con el sentido y con las formas para darle cauce.

En la ampliación del concepto de mimesis desarrollado por estos autores podemos ver cómo el dinamismo, en tanto concepto operativo, da cuenta de la revalorización de ese mismo movimiento del que hablábamos, el cual incluye el trabajo del espectador en su actividad y al artista como sujeto que se para entre la fantasmagórica presencia de lo real y la creación de ficciones. En el medio, el hacer



artístico como práctica que se mueve entre la captación del afuera y la generación de mundos posibles. El carácter dinámico de la mimesis, entonces, es ese puente delgado por el que tanto espectador como creador transitan en búsqueda de una imagen a construir: una mimesis posible.

### **Estéticas de ruptura / Hacia una búsqueda de lo real**

Es indiscutible que, más allá de sus diferencias, tanto Platón como Aristóteles dejaron por sentado la relación entre artista, obra y realidad, con la cual, el arte deviene *representacional*. Como decíamos al comienzo de este escrito, la idea del arte como imitación es la que se instala en el pensamiento artístico occidental durante siglos. Esta imitación puede ser reproductiva o puede estar ofreciendo, al mismo tiempo, una versión de la realidad, pero siempre será el referente externo el que precise los contornos de la obra de arte. Pero así como la tradición mimética ha sido la que se ha impuesto en la historia del arte occidental, es necesario señalar que ésta también tuvo su momento de quiebre, impulsado por las programáticas estéticas y políticas de vanguardia, las cuales pusieron en evidencia la ruptura más absoluta con la concepción del arte en tanto representación. Éstas, al intentar romper con la *institución arte*<sup>29</sup>, irremediabilmente atacan desde sus bases el procedimiento mimético en el sentido expuesto. A lo largo de este período, el teatro fue campo de múltiples experimentaciones que intentaron desterrar la identificación entre teatro y reproducción de la realidad, que el teatro naturalista llevó a su extremo, para devolverle (o ir en busca de) al lenguaje escénico su autonomía.

En *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, José Antonio Sánchez sostiene: "La crisis de la representación, ocurrida en el cambio del siglo XIX al XX, tuvo lugar en los ámbitos de la literatura y la pintura en gran parte como consecuencia de la irrupción de nuevos medios de representación de la realidad: la fotografía y el cine"<sup>30</sup>. Mientras la pintura debe enfrentarse a la reproducibilidad de

<sup>29</sup> Peter Bürger, *Península Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987.

<sup>30</sup> José Antonio Sánchez, *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, Madrid, Visor, 2007; p. 95.



la fotografía (con la consecuente búsqueda de verosimilitud pictórica a través de diferentes movimientos: realismo, impresionismo, postimpresionismo, etc.), el teatro "enfrentado a la competencia del cine, empleó otros sesenta años en buscar respuestas satisfactorias a la necesidad de redefinirse como arte"<sup>31</sup>. Sánchez señala que, en este intento de redefinición, se produce un alejamiento de la construcción de una escena referencial que trae como consecuencia el "despojamiento de la representación", la cual "tiene como contrapartida la irrupción de lo real sobre el escenario"<sup>32</sup>. Pero en esta irrupción de lo real "no se trataba de reforzar el efecto de realidad de la ficción dramática representada, sino más bien de mostrar la distancia entre cualquier ficción y la realidad del teatro"<sup>33</sup>. Como ejemplos de esta búsqueda, Sánchez cita las propuestas de Piscator, Brecht, y Meyerhold.

Otro de los principales tópicos sobre los cuales los vanguardistas realizarán diversos experimentos es la palabra y su capacidad (o incapacidad, respondiendo al espíritu de la época) para comunicar. Esta creencia (la palabra como mentira) se refleja fuertemente en el rechazo hacia el texto dramático literario. En esta línea, podemos mencionar los postulados teóricos de Antonin Artaud y su Teatro de la Crueldad. En el prefacio de *El teatro y su doble*, éste sostiene que es necesario para la cultura occidental de su tiempo en general y para el arte teatral, más específicamente, "...destruir el lenguaje para alcanzar la vida es crear o recrear el teatro. [...] Esto conduce a rechazar las limitaciones habituales del hombre y de los poderes del hombre, y a extender infinitamente las fronteras de la llamada realidad"<sup>34</sup>. En este deseo de *extender infinitamente las fronteras de la llamada realidad*, Artaud pone en cuestión no solo el estatuto convencional de la llamada realidad, sino que intenta llegar a una definición más acabada de esa misma vida que ampara: "...Cuando pronunciamos la palabra vida, debe entenderse que no hablamos de la vida tal como se nos revela en la superficie de los hechos, sino esa especie de centro frágil e inquieto que las formas no alcanzan"<sup>35</sup>. En cierto modo, lo que Artaud colosalmente propone es socavar lo convencional del lenguaje, de la cultura, de la estructura de pensamiento que sostiene al hombre occidental, cerrar

<sup>31</sup> Ibidem; p. 96.

<sup>32</sup> Ibidem; p. 98.

<sup>33</sup> Ibidem; p. 97.

<sup>34</sup> Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, Buenos Aires, Sudamericana, 2005; p. 13.

<sup>35</sup> Ibidem; p. 13.



el hiato existente entre el arte y la vida, para que, de esta forma, se encuentre un lenguaje que encarne ese *centro frágil e inquieto que las formas no alcanzan*.

Frente a la radicalidad de proyectos escénicos como los de Artaud, las experiencias más contemporáneas pueden palidecer. Sin embargo, a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, experiencias como el happening ahondan en la disolución del concepto de teatro como representación, llevando al extremo el carácter performático del hecho teatral. Estas experiencias devienen, a través de la misma discusión que generan, en una amplificación de los límites de lo teatral, haciendo valer sus influencias en el dominio de la práctica escénica. Lehmann conceptualiza y describe la producción de este período (desde los 60 en adelante, focalizando su estudio en creadores como Tadeusz Kantor, Bob Wilson, Pina Bausch, entre otros), designándolo con el nombre de *teatro posdramático*. Según este autor, este tipo de teatro se caracterizaría fuertemente por el abandono del texto en tanto elemento estructurador de la puesta en escena. El mismo dejaría de ser un elemento pre-existente que determine la forma de la obra, para integrarse con el resto de los sistemas que operan sobre la escena, pero abandonando su lugar de primacía. En este sentido, el lugar del actor como creador comienza a tener un lugar destacado dentro de los modos de construcción espectacular. Grupos como el Living Theater, entre otros, hacen del trabajo del actor su metodología ideológica fundamental. La materialidad del cuerpo, su presencia irreductible a la idea de ficción, se constituyen en fuertes ejes sobre los cuales se repiense los términos en los que se concibe el hecho teatral. El lugar de la ficción es ocupado por el lugar del estar -pura presencia, acontecimiento único e irrepetible-. A la concepción de espectáculo como producto se le opone la de espectáculo como proceso y es acentuando el carácter procesual de todo entramado espectacular que las estructuras formales del *viejo* teatro comienza a desdibujarse. Estos rasgos, se pueden observar no sólo en la redimensión del lugar del actor dentro del proceso creativo, sino también en la reconfiguración de las dimensiones espaciales y temporales: el espacio será, para el teatro posdramático, lugar de encuentro y no zona de división radical entre escenario y sala teatral. A nivel temporal, se operan fuertes rupturas en el orden narrativo tradicional, utilizando recursos como la fragmentación, el ritual (y su tiempo cíclico). La percepción se dinamiza, ya no es



posible una percepción lineal y cronológica de los hechos que suceden frente a los ojos del espectador. En este sentido, el rol del espectador se vería sacudido, ya que implica una nueva recepción: al espectador se le exigirá una nueva participación, tanto a nivel de percepción como a nivel de participación en el espectáculo.

Esta categoría permite repensar la relación entre texto dramático e imitación, uno de los puntos principales sobre los cuales se desarrolla la teoría de este autor. Lehmann dirá:

Mientras que, debido a buenas razones, ninguna poética dramática ha abandonado jamás el concepto de acción como objeto de la mimesis, la realidad del nuevo teatro comienza precisamente con la desaparición de la trinidad del drama, la imitación y la acción.<sup>36</sup>

Estas prácticas devienen, en cierto sentido, en una búsqueda de lo real en escena. ¿Qué queremos decir con esto? La ruptura de esta trinidad a la cual Lehmann hace referencia tiene como fundamento el desplazamiento de la idea de representación. El teatro busca generar su autonomía desde la construcción de un lenguaje propio que no imite nada que no sea a sí mismo. Y en ese mismo movimiento, la incorporación de la realidad de la misma escena se convierte en fundamento y objetivo.

En este panorama, la poética de Kantor se erige como uno de los modelos de denegación del procedimiento mimético, así como de radicalización de la búsqueda de lo real en escena.

### **Por una autonomía del lenguaje teatral**

Tadeusz Kantor (Wielopol, 1915 – Cracovia, 1990), escenógrafo y director de teatro polaco, es considerado como uno de los referentes más importantes dentro de la escena teatral del siglo XX. Las influencias más fuertes en su trabajo se pueden encontrar en el surrealismo, el dadaísmo y el arte de vanguardia en general. Se forma en la Academia de Bellas Artes de Cracovia. En 1955, fundó el colectivo Cricot-2, grupo con el que llevó a escena sus montajes más importantes,

---

<sup>36</sup> Hans- Thies Lehmann, ob. cit.; p. 37.

entre los cuales podemos mencionar *El loco y la monja* (1963) y *La carta* (1967) del dramaturgo Witkiewicz; *La clase muerta* (1975); *Wielopole-Wielopole* (1980); *¡Que revienten los artistas!* (1985); *Nunca más volveré aquí* (1988).

En parte heredero de la poética artaudiana, Kantor propugna un teatro que comience a escindir drama y literatura. Artaud afirmaba enfáticamente que el teatro occidental se define básicamente por su forma dialógica y literaria:

El diálogo -cosa escrita y hablada- no pertenece específicamente a la escena, sino al libro, como puede verse en todos los manuales de historia literaria, donde el teatro es una rama subordinada de la historia del lenguaje hablado. Afirmando que la escena es un lugar físico y concreto que exige ser ocupado, y que se le permita hablar su propio lenguaje concreto.<sup>37</sup>

En esta identificación entre teatro y diálogo, Artaud encuentra uno de los *males* fundamentales que atacan al género y a su modo de abordarlo. Es por esto que propondrá no sólo una revisión del hecho teatral, sino que, y esto es lo más importante, abrirá el camino para la generación de su autonomía. La búsqueda de la especificidad de la disciplina es una de las problemáticas más intensas que han atravesado la producción teórica y escénica del siglo XX. La misma tendrá varios lugares de abordaje: la redefinición del lugar del espectador, la relación sala-escenario, la tensión entre la ficción y la realidad<sup>38</sup>, el asumir conscientemente la producción de teatralidad, la presencia de lo real en la producción, la ruptura de la estructura aristotélica. En *Dramaturgias de la imagen*, Sánchez afirma que

...Como Artaud, Kantor recurre a la concreción como elemento decisivo del lenguaje escénico: frente a lo ilusorio de la imagen pictórica o fotográfica, la escena es capaz de producir una realidad tan concreta como la de la sala: esto es lo que debe ser perseguida<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> Antonin Artaud, ob. cit.; bp. 40.

<sup>38</sup> En este sentido, Kantor es uno de los antecedentes más importantes del happening, movimiento que basa su trabajo sobre esta tensión.

<sup>39</sup> José Antonio Sánchez, *Dramaturgias de la imagen*, Editorial De la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2002, p. 150.



Así, lo que en Artaud es propuesta y proyecto (delineando una cuasi metafísica de la escena), es en Kantor el eje central de su trabajo. Siendo fiel a esta concepción, el Teatro Cricot tendrá como objetivo "...UN TEATRO QUE SE REALICE COMO OBRA DE ARTE

QUE NO RECONOZCA MÁS QUE SUS PROPIAS LEYES Y QUE NO JUSTIFIQUE MÁS QUE SU PROPIA EXISTENCIA"<sup>40</sup>, oponiéndose a

...un teatro reducido a un papel subalterno, sobre todo en relación con la literatura, un teatro que se envilece cada vez más como una estúpida reproducción de las escenas de la vida, que pierde irremediamente el instinto del teatro, el sentido de la libertad creadora y la fuerza de sus propias formas de expresión y de acción.<sup>41</sup>

Pero, más allá de las influencias que podamos encontrar en el trabajo de este director, hay en su trabajo una originalidad frente al mundo de las convenciones que es la base sobre la cual se asienta tanto la discusión teórica que plantea con la disciplina misma, como la innovación en las formas logradas.

Considerando que este escrito toma como objeto de estudio la desestabilización de la teoría mimética en el siglo XX, desarrollaremos de la poética de Kantor -dada la complejidad y diversidad de tópicos que la misma trata- sólo aquellos puntos en los que se discute abiertamente con el concepto de mimesis, ilusión, representación.

### **Una poética de lo concreto**

Si revisamos algunas de las ideas ya expuestas, podremos ver que la idea de *concreción* es fundamental en cuanto al modo de construir una forma de ese suceder escénico que Kantor busca:

---

<sup>40</sup> Tadeusz Kantor, *El teatro de la muerte*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2003, p.25. Las mayúsculas, cursivas y estructura sintáctica de las citas de *El teatro de la muerte*, reproducen el formato del texto original.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 29.



Crear una atmósfera y circunstancias tales que la realidad ilusoria del drama encuentre su lugar, para que se haga posible:

*concreta*

Para que Ulises, al regresar, no se mueva en la dimensión de la ilusión, sino en las dimensiones de nuestra realidad, en medio de objetos reales, es decir, que tengan hoy y para nosotros cierta utilidad definida; que viva en medio de gente real, es decir, que está a nuestro lado, entre el 'público'.<sup>42</sup>

Es acentuando el carácter real y concreto de la sala, de sus objetos, del hecho teatral en su totalidad desde donde se puede pensar la abolición de la idea de ficción. Sobre esa base, Kantor elabora una estructura poética/política/estética, en donde la búsqueda de lo real tiene estrecha relación con el desmantelamiento de la idea de teatro como ilusión. Hay un fuerte señalamiento del teatro como realidad autónoma en sí misma, y no de éste como creador de *otros* mundos ficticiales, ajenos a la realidad del espectador. La idea de concreción tiene que ver con esto. Como una flecha que indica espacio y tiempo, el *estamos en el teatro* de Kantor se vuelve polémico desde el momento en el que hace explotar el *aquí y ahora* característico del hecho teatral, al cual se lo exhibe en su *estar haciéndose*, es decir, en todas sus condiciones convencionales y efectivas de existencia. Desmantelando la ilusión que se posa sobre los objetos, los actores y la narrativa escénica, Kantor nos señala la realidad del espectáculo así como su naturaleza artificial. Asumir esa artificialidad para dejar ingresar lo real o esa realidad escénica de la que nos habla y, en ese camino, remover el lugar del espectador–contemplador:

El TEATRO, a partir del momento en que el drama se realiza sobre el escenario, hace todo lo necesario para dar sólo la ilusión de esa realidad verdadera: telón, bambalinas, decorados de todo tipo... [...]; todo contribuye a que el espectador considere la obra de teatro como un espectáculo que se puede mirar sin consecuencias morales.

[...] ¡Una obra de teatro no se contempla!

[...] El teatro no tiene que dar la ilusión de la realidad contenida en el drama. Esta realidad del drama debe volverse realidad en el escenario. No se puede retocar la materia escénica (llamo materia escénica al escenario y su atmósfera fascinante, todavía no llena de la ilusión del drama, y además a la disponibilidad potencial del actor que tiene en sí las posibilidades de todos los papeles posibles); no se la puede barnizar

---

<sup>42</sup> Ibidem; p. 15.



de ilusión, hay que mostrar su rudeza, su austeridad, su encuentro con una nueva realidad: el drama.

La finalidad es crear en el escenario no una ilusión (lejana, sin peligro) sino una realidad tan concreta como la sala.<sup>43</sup>

La idea de concreción, en este punto, se relaciona directamente con la redefinición del concepto dramático que se aplica sobre sus espectáculos. A la idea de "acción dramática" aristotélica, Kantor le opondrá la de *acción escénica*: "La acción del texto es algo listo y cumplido. En contacto con el escenario, comienza a tomar direcciones imprevistas... En un momento los actores saldrán al escenario... del drama literario sólo quedarán reminiscencias..."<sup>44</sup>. Para Kantor, en el *viejo teatro tradicional*, la acción dramática es el encadenamiento causal de hechos, los cuales arman en su totalidad una estructura cerrada, lógica y organizada en sí misma. Frente a este concepto tradicional de acción, el camino a seguir sería el de la desviación, el de "proceder a desarmar el texto y los acontecimientos que lo duplican... para encontrar el torbellino de la acción escénica pura, el elemento teatral por excelencia"<sup>45</sup>. ¿Y cuál sería esa acción escénica pura? La que deviene de la demolición de las estructuras estables, aquella que resulta de la lógica escénica que no depende de una formalidad literaria, sino que se basa en encontrar en el hecho teatral su propia lógica de funcionamiento.

En la acción escénica definida de este modo, la ficción quedaría relegada a una mera formalidad, que hay que desterrar:

El texto (el drama)  
y su imperioso desarrollo  
desembocan necesariamente en la formación,  
desarrollo y acumulación de la ilusión.  
De la ilusión dramática (trama de la intriga)  
y literaria.  
Por instinto necesito disolver esa ilusión que se propaga  
como un parásito  
para no perder contacto con el fondo que ella recubre  
con esa realidad elemental y pre-textual,  
con esa "pre-existencia" escénica que es la materia  
prima de la escena.<sup>46</sup>

<sup>43</sup> Ibidem; p. 17.

<sup>44</sup> Ibidem; p. 231.

<sup>45</sup> Ibidem; p. 231

<sup>46</sup> Ibidem; p. 177.



Para encontrarse frente al puro acontecimiento escénico, sería necesario abolir la ficción (y su relación intrínseca con la literatura). El objetivo de esto: ir en búsqueda de la realidad, una realidad que nace desde el lugar de una memoria compartida y que vuelve a nosotros en forma de imágenes repetidas, compuestas desde los fragmentos, sobre los desechos de los objetos y de los actores. Desde el desecho, la búsqueda de la muerte. Pero la muerte como repetición, como repetición incesante que apunte a saturar la acción escénica, a través de la cual podamos encontrar un sentido que exceda la pura lógica.

Kantor, claro antecedente del movimiento de happening, intenta acortar esa brecha entre arte y vida eliminando el mecanismo de ilusión sobre el cual se basa la convención teatral. En la desestructuración de ese mecanismo ilusorio, los engranajes constituyentes de la maquinaria teatral se ven afectados: personaje, acción dramática, el texto como estructura externa, la imitación como procedimiento, la representación como concepto teatral unificador... A cada una de estas *partes* se le removerá su condición conceptual previa, en búsqueda de una nueva funcionalidad, acorde a las necesidades de una necesaria renovación escénica, necesaria por lo menos para este creador.

Si Aristóteles privilegiará al argumento por sobre los otros elementos de la estructura trágica, Kantor propondrá un suceder escénico (ligado a la idea de performance), en el cual el azar pasa a formar parte de la estructura dramática, con lo paradójico que esto pueda sonar. En la oposición acción argumental–acción escénica encontramos uno de los pilares sobre los cuales reposa la reconstrucción del modelo mimético, ya que éste implica el pensar la imitación en términos de lógicas causales, que Kantor no admite en su poética particular.

Como veíamos anteriormente, Aristóteles indica una organización jerárquica de los elementos que conforman la tragedia de la cual el teatro, hasta principios del siglo XX, es heredera. Allí, la primacía del texto dramático por sobre el espectáculo es la base de la historicidad del género y de sus consecuencias ideológicas dentro del campo de estudios de esta disciplina. Por el contrario, en Kantor (como en muchos creadores del siglo XX), el espectáculo adquiere el privilegio de ser el espacio en donde el acontecimiento puede tener forma, desligándose del texto dramático, de la palabra escrita, de la figura del autor. La focalización en la



autonomía de la escena como espacio en donde el hecho teatral puede ser redefinido, implica conceptualmente una separación no sólo con la tradición del género, sino con la forma de concebir la teatralidad.

En *El teatro y la muerte*, los textos dramáticos que podemos encontrar tienen el formato de largos guiones en donde se sugieren acciones, se registran fragmentos de textos, pero hay una resistencia a la fijación del hecho espectacular que salta a la vista ya desde el planteo formal:

*La técnica de la reproducción*  
En el trabajo del actor  
Y la puesta en escena  
Es una convención tan fuerte  
Que no se imagina otra [...]  
En mi realización final  
El texto dramático  
No está representado,  
Sino discutido, comentado;  
Los actores lo toman, lo tiran,  
Vuelven a él,  
Lo repiten;  
Los papeles no están  
Indisolublemente ligados  
A tal persona.  
*Los actores no se identifican*  
*Con el texto.*  
*Son un molino*  
*Para moler el texto.*<sup>47</sup>

*Los actores no se identifican con el texto. Son un molino para moler el texto:* de la estructura previa quedarán sólo fragmentos pulverizados por la acción destructora de los actores... no hay posibilidad, necesidad o búsqueda de una identificación con los *personajes*. El texto funciona como un almacén al cual se le quitará las vigas y, así, poder usar los restos de esa casa vacía.

Pero la idea de identificación es clave en otro sentido también: es indicativa de una forma de construcción del personaje contra la cual Kantor se revela y que es la idea de construcción actoral de la interioridad de los personajes, construcción

---

<sup>47</sup> Ibidem, p. 87.



que tiene su base en la identificación entre actor y personaje. En ese sentido, el director polaco sostiene:

El actor no representa ningún papel, no crea ningún personaje, no lo imita: ante todo sigue siendo él mismo, un actor cargado con todo el fascinante BAGAJE DE SUS PREDISPOSICIONES Y SUS DESTINOS. Lejos de ser la copia y reproducción fiel de su papel, lo asume, consciente sin cesar de su destino y su situación.<sup>48</sup>

No hay construcción de personaje, no hay imitación de un sentir ajeno, no hay ficción que se pose sobre el actor que está en escena. Actores y objetos, puestos a un mismo nivel: enfrentados a la contingencia de esa acción *libre y gratuita* que tiene lugar en la poética de este director. Y desde despojamiento azaroso, posibilitar la aparición de lo real (de lo real, y de lo *concreto*):

Ese despojamiento radical de los objetos, los acontecimientos, las acciones y situaciones, de sus lazos convencionales y jerárquicos, de sus intenciones habituales, creó un método hasta entonces desconocido de *expresión de la realidad por la realidad misma* – no por su imitación.

Para el teatro era la imprevisible e improbable posibilidad de vencer la noción exagerada, insoportable, de presentación, imitación teatral – coquetería, melindres, simulación pretenciosa.

Era la posibilidad de lo *Real*.<sup>49</sup>

## **Idea y materia**

La histórica dicotomía entre idea y materia es la que le da forma a la tensión presente en la definición del procedimiento mimético clásico. Como vimos, para Platón, la imitación es imitación de una idea. Por lo tanto, la imitación es imposible. Siempre se quedará en el campo de la mera copia. Nunca alcanzará -el objeto imitado- el mismo estatuto que la cosa en sí misma. Para Aristóteles, por otro lado, la imitación siempre lo será de una acción, con lo cual traslada la operación al campo de lo humano, de lo imitable, de la materialidad.

---

<sup>48</sup> Ibidem; p. 172.

<sup>49</sup> Ibidem; p. 235, 236.



Ahora bien, si las cosas son inimitables, si la esencia de las cosas es única, inmutable y el arte no puede dar cuenta de ellas, pero sí son susceptibles de ser imitadas las acciones de los hombres, al campo del arte le queda, como consecuencia, como materia sobre la cual trabajar, el mundo, los hombres, sus acciones, etc. Ahora bien, este material susceptible de ser imitado, para Aristóteles y como ya vimos, se imita bajo ciertas leyes y reglas (unidad de tiempo y de espacio, por ejemplo, coherencia y verosimilitud en la composición de los personajes, etc.).

Esta tensión que se observa entre objetos imitables (las ideas o las cosas concretas del mundo) pone en evidencia la oposición ya mencionada entre idea y materia. Dentro de este marco, cabe preguntarse cómo resuelve Kantor esta tensión, si es que la resuelve, o cómo la formula. La idea de materia dentro de la poética de este creador es fundamental, por ende, no es una tensión que se presente como obsoleta ni caduca:

Una materia liberada de las leyes de la construcción,  
inestable y fluida,  
que escapa a todo dominio racional,  
que se ríe de todos los esfuerzos  
por imponerle una forma sólida,  
que destruye la forma  
al no ser más que manifestación,  
accesible únicamente a través  
de las fuerzas de destrucción,  
del capricho, el azar  
y la acción rápida y violenta...<sup>50</sup>

Aquí, la materia se presenta en toda su inestabilidad, no susceptible de ser controlada por la razón (¿por los conceptos?), dispuesta a la volubilidad de la manifestación azarosa, pero no de la forma ni de la estructura. En ese sentido, Kantor libera la materia (el cuerpo del actor, sus gestos, la escena, los objetos en escena) de la idea de forma en tanto restricción lógica y causal. Bajo una nueva forma de entender las posibilidades reales de la materia y su capacidad de generar *acciones libres y gratuitas*, Kantor nos relata que: "Todo fue sometido a las leyes de la materia: lenguaje, pasiones, crueldad, espasmo, fiebre, agonía; movimiento;

---

<sup>50</sup> Ibidem; p. 235.



organismos vivos mezclados con la inercia de los objetos, total y universal, palpitante materia escénica.”<sup>51</sup>

Se lleva entonces a cabo un contraataque por partida doble: tanto contra la vertiente mimética platónica, como contra la aristotélica, en el sentido del objeto de imitación particular de cada una. En el primer sentido, porque en su poética se realiza un camino inverso al platónico: no se imita a las cosas, sino que se las exhibe desnudas de su supuesto significado estable para convertirlas en despojos de ellas mismas. No hay imitación, sino una exposición de las cosas, las personas, las situaciones... En el segundo sentido, porque no hay en Kantor una intención de imitación de acciones únicas y completas, sino todo lo contrario. Tanto en un sentido como en otro, los principios del happening resuenan como trasfondo fundamental en la obra de este director:

...al instalarse en la 'realidad previa', el happening se apropia de manera gratuita y específica de objetos y acciones 'ya listos', 'no estéticos' (los componentes más simples de la 'masa de la vida'). Los 'precipita' de su medio convencional y los priva de su utilidad y funciones prácticas; los aísla, los deja vivir una vida independiente y desarrollarse sin objeto preciso.<sup>52</sup>

Tanto la imitación de las ideas, como la de las acciones humanas son puestas bajo la lupa de un nuevo modo de comprender la escena teatral, quedando la materia teatral liberada de una lógica causal impuesta desde un referente externo y, así, poder sustraerse a su propio azar.

Después de lo hasta aquí expuesto, podemos afirmar entonces que la poética de este director se afirma sobre la necesidad de encontrar un lenguaje específico para la escena, lenguaje alejado del sedimentado por la convención teatral, para encontrar una teatralidad única y particular, producto de la contingencia del aquí y ahora, de la concreción del hecho teatral, de la realidad de la sala.

---

<sup>51</sup> Ibidem; p. 235.

<sup>52</sup> Ibidem; p. 236.



En ese camino, Kantor discute -abierta o veladamente- con algunos de los principios troncales de la teoría mimética, así como con los de la teoría teatral tradicional hasta el momento. Atravesando neurálgicamente cada uno de los puntos que la sustentan, Kantor logra revolucionar las artes escénicas desde varias perspectivas. Entre estas, y como hemos visto, se pueden mencionar la definición y modos de construcción actoral del personaje; la ficción en su tensión con lo *real*; la estructura dramática aristotélica; el concepto de imitación y su negación absoluta; la materia escénica como elemento inestable y siempre en movimiento.

Como resultado de estas reformulaciones estéticas y filosóficas de la escena teatral, su definición y sus procedimientos de creación, Kantor logra crear una poética de una singularidad única, en la que se ven cuestionadas las bases del teatro representacional, sus modelos, y sus presupuestos.

### **Entonces, ¿imitación de qué?**

A lo largo de este trabajo, he intentado poner en tensión los elementos centrales de la teoría clásica mimética (en sus dos vertientes principales: la teoría platónica y la aristotélica) con la ruptura que se produce en el campo de las artes -específicamente, en las artes escénicas- en el siglo XX frente al modelo del arte como imitación. Kantor fue tomado como paradigma de este quiebre.

Al mismo tiempo, esta ruptura conlleva la redefinición del teatro en tanto disciplina artística, suscitándose el acalorado debate entre quienes sostienen que el hecho teatral está contenido en el texto dramático, y quienes afirman lo contrario, que el teatro sólo se define por lo que sucede en escena, por la espectacularidad. Por ende, analizar el problema de la mimesis, también nos permite abordar tangencialmente la discusión sobre la definición del género que nos convoca: qué es el teatro, qué imita, cómo lo imita, y cómo se autodefine en sus procedimientos de creación. Kantor forma parte de aquellos creadores que afirman que el teatro está sobre las tablas, por decirlo de alguna manera, y no contenido en las páginas de un libro, aunque en esta separación de aguas, Kantor también termina incluyendo la presencia de la literatura como un elemento que no se anula, sino sobre el cual se opera (al cual se lo *muele*, del cual *quedarán reminiscencias*).



Pero, si recogemos algunas de las ideas desarrolladas, y volvemos al principio, podemos ver que bajo la teoría mimética subyace una forma de entender la práctica artística que atiende a concebir el mundo como principio de referencia. En este marco, pensar en términos estéticos-filosóficos la crisis de la representación que tiene lugar en el siglo XX implica reflexionar no solo sobre la renovación de las formas artísticas, sino también sobre el lugar de la representación como hecho social, político y cultural. Es decir, lo que esta tensión pone de relieve es una pregunta fundamental en cuanto a la definición (o redefinición) del arte: ¿Puede el arte representar realmente? ¿Es la realidad el espacio para lo representable? ¿El arte se define por la imitación? En ese caso, ¿imitación de qué?

Héctor Levy Daniel, al respecto, señala:

La visión del teatro como imitación no sólo se ha mantenido durante todos estos siglos sino que de algún modo se ha transformado en un postulado que se acepta de manera habitual, casi como un reflejo: inevitablemente vinculamos cualquier espectáculo con la realidad en la que estamos inmersos. [...] El primer impulso consiste en establecer entre el teatro y la realidad una relación de la cual aquél extraería su fuerza y su sustancia. Aun cuando consideramos las obras que más alejadas están de nuestra experiencia cotidiana, la comparación se nos impone casi naturalmente: ¿qué tiene que ver lo que vimos con la realidad? ¿Cuál es la distancia que separa a ambas?<sup>53</sup>

Estas dos últimas preguntas que Levy-Daniel nos deja, abre las puertas de un debate en el que lo que se juega son los límites entre la realidad y el arte. La idea de límites entre un mundo y otro -ficción y realidad, arte y vida- puede resultar un tanto difícil de responder en este marco. Es decir, al analizar la poética de uno de los creadores que, justamente, juegan en el borde impreciso de dos mundos supuestamente antagónicos, tomando de cada uno de ellos que funcione en la concreción de la escena. Aquí se evidencia la paradoja sobre la cual se asienta la problemática de la representación en espectáculos anti-representacionales: como dice Abirached, el funcionamiento mimético (y por ende, la representación artística,

---

<sup>53</sup> Héctor Levy- Daniel, ob. cit.; 2007; p. 2.



teatral en este caso) siempre tiene un pie puesto en la ficción, y otro en la *huella* de lo real.

Pero el problema de la mimesis en las artes escénicas del siglo XX pone en evidencia preguntas de orden ontológico, en cierta medida, ya que lo que se está poniendo bajo la lupa es la definición de representación como soporte del hecho teatral. Si el teatro no imita a nada, si el teatro anula sus referentes, si destruye la idea de ilusión, si el teatro anula su carácter representacional para presentarse simplemente, ¿cuál es su materia de existencia? ¿La vida misma?

Pero, ¿es esto posible?

Cierro, entonces, el trabajo palabras de Kantor:

... ¿Es posible no representar? Estado en que el actor vuelve a encontrar su `yo mismo`, en que lucha contra la ilusión (del texto) que lo amenaza continuamente, en que crea su propia continuidad de acontecimientos de la ilusión literaria, y a veces están completamente aislados. Esto parece imposible... Y sin embargo, la posibilidad de franquear el umbral de ese imposible resulta fascinante. Por una parte, la realidad del texto: por otra, el comediante y su comportamiento. Dos estructuras independientes; no existe ningún lazo entre ambas, y sin embargo ambas son indispensables para la creación de un hecho teatral.<sup>54</sup>

[lamatera1@hotmail.com](mailto:lamatera1@hotmail.com)

### **Abstract**

This work takes as its starting point the controversial concept of mimesis in some twentieth-century performing practices that aim to destabilize the notion of theater as a representational practice. In a triangle that connects three defining and definitive vertices - art, work, world-, mimesis is an operation that triggers many questions when it comes to thinking about contemporary performing practices. Thus, here we will approach the break that occurred in the field of performing arts, specifically taking T. Kantor's poetic-aesthetic-scenic project as our object of study, since it was paradigmatic in this context.

**Palabras claves:** Mimesis – representación - realidad – ficción – Kantor

**Keywords:** Mimesis - Representation - Reality – Fiction - Kantor

---

<sup>54</sup> Tadeusz Kantor, ob. cit.; p. 28.