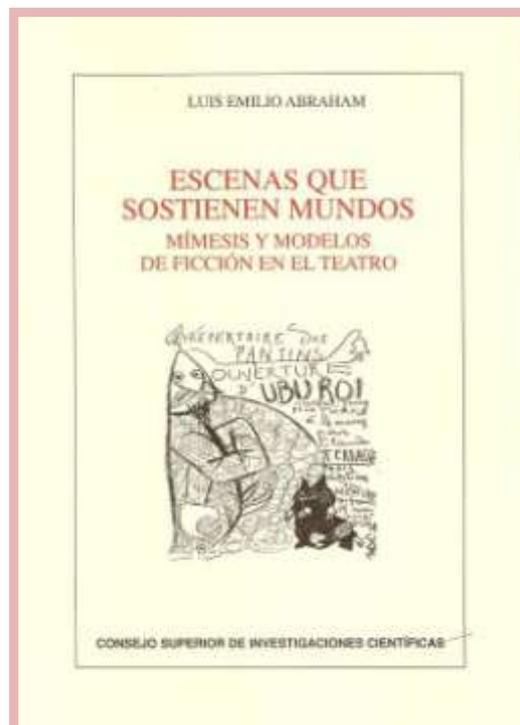


Alianzas y discordias entre la lógica teoría y la díscola ficción.

Luis Emilio Abraham. *Escenas que sostienen mundos. Mimesis y modelos de ficción en el teatro*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008; 187 p.

**María Josefa Barra
(Universidad de Buenos Aires)**

Es bastante conocida la anécdota de que cuando Picasso, luego de prolongadas sesiones de posado, concluyó el retrato de la joven Gertrude Stein (1905) los amigos en común que ambos frecuentaban comentaron que no era ella la que estaba allí, por lo que Picasso replicó con una expresión que ha llegado a ser casi tan famosa como él: "dicen que ella no se parece al retrato, pero no importa, ya se va a parecer". En la *Autobiography of Alice B. Toklas*, Stein refiere la historia años más tarde y confiesa que siempre estuvo satisfecha con ese retrato, ya que era la única reproducción de sí misma que en la



que siempre era ella misma. La historia ha sido contada muchas otras veces y algunos agregan que la declaración de Stein se sustenta en que, a medida que envejecía, se acentuaba su parecido con él.

Con sentido diverso al imperativo ético que suele interpretarse en el uso que la costumbre hace de esta anécdota, en la advertencia de Picasso subyace un manifiesto estético: la necesidad de una transformación de la mirada, una modificación en el hábito perceptivo, con la que vaticina el desmonte de todo el conjunto de operaciones que sostienen otro hábito perceptivo, que se oculta, porque su autoridad ha sido naturalizada: el de afirmar la semejanza.

Luis Emilio Abraham construye, con *Escenas que sostienen mundos. Mimesis y modelos de ficción en el teatro*, un modelo alternativo para dar cuenta de los mundos ficcionales en el teatro, entendidos como el resultado de la acción modelizadora de la visión y, en ese empeño, consigue tanto dismantelar el sujetamiento ético que el discurso especializado, a través de sus formulaciones lógicas, ha regulado para la ficción exigiéndole la adecuación de los objetos a la teoría, como ofrecer una entrada a todo un conjunto de textos al espacio de legitimación institucional.

A través de una lectura rigurosa que tiene como punto de partida las investigaciones de los últimos años (estructuralismo, hermenéutica, semiótica *estructuralista*, narratología, etc.) y, de arriba la *República* de Platón para iniciar desde allí el viaje de vuelta, Luis Emilio Abraham sienta bases sólidas, más que para una revisión de la teoría y de la ficción, en la narrativa y en el teatro, para una aceptación de aquello que, –llámese tanto teoría como ficción– debido a su carácter indócil al discurso lógico modelado por la teoría, ve limitado su ingreso al campo de distribución de legitimidad de los discursos.

El propósito que anima el trabajo de Abraham es elaborar una teoría de la ficción en el teatro. Desde el punto de vista formal, presenta un libro dividido en dos partes que se extienden a través de doce capítulos, a lo cual adiciona unas páginas con la conclusión de su estudio. Desde una perspectiva teórica presenta las nociones teórico-operativas de *mimesis* (con sus variantes reproductiva y no reproductiva o productiva) y *antimimesis*, derivadas de las concepciones de mimesis que analiza para proponer, a través de una elaborada construcción, una tipología semántica de los mundos ficcionales en el teatro diferenciada en *mundos miméticos* y *mundos antimiméticos*.

En la primera parte titulada “Ficción y modelos de mundo en la narrativa: bases epistemológicas” explora lo que él considera las principales zonas de interés para el abordaje de una teoría de la ficcionalidad: a) una tipología semántica de las ficciones; b) una definición de ficcionalidad; y c) la cuestión de la verdad o falsedad de los enunciados ficcionales.

De ella surge el rastreo de los numerosos y completos trabajos (entre los que destaca la evaluación sistemática de Pozuelo Yvancos, Garrido Domínguez y Ferro) que analizan la ficcionalidad, a partir de los cuales Abraham reflexiona que si bien posicionarse en el tema reclama dar paso a un conjunto de conceptos tales como *lo real*, *la verdad*, y *nuestro mundo* regidos por la noción de *realidad*, es decir, exige una toma de posición filosófica acerca de la modalidad de existencia de nuestro mundo, no ocurre lo inverso con el tratamiento teórico del realismo artístico, situación que parece revelar la existencia de una asimetría que sustenta las relaciones teóricas entre ficción y realidad vinculadas por un lenguaje. Plantea que lo real y lo ficticio aparecen como terminales de una jerarquía conceptual en donde sólo uno de los componentes tiene centralidad. Y si bien las diversas corrientes teóricas han asignado modulaciones muy dispares a la relación, encuentra que el estudio de la literatura fantástica, o lo fantástico, resulta un ejemplo paradigmático de la dirección de la crítica canónica en la elaboración de tipologías semánticas basadas en el contenido, es decir, sostenidas en una postulación de lo real impuesta a través de la categoría estética de realismo.

Observa que la categoría ha pasado por revisiones que denuncian la inutilidad de un concepto que se acomoda a gran variedad de *realidades*, las cuales repasa, y, no obstante encuentra algunas categorizaciones con las cuales establece algún grado de acuerdo, afirma que otorgar a la ficción una obligada función representativa conlleva una visión reduccionista del fenómeno, que demuestra con su análisis de las paradojas que suscitan las aproximaciones teóricas al género fantástico. Como resultado de ello, considera conflictivas tanto las posturas que establecen vinculaciones entre ficción y mundo, como aquellas que recurren a la explicación en el interior del campo literario, y (con Schmidt, Bourdieu, y Pavel) postula una suerte de espacio limítrofe, una zona de contacto, un margen, producto de las convenciones del discurso académico, para el cual identifica tanto la propiedad de aportar la función cognoscitiva de los textos como la de la marca de ficcionalidad, introduciendo la categoría de *frontera* o *margen institucional*, históricamente institucionalizado, en el que continúa indagando a lo largo de los restantes capítulos de todo su trabajo.

Una vez situada esa zona de articulaciones y de distribuciones de los discursos, Abraham considera que es necesario exponer algunas de las soluciones delineadas por la teoría para dar cuenta de la ficcionalidad a través de la explicitación de dos de sus supuestos fundamentales, uno pragmático y otro semántico: el primero vinculado con la definición de la ficción, y el segundo, con la descripción de los textos ficcionales, planteo que lo lleva a determinar que la referencia no es el criterio decisivo para reconocer la ficcionalidad. Así las cosas, encuentra ante sí el recurso de, por un lado, tomar la respuesta en el estudio del concepto aristotélico de *mimesis* y, por el otro, de enfrentarse con la dificultad de desmantelar una determinada lectura de Aristóteles en Occidente, orientándose a demostrar que el concepto de *mimesis* no se agota en la actividad representativa de lo real.

La tarea comienza por una incursión por la filosofía del lenguaje (Russell y Frege) en donde descubre la exigencia de un compromiso con la teoría para la definición del estatuto de un texto, advirtiendo que las proposiciones referencialistas que restan el carácter de verdad a los textos ficcionales fueron concebidas, justamente, para negar el carácter ficticio, mimético, de los textos cognoscitivos. El análisis de los estudios estéticos (Gombrich y Goodman) le permite a Abraham identificar en ellos un movimiento zigzagueante entre un carácter ontológico de lo real y una realidad socavada ontológicamente. Por lo que decide seguir en la búsqueda de un modelo semántico de la ficción que no eluda la peculiaridad del tema, es decir, la ficción misma que emerge del contacto con el fenómeno, y encuentra en el concepto de *mundos posibles* (Leibniz, Doležel) instrumentos de importancia para el funcionamiento semántico de la ficción que se vinculan con las transformaciones que sufren las entidades del mundo real en el contacto con ella deviniendo construcción de la *poiesis* textual. Tropieza allí, sin embargo, con insuficiencias, -que se encarga de señalar- tales como la subsidiariedad de lo pragmático a lo semántico, para su modelo de la ficcionalidad y halla finalmente en la pragmática (con Peirce y Martínez Bonati, luego de recorrer la tradición desde Austin a Genette) sus principios fundamentales.

El complejo recorrido le permite a Abraham justificar el planteo que había anticipado respecto de que la decisión de la ficcionalidad de un texto depende del margen institucional, y concluir que la ficcionalidad se asienta en ese margen convencional de la *praxis* comunicativa que involucra una noción histórica y culturalmente variable de sus fronteras, así como de las instituciones que las demarcan, desplegando en los textos pragmáticamente pertenecientes al dominio estético una semántica diferenciada y relativamente autónoma, la *referencia ficcional*.

En la segunda parte titulada "Mimesis, ficción y modelos del mundo en el teatro" Abraham profundiza y hace uso de los conceptos desplegados en la primera para abordar: a) los diversos alcances del concepto de mimesis y su vinculación con la *praxis* teatral; b) el análisis de las obras teatrales *Pero quién mató al teatro*, y *Ubú rey*, y c) las bases para una tipología de los mundos ficcionales teatrales.

El eje conductor de la mimesis -leída como producción de ficción, y posicionada como concepto central para definir la ficcionalidad, a la vez que en estrecha vinculación con la *praxis* teatral- es la que lo habilita para erigirla en criterio discernidor de la tipología que va a establecer hacia el final. Retoma el análisis de las teorías que explican la mimesis reproductiva con el agregado de un componente interpretativo (Auerbach), en las que encuentra el defecto de diluir la particularidad de los objetos ficcionales cuando parten de la existencia de un solo universo válido del discurso, y propone, sin negar la posibilidad de hacer significar a la ficción en relación con lo que se estime el mundo real, seguir el modelo de los mundos posibles, pero con revisiones, que permita la postulación de la construcción del mundo de ficción por parte del intérprete.

Establecidas estas precisiones Abraham inicia el camino hacia un modelo de la teatralidad. Se sirve de la pieza *Pero quién mató al teatro* para identificar los procesos cognitivos del espectador, de cuya puesta en funcionamiento hace depender la ficción en el teatro, e introducir el marco de la comprensión de la realidad ofrecido por Peirce para explicar semiótica y pragmáticamente ese desenvolvimiento cognitivo en el que intervienen acuerdos culturalmente compartidos. No obstante, necesita aclarar que, lejos de seguir el recorrido de pensamiento que en busca de la esencia de lo teatral comenzó por dejar de lado la

tradición *textocéntrica* y siguió con la tradición mimética, su aproximación no se apartará de esa tradición mimética porque de lo exhaustivo de su indagación depende la comprensión de las teorías y prácticas que postulan teatralidades alternativas. La teatralidad es un proceso –dice (con Féral)– que se concretiza a través del espectador, en el que la atribución de ficcionalidad responde a un hábito adquirido.

Para avanzar en el análisis del concepto de mimesis da cuenta de la vinculación de su estudio con el trabajo de Gouhier en cuanto a la centralidad de la ficción en el teatro. En él identifica el teatro como representación de la ficción y un cuestionamiento a la noción de mimesis en Aristóteles que, en tanto reproducción, no alcanzaría a dar cuenta de la ficcionalidad. Sin embargo, Abraham decide retomar la fuente (apoyado en las exégesis modernas de Ricoeur y Doležel, entre otros) y, como resultado de su indagación, encuentra que en la misma *Poética* de Aristóteles reside un concepto no reproductivo de la mimesis. Su argumento se sustenta en la noción de *poiesis* que alude más al acto de composición que al resultado, por lo que la mimesis queda ligada a la producción en tanto actividad de conformación de mundos ficcionales, y sólo en segunda instancia puede hablarse de lazos entre aquellos y el mundo real. Pero Abraham advierte que, en el caso del teatro, a raíz de los intentos de ahondar en lo que lo distingue de otros dominios artísticos, la noción ha quedado circunscripta a procesos semióticos específicos, por lo que se propone otorgarle un alcance mayor.

De su relectura de Aristóteles surge que la mimesis es –en el sentido de la moderna narratología– una actividad semiótica que atraviesa tanto la narrativa como el teatro, como un criterio transgenérico y transmodal, para la que propone dos alcances de la idea como producción de ficción: el primero, entendido como *mimesis del modo teatral* lo habilita para indagar por qué un fenómeno escénico da lugar a la ficción, y el segundo, en tanto *mimesis transmodal*, da lugar a la explicación de los mecanismos semióticos que permiten al espectador construir un mundo ficcional. La *mimesis del modo teatral* sería un concepto equivalente al de semiosis teatral a partir del desdoblamiento de todos los elementos afectados, o doble estatuto de los signos de la puesta en escena (Ubersfeld, García Barrientos), funcionando, a la vez, como condición del surgimiento de la ficción, ya sea en sus

aspectos de teatralidad o de *performance*, pero en la que no puede faltar una vinculación en y con el horizonte de la cultura. La *mimesis transmodal* se apoya también en las bases para una mimesis no reproductiva, es decir, desvinculada de las ideas de representación e imitación, que encuentra en la *Poética*. Revisa allí los argumentos de Aristóteles en torno al problema de lo *maravilloso* y lo *irracional* para recalar en la oposición *verosímil/increíble* en cuya resolución en la *Poética* finca Abraham su mejor hallazgo: puesto que la imitación es de la acción, los términos *verosímil* y *convinciente* de Aristóteles pueden desasirse de las atribuciones de la crítica en el pasado y pasar a, respectivamente, integrar el mundo ficcional, es decir, la *lógica del texto*, y permitir la entrada de los *hábitos interpretativos* de una comunidad.

Con este posicionamiento sobre la isotopía productiva de la *mimesis* avanza por sobre los postulados que revisa, luego de demostrar en Aristóteles la continuidad con el discurso de Platón, en quien encuentra la constitución de la categoría de *margin* –es decir, de esas categorías jerárquicas que han persistido hasta el presente en el pensamiento estético de Occidente– en la *República*, y obtiene los elementos que lo autorizan a resituar la problemática previamente planteada de la autonomía y la subsidiariedad. Así, pone al descubierto que en el gesto de la estética moderna de extremar el principio autonomía como rasgo esencial del arte aparece el ocultamiento del gesto de distribución de los dominios discursivos, y afirma que la teoría productiva de la mimesis, en cambio, hace posible la incorporación de la autonomía del mundo ficcional (verosimilitud interna) a la trama institucional que regula el imaginario, movimiento que permite revelar las construcciones culturales que históricamente han delineado el concepto de autonomía.

Despejada la cuestión, Abraham considera la utilidad de poner a prueba las repercusiones metodológico-operativas de las categorías distinguidas, y decide comenzar con el análisis de *Ubú rey* en tanto paradigma de la crisis mimética del teatro para, a su vez, consolidar el diseño del modelo que propugna. Encuentra en la pieza la apertura de una grieta en los procesos de mimesis, haciendo que el sentido provenga más de la forma que del contenido. Pero, luego de su lectura de Aristóteles, casi a contrapelo de la tradición, va a encontrar también en Jarry la

intención de preservar lo ficcional y, por ende, lo mimético para provocar un *efecto antimimético*, construido por signos preformativos, en una mimesis negativa, resquebrajando la mimesis como producción de mundos ficcionales y denunciando, a través de la sátira y la parodia, el dominio pragmático modelado para el teatro por la tradición mimética. Y, en esa desestabilización de la lógica racionalista de Jarry, ve un proyecto desterritorializante de los espacios construidos institucionalmente para los distintos discursos.

Así, Abraham prosigue con la afirmación de que las indagaciones sobre la teoría mimética implican un reacomodamiento del dominio estético del sistema de la cultura planteado –en el cual, el concepto de mimesis resulta apto para caracterizar el margen de ese dominio y las operaciones semánticas que estimula para la especificidad de lo teatral–; con este objetivo, hace intervenir dos términos en relación de dependencia: por un lado, el dispositivo institucional, y por el otro, su reconocimiento por parte del sujeto intérprete. Enumerados los principios que configuran a la institución *teatro*, de acuerdo con los conceptos hasta allí analizados, pasa a la presentación de las categorías que van a integrar la tipología anunciada.

Del pasaje por la ruptura de la semiosis teatral –el caso de *Ubú rey*– conserva la categoría de *antimimesis* –concepto al que, lejos de considerar un neologismo, atribuye usos datados en la Grecia Clásica– que define, con la *negatividad* de Adorno, por la semiotización de lo que se niega a producir y por el intento de desinstitucionalizar la institución “teatro” en tanto mimética. De este modo, asienta su tipología semántica de los mundos ficcionales sobre los conceptos de mimesis y de antimimesis para diferenciar, eso sí, con criterio orientativo y no definitivo, *mundos miméticos* y *mundos antimiméticos* a partir de la *afirmación* o los *intentos de negación* del modelo cultural de la mimesis, clasificación que, con la adhesión al margen pragmático institucional establecido, anticipa superadora de las limitaciones descritas en otras tipologías, pero que no duda en poner a prueba con el análisis de *Las coéforas*, *Los empeños de una casa*, *El avaro*, y *La vida es sueño* inscribiendo su trabajo en una semiótica de la cultura (Lotman) al recalar en la mirada del espectador como polo inicial para la construcción de modelos del mundo.

Llegado aquí, Abraham hace explícitos, finalmente, los conceptos de semiótica de la cultura y del carácter modelizador de los lenguajes, con los que se reencuentra a través de la indagación de casi 2500 años de teorías que mantuvieron a la ficción teatral ajena a la estructuración de sentido otorgada por el espectador, y en los que ratifica su misión modeladora de mundos. Pero una vez más confronta con el análisis. Halla que *Edipo rey* constituye el ejemplo fundante del modelo mimético pero que exhibe, también, un conflicto cultural entre una visión arcaica del lenguaje y el poder del discurso cifrado en los argumentos lógicos. En *Interior*, *Los ciegos* y *La intrusa*, ve la situación inversa: un acto de clausura en el que los procedimientos socavan el modelo mimético instaurando la mimesis negativa en donde las categorías ficcionales se independizan de la evidencia que la percepción confiere al fenómeno.

Se pregunta, entonces, Abraham cómo puede modelizarse el mundo a partir de la mirada, y de qué mirada se trata según sea el modelo del mundo. De manera que explica el modelo mimético como aquel en el que la mirada se posa sobre un mundo que reclama para sí una estructura racional, y el antimimético, como aquel otro en el que surge el acto de ver luego de la ceguera. Y ofrece un ejemplo más – privilegiando la praxis de lectura antes que la definición– que es *Remanente de invierno*, enmarcada por la crítica dentro del llamado *teatro de la desintegración*. Por último, cabe para Abraham la pregunta por el sentido que adquieren uno y otro modelo en el marco institucional de la cultura a lo que responde que si mediante la mimesis el teatro tiende a sostener la distribución dominante, construyendo sus mundos, las escenas antimiméticas, de acuerdo con el final de *Remanente de invierno*, pretenden hacerlos caer.

Con un texto complejo que por momentos se muestra inexpugnable, en tanto es, sin duda, el germen de muchos otros posibles libros de su autoría, de los que los lectores quedamos a la espera, en su exégesis de la *Poética* de Aristóteles Luis Emilio Abraham descubre una teoría universal de la narratividad que hace lugar tanto a la mimesis no reproductiva como a los hábitos interpretativos de una cultura (hallados previamente en Platón) en un pasaje revelador en el que Aristóteles articula verosímil (en el orden de la poesía) con convincente (para una comunidad).

Y ese pasaje de Aristóteles, desde luego iluminado por Abraham, no sólo da cuenta de un hallazgo valiosísimo de este estudioso sino también, de una toma de posición disputante respecto de la teoría en el sentido de, por un lado, hacer evidente que las teorías son respuestas a cuestiones culturales y, por el otro, desestabilizar todo un paradigma teórico moldeado en la lógica del discurso, además de, con la estrategia *irrefutable* del recurso a la autoridad, otorgar un lugar a una ficción que se resiste.

mariajosefa.barra@gmail.com

Palabras clave: mimesis- ficción- teoría teatral – Abraham- *Escenas que sostienen mundos. Mimesis y modelos de ficción en el teatro*

Keywords: mimesis- fiction- theatrical theory- Abraham- *Escenas que sostienen mundos. Mimesis y modelos de ficción en el teatro*