

ARTÍCULOS

LA PERCEPCIÓN DE LA FICCIÓN TEATRAL

Una mini-introducción

THE PERCEPTION OF THEATRICAL FICTION

A Mini-Introduction

Horacio M. R. Banega / horaciobanega@gmail.com

Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. Universidad Nacional de Quilmes.
Universidad Nacional del Litoral. Argentina

Recibido: 8/3/2021

Aceptado: 22/5/2021

RESUMEN

La percepción de la ficción teatral ofrece sus complejidades en cuanto el espectador se ve llevado a imaginar en el cuerpo de la actriz otra cosa que lo que la actriz es realmente. Para abordar este problema me baso en un texto de 1918 de Edmund Husserl que plantea la solución a partir del concepto de *percepción fictiva*, y en la consideración que realiza el fenomenólogo y artista checo Otakar Zich, que usa el concepto de *representación semántica* para abordar esta cuestión.

PALABRAS CLAVE

Husserl; Zich; percepción fictiva

ABSTRACT

The perception of theatrical fiction offers its complexities as the spectator is driven to imagine the body of the actress shows something different from what she actually is. In order to approach this issue, I ground my essay in an Edmund Husserl's text from 1918, in which he settles the solution to this question by designing the concept of *fictive perception*, and in Czech phenomenologist and artist Otakar Zich's approach, who uses the concept of *semantic representation* to address this issue.

KEYWORDS

Husserl; Zich; fictive perception



Todos sabemos cosas sobre las que no podemos hablar fácilmente porque no disponemos de un vocabulario pertinente. Una de esas cosas que sabemos es cuando un actor actúa mal, pero no podemos decir exactamente porqué. No estoy afirmando que los especialistas no pueden decirlo, porque ellos supuestamente deberían poder expresar algo a partir de un saber técnico específico sobre la actuación. Pero también sabemos que no hay teoría unificada de la actuación, con lo que dicho saber de tercera persona (porque es supuestamente objetivo) siempre está condicionado histórica, social, política y culturalmente. Así las cosas, quizás sea relevante retroceder un paso más atrás y preguntarnos qué es lo que percibimos cuando vemos a un actor en escena. No es una pregunta fácil de responder por más que parezca trivial. Va a depender de una específica teoría de la percepción y de una teoría de la imaginación perceptiva. También de una teoría psicosocial de la expectación de eventos artísticos y otros puntos de vista asociados con la explicación, descripción e interpretación de qué es lo que sucede cuando voy al teatro, entendido como el espacio de expectación donde se produce un suceso en tiempo real enfrente de mí.

Me dedico oficialmente a la filosofía fenomenológica y me interesa su aplicación empírica. La filosofía fenomenológica ha producido muchas variantes de sí misma, pero en esta presentación me basaré en su fundador, Edmund Husserl, y en uno de los primeros artistas-filósofos en usar su filosofía para la consideración de la actividad teatral, Otakar Zich. La mejor teoría para dar cuenta de la experiencia tal como la llevamos a cabo es la fenomenología y eso espero poder mostrar en lo que sigue. El caso de la experiencia de ir al teatro es altamente relevante porque se trata de percibir una ausencia y compromete a la imaginación.

LA QUERRELLA CON LA SEMIÓTICA

Para la fenomenología, la percepción corporal produce sentido que es anterior a la predicación lingüística. Este punto es muy crítico y criticado respecto de otras teorías perceptivas y, en particular, respecto a la semiótica teatral. Si para la semiótica todo objeto en el escenario es un signo, entonces, para poder decodificarlo se tiene que disponer de un código social que permita tal acceso.

Parecería que la verdad está en la conjunción de ambas propuestas, por lo menos en el caso del arte teatral contemporáneo. En lo que sigue les presento ambos puntos de vista en veta fenomenológica.

En 1918 Husserl produce su reflexión sobre lo que percibimos cuando vamos al teatro. En su consideración encontramos una gradación entre diferentes tipos de estados mentales, pero de ninguna manera parecería que hay en juego la aplicación de un concepto o predicado lingüístico, una categorización, para poder acceder a la escena teatral.

Por su parte, Otakar Zich, fenomenólogo checo y compositor musical, quien publicó una *Estética del arte dramático* en 1931, establece una fenomenología del teatro que se ocupa de diversos aspectos, que luego conducirán a su discípulo Jan Mukarovsky a elaborar una semiótica que fundará la Escuela de Praga. Zich, quien parece haber estudiado textos de Waldemar Conrad (1908a, 1908b, 1909), establecerá que el espectador vivencia una *representación semántica* cuando intuye a una actriz en una escena exhibiendo su personaje.¹ Pero quizás quiera decir otra cosa, ya que el término checo utilizado se acerca más a imagen que a signo.

LA ILUSIÓN TEATRAL

En su capítulo IX, «Realismo e Idealismo, la naturaleza de la ilusión teatral», de su libro de 1931, Zich considera el tema de qué sucede con la percepción de la escena teatral. La cuestión sorprendente es que su reflexión no es muy distinta a la que Husserl escribió en 1918.

[...] la opinión más difundida (sobre el estado psíquico que tenemos al presenciar un espectáculo teatral) es que se trata de una *oscilación* constante entre la creencia de que aquello que vemos y oímos es realidad, y la negación de esta creencia cuando nos damos cuenta de la realidad «verdadera», esto es, de que estamos en un teatro (Zich en Jandová & Volek, 2013, p. 69).

¹ Esta referencia me fue sugerida por Emil Volek a través de una comunicación personal con el doctor Andrés Pérez-Simón de la Universidad Autónoma de Madrid (UAM), Madrid, España, quien además me permitió acceder a sus propias investigaciones sobre la obra de Zich. Mi más sincero agradecimiento a ambos por su generosidad.

Se encuentran momentos de lo percibido que apoyan y estimulan la ilusión, mientras otros elementos tienden a anularla. De acuerdo a Zich, la ilusión es reforzada por la «similitud entre las percepciones que recibimos del escenario y la realidad» (Zich en Jandová & Volek, 2013, p. 69), mientras que se anula por las circunstancias que nos recuerdan que estamos en un teatro.

El autor va a criticar esta explicación porque no da cuenta de lo que nos sucede efectivamente en el teatro. Mientras observamos la obra, por más concentrados que nos encontremos en dicha observación y deleite, «no tenemos en absoluto la conciencia, convicción o fe de que lo representado por los actores sea «realidad». En consecuencia, no podemos tener —y no tenemos— la idea de que no es realidad» (Zich en Jandová & Volek, 2013, p. 69). Zich considera que las percepciones pueden suscitar evocaciones que por semejanza despiertan otras representaciones. La comparación que llevamos a cabo entre la percepción y dicha representación se da por su semejanza, no por su realidad efectiva.

Un personaje que aparece en escena nos recuerda al mismo personaje retratado en acrílico. Es claro que estas experiencias no forman parte de la experiencia estética de la percepción teatral, sino que se archivan en el flujo de la conciencia y se dejan para comentarlas después de que la obra termine. «La vivencia dramática más perfecta está libre de cualquier pensamiento sobre la realidad, ya sea positiva o negativa» (Zich en Jandová & Volek, 2013, p. 70).

De acuerdo a nuestro autor, hay que introducirse en una actitud particular, pero que puede ser inducida por nosotros mismos, usando el objeto bello como estímulo. En este dirigir nuestra atención voluntariamente hacia aspectos del objeto bello «se origina la orientación estética en general, que se puede especializar, según los objetos, en orientación artística, más específicamente icónica, y aún más específicamente para nuestro campo, teatral» (Zich en Jandová & Volek, 2013, p. 71).

LA ORIENTACIÓN (ACTITUD) ICÓNICA TEATRAL

Este caso se distingue de la orientación estética en general por lo siguiente. Primero, si esta orientación es perfecta o consumada, la sensación de realidad se suprime completamente. Segundo, nuestra interpretación de la percepción del evento teatral es doble. Se produce una *representación técnica* y una *representación icónica*. Ambas representaciones se combinan, mientras que en la actitud o concepción realista o fáctica, dos interpretaciones diferentes llevadas a cabo al mismo tiempo serían fácticamente contradictorias.

¿Qué quiere decir la última descripción? Si una percepción de alguien es A realmente, esto quiere decir que ese alguien está convencido de la existencia real objetiva de ese A. Lo mismo vale si la misma percepción se dirige a B. «Dado que en la percepción concreta no se puede tratar sino de conceptos *singulares*, los cuales, subordinados así al concepto común de una cosa realmente existente, se excluyen mutuamente, solo puede haber *disyunción* entre ellos» (Zich en Jandová & Volek, 2013, p. 71). Zich parece adoptar una consideración *disyuntivista* de la percepción. Veo en la oscuridad de la calle algo oscuro. La interpretación es doble: o es un bulto de cosas o es un perro. Pero ambos objetos se interpretan como reales, con lo que si interpreto a X como Y y efectivamente es X, entonces me he engañado. «El engaño tiene [...] siempre una relación con la realidad» (Zich en Jandová & Volek, 2013, p. 71).

En el caso de la percepción de la obra teatral puedo decir que el actor es A y a la vez es el Rey Lear, porque se trata de la mera interpretación de la percepción y no me ocupo de la existencia real del actor. Porque la interpretación es ya doble, no hay engaño (en tanto no pretende adecuación empírica). Por la misma razón, no se puede afirmar que el actor es un rey falso. También se podría decir que el actor es un rey aparente, pero no en el sentido de falsedad, sino que parece ser lo que no es, fenómeno, sin relación con lo real. «Toda la escena es aparente pero ni es aparentemente real ni tampoco falso» (Zich en Jandová & Volek, 2013, p. 72).

Así llega Zich (en Jandová & Volek, 2013) a la siguiente definición: «la esencia de la ilusión teatral reside en la orientación teatral, la cual, como un caso especial de la orientación icónica, suprime la sensación de realidad y asocia a las percepciones una representación semántica doble: técnica e icónica» (p. 72).

El concepto de representación semántica aparentemente proviene de Husserl. Pero, como dije en la introducción, también podría traducirse como representación en imagen. El problema es que luego Zich sigue usando términos relacionados con el significado dado a la percepción del evento teatral. La representación semántica icónica consiste en percibir un hecho que representa algo. La representación semántica técnica es la representación asociada de lo que ya sé por mi experiencia de espectador, en particular, que percibo un actor actuando. La primera se concretiza en cada caso, mientras esta representación técnica permanece abstracta en tanto percibo al personaje a través de la actuación del actor. Por ahora debo abandonar a Zich para ir hacia la consideración de Husserl.

LA PERCEPCIÓN DE LA FICCIÓN TEATRAL EN HUSSERL

Husserl (1980) comienza su descripción de la siguiente manera:

El arte es el dominio de la fantasía a la que se le dio forma, perceptiva o reproductiva, intuitiva pero también en parte no intuitiva. [...] Anteriormente creía que pertenecía a la esencia de las artes plásticas exhibir en imagen y comprendía a este exhibir como figurar [Abbilden]. Pero considerado más en detalle esto no es correcto. En el caso de la representación teatral vivimos en un mundo de fantasía perceptiva, tenemos «imágenes» en la unidad coherente de una imagen, pero no por eso tenemos figuras/figuraciones (imágenes-copia) (pp. 514-515).

De acuerdo a su descripción, el arte es un dominio de formas. A las fantasías el artista les da forma intuitiva o conceptual. El contenido es lo fantaseado. Husserl creía que las artes plásticas (incluidas las escénicas) exhibían en imagen tal y como lo establece la conciencia de imagen, esto es, un objeto-imagen que por semejanza me da un tema-imagen. Este exhibir así entendido lo llama ahora figurar. En el

caso del teatro, se trata de fantasía perceptiva, en la que hay imágenes pero no hay un tema-imagen.

Sigue el texto que analizo:

Si se presentan Wallenstein o Ricardo III sobre el escenario, entonces seguramente se trata de presentaciones figurativas, aunque es una pregunta a considerar hasta qué punto esta figuratividad misma tiene una función estética. En primer lugar ciertamente no se trata de la figuratividad, sino del carácter de imagen en el sentido de la fantasía perceptiva como *imaginación inmediata*. En el caso de una comedia o drama burgueses se elimina obviamente la figuratividad, y lo mismo sucede en el caso de las narraciones, incluso cuando comienzan con «había una vez», como pasa habitualmente con los cuentos de hadas. Son reproducciones intuitivas o parcialmente intuitivas de lo pasado que se nos presentan ciertamente en el modo de la fantasía del pasado y, ocasionalmente, en el modo de la fantasía completamente pura, como en los cuentos [de hadas, infantiles] de Hoffmannsthal (p. 515).

Se podría considerar al estado mental del espectador de una obra de teatro clásico alemán o de una tragedia isabelina como figurativo: a partir de la percepción de los actores accede vía fantasía al mundo presentado. En el caso de las comedias o los dramas burgueses, ¿qué quiere decir que se elimina la figuratividad? Según llego a entender, se elimina porque el mundo exhibido se pretende idéntico al mundo efectivo y no intuyo en la imagen, sino que intuyo lo exhibido mismo neutralizado en su efectividad bajo el como si. Husserl (1980) avanza para afirmar que eso parece suceder en todo caso de presentación teatral: el actor produce una imagen, pero no en el sentido de conciencia de imagen.

Donde se presenta una obra de teatro, en absoluto se necesita excitar una conciencia de figuración y lo que entonces aparece es un *Fiktum* puramente perceptivo. Vivimos en la neutralidad: no llevamos a cabo ninguna posición efectiva de ninguna manera respecto a lo que es intuido. Todo lo que sucede ahí, todo lo que se presenta como cosas y personas, todo lo que se dice y se hace, y así sucesivamente, todo tiene el carácter del como-si. Los hombres vivos, los actores, las cosas reales llamadas bastidores, mobiliario efectivo, las cortinas efectivas, etc., «se presentan»; sirven para trasladarnos

hacia la ilusión artística. Si llamamos una ilusión a todo caso en que se «excita» una fantasía perceptiva por medio de cosas efectivas, o como más bien diríamos, la fantasía perceptiva se produce sobre el trasfondo de percepciones y eventualmente de otras experiencias de cosas efectivas —y por cierto de un modo tal que en ellas se exhibe el objeto estético— entonces aquí tenemos que tratar con ilusiones (pp. 515-516).

Husserl establece el siguiente grado en el que no se necesita provocar el estado mental de figuración. La ilusión perceptiva que no es una apariencia o simulacro [Schein] recibe el nombre de percepción fictiva (el *Fiktum* es lo que se percibe). La diferencia entre ilusión perceptiva y simulacro es que en la primera no se produce un salto hacia otra percepción (con otra tesis), no se configura una serie de estados perceptivos en la que se produciría el conflicto y, como consecuencia, sucumbo frente al simulacro (considero como real aquello que no lo es) o cancelo la tesis del objeto-simulacro. Son los actores y la puesta en escena quienes nos trasladan hacia la ilusión. De este modo, el teatro es un caso de *intuir en la imagen*: las cosas reales provocan que fantasee en ellas mismas la ilusión perceptiva.

¿De qué manera, entonces, los hombres que actúan sus partes exhiben las quasi-realidades artísticas – y también podemos decir lo mismo de las cosas que actúan sus partes? [...] ciertas cosas se muestran [...] dispuestas a provocar [...] una doble aprehensión perceptiva, [...] el contenido propiamente perceptivo sea común, o casi enteramente común, a las dos percepciones que entran en una unidad-conflicto, en tanto que el contenido de lo que no es percibido auténticamente (o que es co-percibido) en ambos lados es el fundamento de la relación de conflicto (Husserl, 1980, p. 518).

De modo semejante a la contribución elaborada por Zich, Husserl menciona la alternación en relación con el conflicto de estados mentales que provoca la ilusión normal. En este caso, sin embargo, sabemos que estamos en el teatro. Nos disponemos a entrar en la ficción. A compartir un mundo fantaseado por el autor y todo el dispositivo escénico. Ese saber no es intuitivo, entonces parecería ser conceptual, lingüístico, semántico. Ese saber se traslada al trasfondo no intuitivo de nuestro

sistema perceptivo. El dispositivo teatral, por más que esté exhibido a la luz, se oculta a nuestra mirada. Pensemos incluso en el teatro callejero.

Sea como fuere, se produce, por lo menos, una doble aprehensión intuitiva. Se comparte una intersección de las dos percepciones que Husserl denomina *unidad-conflicto*. Los actores y sus ficciones en los mismos cuerpos. Por lo menos, porque la percepción-escena se extiende hacia la percepción de la sala.

A MODO DE CONCLUSIÓN (PROVISORIA)

La percepción del límite escena-sala quizás podría plantearse como una precondition para que, sobre dicha percepción, se funde la vivencia *unidad-conflicto*. El foco de mi atención tiene que ser captado por el mundo ilusorio, pero esa atención tiene un trasfondo, conciencia de horizonte o conciencia marginal, en la que me percato de mi cuerpo en la silla, de los otros cuerpos de los otros espectadores, del tiempo que pasa, del sabor del caramelo que estoy gustando, etcétera. Además, recuerdo otras veces que estuve en la misma butaca, tengo la expectativa o espera de que justo hoy no aparezca el actor al que le dije que no me había gustado su *performance* la semana pasada, converso con mi esposa sobre la escenografía que vemos a oscuras. La percepción del límite sala-escenario comienza a tener lugar cuando pasan el aviso grabado de que apaguemos los celulares. En la primera vista de la escena intuyo objetos en el modo perceptivo, pero otros los intuyo en el modo signitivo. No es solo una intuición perceptiva lo que está en juego en el primer contacto con la obra teatral. Si hay fotos en el escenario, y ciertas formas que remiten signitivamente a otras, entonces habría que entender que la percepción del *Fiktum*, en este caso, es una percepción que, en su efectividad, alterna con intuiciones signitivas e intuiciones de conciencia de imagen. En la foto que les muestro tenemos algo similar a ese caso, con la reja con esa forma. Claramente, si no tengo disponible el código de reconocimiento del signo en tanto signo de, no intuyo en modo signitivo, sino que intuyo en modo perceptivo (si estoy en el comienzo de la obra) o en modo fantasía (si ya estoy en la ficción). Y así no participaría del juego de la referencia del diseño de la reja a Auschwitz [Figura 1].



Figura 1. Ph: Gustavo Gorrini / TNC Tiestes y Atreo de Emilio Garcia Wehbi sobre texto de Séneca²

Espero haber mostrado cierta productividad teórica de la fenomenología inicial que se ocupó del teatro, pero al mismo tiempo cierta problemática práctica de poder decir qué es lo que sucede cuando percibimos la ficción teatral.

REFERENCIAS

- Conrad, W. (1908a). Der ästhetische Gegenstand 1: Eine phänomenologische Studie [El objeto estético 1: un estudio fenomenológico]. *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (3), 71-118.
- Conrad, W. (1908b). Der ästhetische Gegenstand 2: Eine phänomenologische Studie [El objeto estético 2: un estudio fenomenológico]. *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (3), 469-511.
- Conrad, W. (1909). Der ästhetische Gegenstand 3: Eine phänomenologische Studie [El objeto estético 3: un estudio fenomenológico]. *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, (4), 400-455.
- Husserl, E. (1980). *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen Texte aus dem Nachlass (1898-1925)* [Fantasía, Conciencia de Imagen, Recuerdo. Sobre la fenomenología de las presentificaciones intuitivas (1898-1925) (Hrsg. von Eduard Marbach)]. Nueva York, Estados Unidos: Springer.
- Jandová, J. y Volek, E. (Ed. y Trad.). (2013). *Teoría Teatral de la Escuela de Praga. De la fenomenología a la semiótica performativa*. Madrid, España: Fundamentos; Universidad Nacional de Colombia.

² Mi agradecimiento a Emilio García Wehbi por facilitarme esta foto para esta publicación.