

XXXIII SIMPOSIO ANUAL - “RELATOS DE LA CLÍNICA”
Panel de apertura: “HACER RELATO”: Alejandra Oberti, Hugo Urquijo y
Gonzalo Aguilar
Jueves 3 de noviembre de 2011.

EL RELATO FICCIONAL

Hugo Urquijo

El tipo de relato del que Alejandra acaba de hablarnos es el relato que, de determinados hechos traumáticos, hace el propio protagonista de los hechos; es el relato testimonial que cobra sentido y cumple una función en el plano de la justicia, de la verdad y de la memoria. El relato testimonial echa luz sobre algo que allí estuvo.

El relato al que me voy a referir es el relato ficcional. El relato ficcional, el que se desarrolla desde la ficción -sea dramática, sea teatral, sea literaria, sea poética- es un relato que en general tiene un referente en la realidad, que puede dar testimonio de esa realidad acaecida efectivamente, pero siempre pasada por las aguas de un creador. El relato ficcional cumple, en todo caso, otra función que no es la del testimonial. Es una función ligada con lo imaginario, con la invención de objetos artísticos o de vidas ficcionales posibles; es decir algo que no estaba allí.

El relato testimonial aspira a iluminar una verdad sobre lo ocurrido. La ficción aspira también a una verdad, pero a la verdad artística.

Esta función ligada con lo imaginario también podría nombrarse, en términos del Freud de *El malestar de la cultura*, como satisfacción sustitutiva. Para quien realiza el acto creativo y para quien asiste al acto creativo, porque en ese punto -yo estoy pensando en este momento en el espectador teatral- hay algo en lo que yo creo profundamente y que ya dijo Peter Brook: la verdad de un espectáculo teatral no está ni arriba del escenario ni en la platea, sino en un punto virtual en el medio. Porque el espectador completa siempre imaginariamente el fenómeno que ocurre en el escenario.

No siempre se dan las condiciones que propicien este fenómeno de completamiento y en ese sentido el genio de Peter Brook plantea el espacio vacío como fundamental. Por eso sus espectáculos tienen ese despojamiento. Porque él plantea que si el escenario está amueblado, lleno de los objetos de la escenografía clásica, la imaginación del espectador no va a trabajar. No sé si ustedes vieron ahora en el Festival *La flauta encantada* que trajo Peter Brook, esas cañas como único elemento, con una base que tiene peso y que son transportables por las manos de los mismos actores, esas cañas pueden armar un camino por el cual los personajes se desplazan, o pueden armar con un pequeño tapete en el piso cuatro esquinas donde se arma un cuarto o entrecruzadas arman una cárcel.

Pero vuelvo al tema del testimonio y de la ficción. Hay algo que decía Alejandra recién que me llevó a pensar en un trabajo que se presentó este año en el Colegio de Psicoanalistas donde estamos trabajando el tema “Realidad”. Un trabajo muy interesante de Mariana Wikinski -que está aquí esta noche y que va a participar del Simposio también- sobre el testigo y el *superstes*; el testigo es la persona que puede atestiguar situado como un tercero, el *superstes* es aquel que ha vivido sobre sí mismo la realidad acerca de la cual da testimonio. En el caso del terrorismo en la Argentina se han dado muchos casos en donde las dos acepciones -que en el latín tienen palabras diferentes- están superpuestas, es decir la propia víctima ha tenido que dar testimonio judicialmente. Mariana en ese trabajo dice algo que me parece interesante respecto del yo de la enunciación, que es siempre es un yo escindido. Si lo pensamos desde el punto de vista del psicoanálisis, “el testimonio como el archivo, están atravesados por la

subjetividad de los hombres que los construyen y de la época en la que se construyen, de los hombres que seleccionan los testimonios, que los recortan, que los insertan en una serie, que los evocan y que los interpretan” dice Wikinski. Así como la realidad material de los hechos desde el punto de vista psicoanalítico está indefectiblemente perdida para siempre, cuando Freud acuña el término realidad psíquica y dice: “las histéricas me mienten”, el hecho real ya no se puede recuperar; es decir siempre hay un relato sobre lo acaecido. El relato del testimonio también es un relato atravesado por la subjetividad de quien está dando testimonio o de quien participó como testigo cercano. El testimonio puede tener estructura de ficción en muchos casos y la ficción puede tener estructura de testimonio.

Voy a poner un ejemplo. Se trata de uno de los espectáculos más interesantes que se ha hecho en Buenos Aires en los últimos tiempos y es *Mi vida después*, un espectáculo de Lola Arias -en el que Gonzalo participó en la investigación histórica- que es una de las reflexiones más interesantes sobre la generación que participó durante el proceso, la generación que participó en la militancia y la generación siguiente, porque lo que Lola toma es a seis personas reales, con su nombre y apellido real, que hablan desde su nombre verdadero. Estas personas son: la hija de uno de los militantes del ERP que asaltó Monte Chingolo, un Lugones que no pertenece a la saga de los Lugones célebres y trágicos - pero es alguien cuyos padres participaron de la militancia en los setenta; otro es hijo de un militante de la JP; está una hija de Nicolás Casullo que en realidad lo que narra es el exilio desde la perspectiva de una hija ; y un testimonio que es apasionante es el de Vanina Falco, que es hija de un apropiador.

Traigo *Mi vida después* porque está estructurado como un relato permanentemente, está relatado al público todo el tiempo. Vanina Falco a muy poco de empezar el espectáculo, dice: “Yo no recuerdo a mi hermano de chiquito, fotos de mi hermano de chiquito”. Y uno piensa: “ ¿un chico apropiado?, ¿es un chico adoptado?, ¿qué pasa?”. “No recuerdo fotos de mi mamá”, las cosas que cualquier hijo apropiado o adoptado piensa: “No tengo fotos de mi mamá embarazada de mí”. El hijo apropiado de Falco es Juan Cabandié, este hermano a quien ella ama por encima de su padre, al punto de que quiso testimoniar, quiso hacer un relato testimonial en el juicio al padre y no la dejaron porque en la justicia argentina alguien no puede testimoniar contra su padre.

Lo interesante es que la ficción de la obra de teatro *Mi vida después* pudo incidir sobre lo jurídico, después de estrenada la obra y después de haber dado ella testimonio en el interior de la obra de lo que pasó con su padre apropiador. Al haberse hecho público el testimonio de Vanina, el juez autorizó a que ella testificara en el juicio contra el padre. Por eso digo que el testimonio puede tener estructura de ficción, que es la obra misma de Lola, y la ficción puede también tener estructura de testimonio o puede tener una incidencia sobre la realidad de lo real, la realidad del mundo, como es la realidad de este juicio.

También digo que el testimonio puede tener estructura de ficción porque hay varios momentos en que el espectador puede entrar en duda sobre lo ficcional del testimonio. Por ejemplo, cuando la hija del militante asesinado en Monte Chingolo reproduce ficcionalmente las versiones que ella tuvo sobre la muerte del padre, se actúan escénicamente esas versiones, arman el coche -por ejemplo- con cuatro sillas, el coche en el que iban con las armas y se bajan, y se bajan de las sillas... hay otra versión de fusilamiento y se ponen los seis atrás y se actúa el fusilamiento. Hay varias versiones en total y la pregunta que se abre es si es posible que la autora- directora haya inventado alguna de esas versiones sobre la muerte de ese padre (y tiene todo ese permiso para deslizarse hacia lo ficcional) aunque el punto de partida sea testimonial y aunque cada actor- personaje actúa en nombre propio y contando la “verdad” sobre lo ocurrido.

Viendo el espectáculo yo, como director teatral, me preguntaba cómo se armó esto, porque -claro- ella es autora y directora. Yo tengo sólo la experiencia de dirigir textos de otros. De manera que uno como director tiene que desandar el camino que el autor hizo.

En este sentido el espectáculo teatral tiene tres planos de relato:

- 1) el relato del autor dramático que es letra escrita y que puede eventualmente ser representado o no, hay millares de obras que nunca conocieron el escenario y que están en la literatura dramática, es papel, es letra sobre papel, en ese sentido no es muy diferente a lo que sería cualquier texto literario;
- 2) el segundo plano de relato es el relato que el director hace sobre la base de ese texto escrito, que es el relato del espectáculo, se lo suele llamar relato espectacular ;
- 3) y el tercer plano es el relato que el actor hace. Contrariamente a lo que se piensa el relato del actor es fundamental porque en el teatro el actor es el dueño después del estreno. De modo que el director en el proceso de ensayos tiene que tener la inteligencia suficiente como para hacer las transacciones necesarias, posibles, con la visión que uno entrevé que el actor tiene como para no tener que estar encima, semana a semana durante las funciones, tratando de reencauzar algo que siempre va a tender a salirse de cauce porque va a prevalecer la opinión del actor.

Doy un ejemplo de estos tres planos de relato. Tomo una obra que yo he hecho, pero como acaba de reponerse ustedes pueden tener presente: *Un tranvía llamado deseo* de Tennessee Williams. Tennessee Williams cuenta la historia de una mujer que pertenece a una clase en extinción, que llega a la casa de su hermana absolutamente desposeída, ya habiendo perdido todo y busca albergue, busca un lugar -como dice ella- en la roca de este mundo donde poder respirar. Y termina no pudiendo respirar allí tampoco porque su cuñado -Stanley Kowalski- que en la obra representa el avance implacable de la fuerza bruta, la aplasta y termina quebrando su psiquismo fragilizado.

Comienzo lado B

Si el director no cuenta esto -y puede no contarlo- hay una tergiversación de lo que Williams narra a través de la obra. Cuando se estrenó en Estados Unidos, el personaje de Kowalski lo hacía Marlon Brando -que luego la hizo en cine-

Brando era alumno de Stella Adler -uno de los miembros míticos del Group Theatre al que perteneció también Lee Strasberg- de aquella camada de teatristas americanos que modificaron definitivamente el teatro en el siglo XX en Estados Unidos. Stella Adler era la maestra de Brando, el marido de Stella Adler era Harold Clurman, crítico del New York Times. Él no se excusó de hacer la crítica por la estrecha relación que tenía con Brando. Su crítica puede hoy leerse en su libro *El divino pasatiempo* donde publica también muchas de sus críticas a lo largo de los años cincuenta, sesenta y setenta. Y Clurman no sólo no se excusó de sentarse como crítico y escribir su opinión, sino que lo que escribió fue lapidario contra director y protagonista masculino y , además, con una sólida fundamentación ideológica. En uno de los párrafos más importantes dice que si en *Un tranvía llamado deseo* la crueldad de Stanley Kowalski no es una crueldad deliberada contra su cuñada y lo que ella representa, se produce una profunda tergiversación de la ideología de Tennessee Williams en la obra. Y según Clurman la espiritualidad que Marlon Brando le brinda al personaje y de la que Elia Kazan suscribe como director, tergiversa el mensaje.

El tercer nivel que señalé fue el del relato que el actor hace, que para mí es fundamental. Si la actriz que interpreta a Blanche empieza a apelar a todos sus

manierismos y narra a una histeria muy recargada, corre el riesgo de transformarse en la confrontación de una rechazante histérica de libro con un animal que defiende su nido. Ahí es muy importante lo que haga la actriz y lo que cuenta la actriz. Si la actriz enfatiza mohines, elementos exteriores, superficialmente histéricos, la ideología de la obra estalla, se va al tacho. Y en ese sentido hay escenas que son claves: en la décima escena Kowalski la viola. Vuelve de la maternidad donde su mujer está por parir bastante borracho y viola a su cuñada. El tratamiento de esa escena es clave para todo esto que estoy diciendo. En la versión cinematográfica se ve a una Vivien Leigh que actúa muy histéricamente: “No se acerque, ¿eh? No se acerque que grito”, con una ambivalencia entre terror y deseo.

Ahí es fundamental el relato que hagan actriz y director conjuntamente de esa escena.

Vuelvo al realismo del teatro del Siglo XX. Es interesante observar el modo en que la ficción en el teatro recupera en el siglo XX su raigambre en la realidad y reclama, por otro lado, una actuación verdadera. Voy a aclarar los dos términos. Cuando digo que recupera su raíz en la realidad es porque durante el siglo XIX el romanticismo -no me refiero al romanticismo en Schiller y en Goethe que son los puntos máximos- pero la deformación del romanticismo hacia finales del siglo XIX llevó a un teatro muy artificioso y a un teatro muy engolado y con muy poca raigambre en el realismo. La propuesta que vino después es la del naturalismo y del realismo: Ibsen y Strindberg. Pero la recuperación del realismo es casi lógica con una época en la que coinciden la Revolución Industrial y el positivismo y el método experimental en las ciencias. El naturalismo por su parte levanta la bandera de la objetividad documental en el teatro -y tiene que ver, si se quiere, con lo testimonial. Con Émile Zola a la cabeza, el naturalismo levanta la bandera de la objetividad planteando cosas tales como ésta: “si la medicina, que era un arte se está convirtiendo en una ciencia, ¿por qué la literatura no puede convertirse también en una ciencia gracias al método experimental?”

O bien: “El novelista no es más que un escribano que no juzga ni saca conclusiones. El novelista tiene que desaparecer y guardar para sí sus emociones y exponer simplemente las cosas que ha visto”. Es como anular la dimensión subjetiva y anular la dimensión de que el sujeto parlante siempre construye un relato. En principio un relato de sí mismo. Cuando escuchamos a un paciente en una primera entrevista escuchamos cómo esa persona se relata a sí misma y cómo relata su historia y su novela familiar. Un relato que, a su vez, lo construye. El relato del sujeto parlante tiene esa ida y vuelta.

Entonces en el siglo XX el teatro -por un lado- recupera en términos del realismo su raigambre en la realidad y reclama una actuación verdadera. Cuando digo “reclama una actuación verdadera” me refiero a algo que fue muy importante para todo el estilo de actuación del siglo XX, que es Konstantin Stanislavski desde el Teatro de Arte de Moscú que crea la primera metodología científica y sistemática sobre la formación actoral y reclama una actuación verdadera en la que el actor juegue su instrumento personalmente. Esto ya casi parece moneda corriente, pero en ese momento eso era una revolución. En tanto el teatro es la única disciplina artística donde no hay un instrumento que mediatice -no hay arcilla, no hay bronce, no hay una tela, no hay óleos, no hay acrílicos- el actor es instrumentista e instrumento, el actor tiene que desarrollar su propio instrumento en su formación y en el del escenario trabajar consigo mismo: con su cuerpo, su gestualidad, sus emociones. Esto es lo que Stanislavski llamó el trabajo del actor sobre sí mismo.

Promediando el siglo XX, con el advenimiento de Beckett y el teatro del absurdo después de la guerra, empiezan a plantearse estilísticamente otras cuestiones y esas nuevas tendencias revolucionan el teatro a partir de allí. Pero entonces ya teníamos el

cine y la televisión en su apogeo y el cine y la televisión reclaman a gritos una actuación verdadera porque la cara del actor aparece en cinco metros por cinco metros. A esa distancia el actor no puede engañar. Tiene que ser muy verdadero.

Tengo que ir cerrando por ña hora pero quisiera hacer un último comentario. Me pareció bellissimo lo de Jung le dice a Joyce cuando lo consulta sobre su hija, “en las aguas que usted nada, ella se ahoga”. Tiene mucho que ver con el trabajo del actor. Yo siempre desmitifico el tema arte y locura. Yo no he conocido ningún buen actor que fuera loco. Es tan compleja tarea tal cual la estoy planteando: el trabajo consigo mismo, con sus propias emociones, con sus propias vivencias-que solamente un yo constituido, medianamente fuerte y además poroso, puede llevar a cabo un trabajo de esa complejidad con su propio pasado, sobre su memoria, sobre sus propias vivencias. Un yo disgregado o con peligro de serlo no puede hacer ese trabajo. En ese sentido es muy interesante lo que dice Jung: las aguas en las que usted nada, es decir el material con el que usted trabaja como autor, son las aguas en que ella se ahoga