

Algunhas reflexións sobre o concepto de *realidade* na dramática de Stanislaw Witkiewicz e no pensamento aristotélico. Puntos de contacto: *Verosimilitude* e *lóxica formal interna*.

Roberto Salgueiro

Sobre o concepto de Realidade na Teoría da Forma Pura

Malia ser un dos autores dramáticos máis relevantes do século XX, e un dos teóricos escénicos que asentaron as bases da nova concepción teatral europea das vangardas, Stanislaw I. Witkiewicz non goza do recoñecemento, —e ás veces coñecemento—, que pensamos indispensable na riqueza dun pensamento intelectual que ten por obxecto de estudio o feito teatral.

Por ser este artigo unha introducción ó concepto de realidade na dramática de Witkiewicz, centraremos as nosas reflexións en *Makta*, traducida por Juan Caño e Miguel Narros para a Editorial Fundamentos en 1973, como *Comedia repugnante de una madre*, e que vén ser representativa da totalidade da súa obra. *Makta* recolle tódalas concepcións dramaturxicas enunciadas por Witkiewicz nas súas *Wstep do teorii Czystej Formy w teatrze* (Introducción á Teoría da Forma Pura no teatro) e *Blizsze wyjasnienia w kwestii Czystej Formy na scenie* (Algunhas explicacións máis detalladas sobre a Forma Pura na escena).

Todo o pensamento witkiewicziano xira ó redor do conflito realidade *versus* escena, como xirou o pensamento teatral de comezos de século, claramente anti-naturalista. Cando S. I. Witkiewicz afirma que o obxectivo do seu teatro é:

A posibilidade de deformar libremente tanto a vida real coma o mundo da fantasía, para crear un Todo o sentido do cal quedaría definido exclusivamente en termos de construción interna, unicamente pola forma do espectáculo, e non porque requira consistencia psicolóxica ou actancial segundo modelos captados da vida real.

estase posicionando de xeito categórico contra o concepto clásico, —por estendido, non por correcto—, de mímese, que articulou o naturalismo do século XIX, 161

—no teatro exemplificado co traballo dos Meininger ou no pensamento stanislavskiano—. Na arte teatral do polaco non existe un obxecto de imitación senón un acto de creación total: un mundo escénico articulado formalmente a través de leis propias (autónomas) que garanten a súa coherencia, e que non responderá, xa que logo, a unha realidade psicolóxica, senón a unha realidade formal, sendo, pois a propia construción o obxecto de creación. O feito escénico é para Witkiewicz unha forma de «efecto artístico directo», isto é, unha realidade dramática que chega dun xeito directo ó receptor pola súa construción formal, e non por un proceso intelectual de comprensión.

Este modelo de realidade é o que constitúe *Makta*, un mundo escénico onde a tipoloxía tradicional se descompón en favor dun reparto que se manifesta nunha forma; cada personaxe obxectivízase contra as súas formas psicoloxistas e naturais. A nai, Nina Cobraska, e o seu fillo, León, establecen as súas relacións contra toda lóxica racional e contra toda orde moral: son nai e fillo creados para un mundo escénico, *Makta*, sen ter como punto de partida o modelo natural de relacións; tamén son Nina Cobraska e León, eles propios, anti-psicoloxistas, anti-naturalistas e anti-simbolistas. Constitúense como persoas fóra de toda orde natural; os seus actos de acción e reacción distan de asemellarse ós dunha tipoloxía natural, e, xustamente, responden a unha actitude anti-naturalista do dramaturgo. Nina Cobraska non responderá nunca ás agresións do fillo; León xamais rectificará o seu comportamento, pois, se algo caracteriza a estes personaxes, é fuxir de «todo enredo sentimental» e «impedir que ó público se lle vincule emocionalmente con situacións das que están fartos na vida diaria». Fóra de toda orde natural configúrase o propio espazo escénico; tal e como afirma Witkiewicz, a distribución espacial dos personaxes é de vital importancia:

A propia distribución dos personaxes non pode ser accidental, como acontece na vida diaria, senón que debe estar en relación coa escenografía, de tal xeito que o conxunto así construído se amose en todo momento conforme coas regras da composición pictórica.

En definitiva, o sentido da relación nai/fillo radica na propia forma, no xeito de establecerse a non-comunicación, característica do teatro witkiewicziano, que non é outro que a linguaxe, de aí a importancia da palabra neste teatro.

Se a forma teatral é atendida polo dramaturgo polaco en tódalas súas vertentes, escenográfica, iluminación, vestuario (non esquezamos o seu traballo na pintura e a súa relación co grupo dos formistas), —prestemos atención a distribución do espazo escénico, ó deseño dos interiores, á relevancia da cor nun contorno de branco e negro:

Su trabajo, azul, rosa, amarillo y naranja, será la única nota de color en este acto, donde la escena y el vestuario serán exclusivamente blanco y negro (los mismos actores tendrán que aparecer de un blanco cadavérico. Los labios y los pómulos, negros)

máis importante nunha representación teatral e os demais elementos deben subordinárselle». En consecuencia, o Teatro da Forma Pura non pode consentir que a tensión e distensión espirituais mediaticen esta palabra, e así, o aspecto fónico deberá ser o elemento fundamental nunha lectura de *Makta*.

No teatro de S. I. Witkiewicz, dáse cita un «confuso ir e vir de obxectos e personaxes, de imaxes e impresións musicais» dotados do seu propio significado, da súa propia verdade: unha verdade completa, rexida pola «lóxica formal interna» que expresa a verdade artística. Pero Witkiewicz non pretende eludir unha relación que certas correntes –ou actitudes– de pensamento posmoderno intentaron sen os froitos agardados na súa formulación teórica, isto é, a tensión dialéctica entre o Creador e a Realidade: «A forma pode ser pura», di o dramaturgo polaco, «pero os materiais son os factores da vida do século XX». Os materiais de traballo en *Makta* non son outros que a burguesía polaca e o posicionamento do intelectual ante o coñecemento do mundo, materiais re-interpretados e diseccionados nunha estrutura pechada onde os personaxes, desde o comezo, están abocados á fin que a súa propia forma os conduce. Witkiewicz non pretende descoñecer a realidade do mundo sensible, pero a súa actitude fronte a el non é outra que a da *epoché* fenomenolóxica, non a de «acumular elementos absurdos un tras outro e inventar estruturas formalmente disparatadas»: é preciso unha lóxica interna que posibilite a encadenación dunha acción logo doutra, isto é, o verosímil da acción escénica. Esta lóxica interna de *Makta* é a que posibilita que León se despose con Sofia Pleitus nas condicións nas que o fai:

Sofía –Con el señor León no me hablo de TU todavía. Hace sólo media hora que nos hemos encontrado y prometido...

¿Precisaría máis tempo León Cobraski? Tampouco o pai de Sofía, Apollinary Pleitus, para acudir subitamente a unha improvisada cea de presentación. É esa lóxica interna a que posibilita que a nai acabe cega e drogada e que xustifica a aparición de Julius Bovidsky, –director do teatro–, tan precipitada e absurda, na casa dos Cobraski, esa lóxica interna que, en definitiva, permite crear personaxes e situacións tan afastados do modelo natural. A Teoría da Forma Pura é unha idea precisa que articula todo o pensamento witkiewicziano:

o que eu procuro, é crear sobre o escenario un estado tal das cousas que sería posible para un home, ou para calquera outra criatura, suicidarse porque verteu e rachou un vaso de auga. E sería a mesma criatura que cinco minutos antes danzaba de alegría pola morte da súa queridísima nai. Anhelos a situación que permita a unha cativa de cinco anos dar unha conferencia sobre as curvas de Gauss ante un público de monstros simiescos que tocarían senllos gongs ó tempo que teiman en rosmar unha palabra sen sentido:
Kalafar

Sobre o concepto de Realidade no pensamento aristotélico

Verosímil é un dos conceptos máis manidos na teoría e crítica teatrais. Por estendido é complexo, e, en moitos casos, descontextualizado pola ambigüidade dos campos 163

onde se utiliza: espacio dramático ou espacio teatral. Pero non hai dúbida de que cómpre achegarse, nun primeiro momento, a Aristóteles, á súa *Poética* e tamén ás súas *Física* e *Metafísica* (Filosofía Primeira). O verosímil e a lóxica formal interna son dous conceptos similares, e de aí o noso interese por analizar os puntos de encontro entre o pensamento aristotélico e o witkewicziano.

Non é o propósito destas reflexións avanzar no estudio da *Poética* de Aristóteles, de tal maneira que procuraremos non aludir ás extensas referencias bibliográficas e cinguírmonos ó propio texto do estaxirita. De común resulta atopar como sinónimos dous conceptos que non o son: verosímil e real. Ambos desenvólvense en categorías diferentes de realidade: realidade escénica e realidade do mundo sensible, polo que a ilusión de verdade é unha das potencialidades do verosímil, pero non a única.

Se cadra, resulta máis proveitoso ler a *Poética* coa mesma simplicidade coa que está escrita, evitando prolongar razoamentos que o filósofo non chegou a elaborar, e, sobre todo, tratando de non apoiar argumentos con aseveracións que Aristóteles nunca fixo, –práctica esta moi estendida no Renacemento e non superada aínda no pensamento contemporáneo. O certo é que en ningún verso da *Poética* se define a mímese, –verdadeira culpable do caos terminolóxico habido na historia da arte–, como «copia da realidade» ou «imitación da realidade», malia certas traducións e de certas interpretacións; de ser así, concluiríamos que para Aristóteles a práctica teatral debería ser realista (naturalista), cunha clara vocación de ilusión de verdade, tendencia que se afasta con moito da práctica escénica do seu tempo, ademais de entorpecer a aplicación da mímese á outras manifestacións da arte: «También en la danza, en la aulética y en la citarística es posible que se produzcan diferencias tales», de mímese, «así como en la prosa y en el verso solo» (1448 a). Esas reflexións que achegan a Poiese a unha concepción realista ou imitadora da realidade hai que procuralas máis nas traducións do século XV e nas Actas do Concilio de Trento (1564), onde se recollen, entre outras, os dictados da Igrexa sobre o feito teatral, e a conveniencia dun teatro realista na sociedade cristiá.

O exercicio da mímese realízase sobre a Acción, efecto dos que actúan, e non sobre a Realidade dos que actúan, e este exercicio realízase de diversas maneiras, e con tres particulares especificidades: «la de los medios de imitación, la de los objetos y la de como se imita» (1448 a), co cal Aristóteles xa se formula unha concepción pluridimensional da Realidade, non só a Realidade do mundo sensible, a da copia. Se a significación única de mímese fora a de imitar a realidade do mundo sensible, só podería existir un modo único de mímese, aplicada a esa significación «única» de Realidade, e non dous modos como establece na *Poética*. De aí a diferenza entre a Comedia e a Traxedia: «la una quiere mimetizar a los hombres como siendo peores y la otra como mejores de lo que son» (1448 a). Non aparece na *Poética* o modo de mímese que imita ós homes como son, collendo como modelo ó home do mundo sensible, o único que realmente podería «copiarse», aínda que, cando se refire á pintura –arte coa que compara constantemente a Traxedia, como tamén fai, noutra orde de cousas Stanislaw Witkiewicz–, Aristóteles deixa aberta esta posibilidade: los poetas «imitan del mismo modo que los pintores, o mejores que nosotros, o peores o incluso iguales» (1448 a).

É posible que os momentos onde esteamos máis preto da definición de mímese na *Poética* sexa en 1449 b: «la tragedia es mimesis de una acción noble y esforzada»

e en 1450 a: «La más importante de estas partes es la organización de los hechos, pues la tragedia es mimesis no de hombres, sino de acciones y de vida». Velaquí un dos conceptos básicos no desenvolvemento das metodoloxías escénicas do século XX: Acción. Aristóteles entende a súa importancia, —«sin acción no sería posible la tragedia» 1450 a—, e, a través deste concepto podemos achegarnos máis ó de mimese no pensamento aristotélico.

A acción non é máis que a execución dramática ou teatral do personaxe a sobre o personaxe ou situación opoñentes, e é indiferente a corrente ou pensamento estéticos do feito dramático e teatral en cuestión, pois a esencia da teatro radica na acción, máxima que recolleu S. Stanislavsky ó afirmar que: «non existe teatro sen acción».

Agora ben, a acción principia e finaliza no propio feito escénico e, xa que logo, é este quen o caracteriza e determina según a súa natureza; é a realidade do feito escénico quen caracteriza e determina as accións, non a realidade do mundo sensible. Neste sentido, é de interese a definición de P. Pavis:

Acción es, en consecuencia, el elemento transformador y dinámico que permite pasar lógica y temporalmente de una situación a otra. Es la ilación lógico-temporal de diferentes situaciones.

A organización destas situacións no espacio —físico e temporal escénicos— non debe realizarse de calquera maneira, sen unha regulación precisa, antes todo o contrario: debe ocorrer que sexa «necesario o verosímil que tal cosa se produza despues de tal otra» 1454 a, segundo a *Poética* de Aristóteles. Velaquí o concepto que sustenta a idea de realidade escénica no pensamento aristotélico; o mundo escénico debe estar regulado por unha «lóxica formal interna» que xustifique a correcta organización dos feitos, en definitiva, a construción lóxica da fábula. Este é o punto de encontro entre o Estaxirita e o dramaturgo polaco: evitar o que para o primeiro é a fabula episódica:

Fábula en la que los episodios están unos tras otros no de una forma verosímil ni necesaria. Tales fábulas las hacen los malos poetas, porque son malos (1451 b).

e para o segundo é unha invención de «estructuras formalmente disparatadas».

Os conceptos aristotélicos de acción e verosimilitude desenvolvidos pola dramaturxia contemporánea refírense, pois, ó mundo escénico, pero son aplicados en esferas diferentes; a acción pertence, como noción, ó marco exclusivo do acto teatral, mentres que a verosimilitude se define desde a estética da recepción, pois o acto teatral debe ser verosímil para un receptor, non desde o seu contexto senón desde o contexto do mundo escénico: a acción b sucede á acción a por necesidade, en función desa lóxica interna que articula a estrutura dramaturxica. O receptor debe achar verosímil unha estrutura, para, realmente, funcionar como receptor; no momento no que esa estrutura deixa de ser verosímil, a comunicación rómpese. Así que é doado concluír que a verosimilitude ou a lóxica formal interna son prin-

cípios necesarios no acto teatral, con independencia da estética coa que se resolve a tensión dialéctica entre o Creador e a Realidade: tan precisa é nunha obra naturalista como anti-naturalista. Despois, cada estética articula esa lóxica interna que a caracteriza como tal.

Deteñámonos un momento no texto teatral de W. Shakespeare *Ricardo III*; diante dunha interpretación naturalista, o actor deberá de remitirse a modelos de conducta humana na esfera do real (mundo sensible), deberá de analizar o movemento psicolóxico do personaxe e instalarse nel, dentro do código da metodoloxía naturalista de interpretación: se o actor está correctamente instalado, debe executar unha interpretación verosímil para o público. ¿Que acontece se noutra posta en escena a metodoloxía empregada non é a naturalista? ¿Incidirá isto na verosimilitude do acto teatral? Resulta evidente que non. Na lectura que Leopold Jesner fixo deste *Ricardo III* en 1920, empregou como técnica teatral o expresionismo. O actor Fritz Kortner traballou cunha elocución rítmica e contida, ademais dunha distorsión corporal, —en absoluto «mimética» á realidade—, modulación contida que dirixiu cara a unha explosión emocional e movemento corporal tendente á abstracción, como en toda metodoloxía expresionista, —metodoloxía anti-naturalista—. Se o actor está correctamente instalado nesta metodoloxía, o resultado do acto teatral será verosímil para o receptor. En conclusión, o verosímil refírese á coherencia dunha estrutura, e a estrutura depende daquela síntese dialéctica (estética) da tensión Creador / Realidade.

O concepto realidade no pensamento aristotélico dista moito de ser entendido como unha entidade unidimensional, xa que, en si mesma, está articulada en relación á multiplicidade. En calquera caso, relacionar as ideas teatrais de Aristóteles co que poderíamos denominar naturalismo (mímese como copia da realidade), se ben non é incorrecto, —pois é unha das posibilidades escénicas que as súas reflexións recollen—, é de todo inexacto en canto a que se trata dunha visión extremadamente parcial das mesmas.

Existen outros dous textos de Aristóteles que nos poden axudar nestas reflexións que nos ocupan. É posible que facendo unha lectura xenerosa da *Física* poidamos atopar que aquilo que se imita non é a forma sensible do ser e das cousas, senón o procedemento constitutivo da propia natureza, isto é, a capacidade de imitar as forzas de creación da natureza: o procedemento rigoroso, perfectamente regrado como propio acto de creación e non de caos. Estas reflexións suxeridas na *Física*, atopan maior consistencia na Filosofía Primeira, *Metafísica*, onde Aristóteles considera unha cuestión sempre presente no pensamento heleno: o cambio do mundo sensible. Este mundo sensible é ese obxecto de imitación ó que algúns críticos e algunhas traducións se refiren; agora ben, se o propio Aristóteles non o considera elemento consustancial do ser en si mesmo, ¿como poderá ser «obxecto de imitación» o que é considerado como accesorio e accidental? Pois Aristóteles define algo que existe alén do mundo sensible: un ser incondicionado non suxeito a cambio, cambio ó que si está suxeito o mundo sensible. Daquí vén a distinción entre potencia e acto, definindo á primeira como o que aínda non é pero pode chegar a ser, consideración esta que nos remite á *Poética* 1451 b: o poeta di o que podería suceder, quer dicir, o mundo escénico definido como potencia. E se o poeta di o que aínda non é pero que pode chegar a ser, semella en exceso simple definir a mímese como unha mera copia do mundo sensible, —mais tendo en conta que a

cousa a imitar, segundo a Filosofía Primeira, está constituída por unha materia e unha substancia, sendo esta última a que subxace no ser e quen o define como tal, e que non se organiza na estrutura do mundo sensible.

É evidente que podemos remitirnos a outros conceptos do pensamento helénico, como ó de *kolossós*, –dobre do morto, non imaxe do morto, é dicir, non é imitación de obxecto real–, que poderían apoiar as nosas reflexións sobre o asunto; ou acudir á crítica literaria co mesmo fin, para atopar, por exemplo, a J. Ch. Gottsched afirmando no século XVIII que a mímese non está referida á realidade obxectiva, material, senon á estrutura racional do mundo. Xa apuntamos ó comezo que non é a nosa intención profundizar no estudio da *Poética* aristotélica, tanto como atopar as conexións entre o pensador heleno e as posicións witkiewiczianas, que se sintetizan na similitude dos conceptos verosimilitude e lóxica formal interna.

Esta lóxica formal interna é a que articula a Forma Pura, as relacións complexas que se deben establecer entre os elementos dunha obra de arte dramática, e que se refiren á necesidade de crear estruturas correctas que posibiliten a lóxica encadenación de accións: en definitiva, que, como di Aristóteles na *Poética* en 1454 a, sexa «necesario o verosímil que tal cosa se produza después de tal otra». Esta é a lóxica encadenación que estrutura *Makta*, a que posibilita que os obreiros do teatro acaben por esganar a León Cibraski, a mesma que lle permite, antes da súa morte, falar coa súa nai cando ela estaba preñada del ó tempo que a mesma nai está morta diante deles mesmos, a que permite esta destrución da noción real do tempo e construír outro tempo regulado conforme á lóxica formal interna que estrutura *Makta*. Velaí que son as estruturas as que ocupan a nosa análise, non as copias de estruturas. E o mesmo que a verosimilitude, a lóxica formal interna está directamente relacionada co receptor, pois esta é a que permite o efecto artístico directo, isto é, o impacto da obra dramática, –recordemos que para Witkiewicz o teatro pertence ó ámbito da Forma Pura, é dicir, arte non aprehendida nun proceso intelectual senón metafísico.

Atopar coincidencias entre o pensamento de Aristóteles e o witkiewicziano, ábre-nos unha porta de investigación moi suxerente: as relacións entre o pensamento aristotélico e as vangardas teatrais e, por extensión, artísticas de comezos de século. Tarefa non doada que, sen embargo, non ha de levarnos, de certo, a terreos ermos.

Roberto Salgueiro

Bibliografía escollida

- Abbagnano, Nicolás, *Historia de la filosofía*, Madrid: Hora, 1982.
- Aristóteles, *Metafísica*, edición trilingüe de V. García Yebra, Madrid: Gredos, 1982.
- Aristóteles e Horacio, *Artes poéticas*, edición bilingüe de Aníbal González, Madrid: Taurus, 1992.
- Bozal, Valeriano, *Mímesis: las imágenes y las cosas*, Madrid: Visor, 1987.
- Degler, Janusz, «La teoría teatral de Witakacy», en *Teoría*, 2, RESAD.
- Grodecki, L, e outros, *L'Expressionnisme dans le Théâtre Européen*, Etudes réunies par Denis Bablet et Jean Jacquot, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1984.
- Hegel, G.W.F., *Estética*, Ediciones Península, 1989.
- Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona: Paidós, 1990.
- Pujante, David, *Mímesis y siglo XX*, Murcia: Universidad de Murcia, 1992.
- Pozuelo Yvancos, José M^a, *Poética de la ficción*, Madrid: Síntesis, 1993.
- Villanueva, Darío, *Teorías del realismo literario*, Madrid: Instituto de España/Espasa Calpe, 1992.
- Witkiewicz, Stanislaw, *Comedia repugnante de una madre*, Fundamentos: Madrid, 1973.
- , «Introduction à la théorie de la forme pure au théâtre», en *Cahiers Renaud-Barrault*, 73.