



Actas de las VII Jornadas de Investigación en Filosofía para profesores,
graduados y alumnos

10, 11 y 12 DE NOVIEMBRE DE 2008

Departamento de Filosofía
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Universidad Nacional de La Plata
ISBN 978-950-34-0578-9

Entre lo imaginario y lo real, la imagen teatral. Interpretación de *Lo imaginario* de J. P. Sartre.

Magdalena De Santo
UNLP

Introducción

La imagen teatral es considerada por Sartre en *Lo Imaginario* con las mismas características que la pintura y la literatura. Analizaré la postura de Sartre sobre la conciencia realizante y la conciencia imaginante, tal como aparecen en el citado libro. Luego observaré, según mi punto de vista, si el teatro y las demás artes performativas tienen su especificidad en el cuerpo de los actores como reales e imaginarios, o solamente imaginarios, como pretende Sartre. Me apoyaré para fundamentar mi postura en un teórico argentino, Raúl Serrano, el primero que tradujo, importó y sistematizó la teoría teatral de Stanislavsky en nuestro país. Me resulta importante destacar que estamos en un ámbito de pensadores (Stanislavsky, Serrano y Sartre) comprometidos políticamente con el materialismo dialéctico. Me parece justo ponerlos en discusión, no sólo porque escriben a mediados del siglo pasado, si no porque también comparten teóricamente la importancia de la *Praxis*.

Desarrollo

En los últimos capítulos de *Lo Imaginario*¹ Sartre comienza argumentando en favor de la distinción analítica entre la conciencia realizante y conciencia imaginante, ambas son conciencia que se necesitan recíprocamente y se constituyen una a la otra, pero en el abordaje conceptual podemos decir que tienen actos y objetos que les son propios.

La conciencia realizante tiene por objeto aquello que se percibe, ella es una conciencia de algo existente, aprehendido como real. Y en este sentido es que puede modificar la realidad. En cambio, el objeto de la conciencia imaginante es lo imaginado; el objeto imaginado es un

¹Sartre, J. P. *Lo Imaginario*, Conclusión “Conciencia e imaginación”, pp. 234

ser dado-ausente, ya que el objeto está para la conciencia como lo que no está en el mundo. Así, los objetos de percepción y los objetos de imaginación tienen existencias radicalmente diferentes, la primera real y la segunda irreal. Aquí deberíamos aclarar que Sartre se opone a la concepción psicologista de que dichos objetos (reales o irreales) están en la conciencia como contenidos mentales, pues la conciencia es siempre conciencia de algo existente. En cuanto a los actos de cada conciencia, los realizantes suponen una posición frente a lo dado. El percibir lo dado requiere de la totalidad, del conjunto de lo real y la perspectiva de la conciencia frente a ello. Inversamente, el acto imaginante aísla todo lo presente, lo aniquila, para aprehender la imagen en su ausencia, sólo así se constituye. Por este motivo es que la memoria y la anticipación, aunque produzcan imágenes no dadas en presente, no pertenecen al dominio de la conciencia imaginante, sino más bien a la realizante, pues se dirigen y actúan en función del pasado existente y el futuro real.

Sartre se pregunta cómo se produce dicho acto de la conciencia imaginante, “cuál es la condición esencial para que la conciencia pueda imaginar”². La conciencia sartreana en cuanto conciencia de algo, es siempre intencional, y, como vimos, se dirige a un objeto que en el caso de la imaginante es no real, no dado, ausente. Por ello lo que caracteriza al acto imaginante es la negación. “El acto negativo constituye, pues, a la imagen”³. Lo que niega este acto es justamente la realidad. La imagen una vez constituida como cosa, ya no se la puede modificar, está fuera del alcance de lo real, fuera de modificarse por la práctica. El retrato de Carlos VIII tiene esa luz en la mejilla y yo no puedo hacer nada en contra de ello. Por el contrario sobre lo real, como se destacó más arriba, lo podemos y hasta debemos realizar.

Por el mismo motivo, la conciencia que constituye imágenes tampoco puede estar-en-el-medio-del-mundo, tiene que negarlo, en tanto que lo real de nuestro mundo coarta la acción imaginante. La conciencia puede imaginar porque puede separarse del mundo, porque se escapa de lo real. Sartre denomina a la condición de posibilidad de lo imaginario “tesis de irrealidad”. Luego, la tesis de irrealidad sólo es posible mediante una praxis libre que supere lo real. La acción libre (no arbitraria) debe tener un punto de vista determinado, un marco, un estar-en-el-mundo como anonadamiento, individual y concreto. Esta es la motivación que tiene la conciencia para construir irrealidad, trascender lo dado y hacer mundo. Así, toda construcción imaginaria tiene como un fondo de mundo, pero sin embargo no es el mundo real, es el mundo de la conciencia imaginante que existe escapándose a través de su libertad.

² Sartre, *Lo imaginario, Op. Cit.*, pp. 234

³ *ibidem*, pp. 235

“Lo irreal está producido fuera del mundo por una conciencia que queda en el mundo y el hombre imagina porque es trascendentalmente libre”⁴

Para Sartre el tipo existencial de la obra de arte es un irreal. En primer lugar, la imagen se distingue del cuadro como objeto. Como ya vimos con el ejemplo del retrato de Carlos VIII, éste en cuanto imagen no es susceptible de un acto realizante, sin embargo en cuanto objeto, fue construido materialmente, tiene capas de pintura, barniz, etc. He aquí el primer punto que luego retomaré, pero necesitamos recordar que existirían dos niveles en la obra. Lo material real funciona como condición de posibilidad de la imagen irreal.

Nuestro autor despliega a partir de dicho supuesto dos argumentos bien interesantes. En primer lugar, que las apreciaciones estéticas se dirigen al objeto irreal constituido por la conciencia imaginante y nunca se debiera calificar de bello lo que pertenece al dominio de lo real, como por ejemplo, las personas. “Lo que es real es el resultado de las pinceladas, el empastado de la tela (...) pero precisamente nada de esto es objeto de las apreciaciones estéticas (...) lo que es bello es un ser que no podría darse a la percepción” y un poco más adelante continúa “Que lo real nunca es bello. La belleza es un valor que nunca se podría aplicar más que a lo imaginario (...) Por eso es estúpido confundir a la moral con la estética. Los valores del Bien suponen estar-en-el mundo, apuntan a las conductas en lo real.”⁵

Tenemos aquí afirmaciones tajantes que, según mi parecer, debieran moderarse, esto es entonces la segunda cuestión a recordar.

Sartre despliega un segundo argumento que refiere al concepto de *analogon*. Para nuestro autor el artista no tiene de antemano una imagen mental que luego realiza, no hay realización de lo imaginario. Lo que sí se constituye es un *analogon* material, una objetivización de la conciencia imaginante. El cuadro manifiesta objetos, cosas, que son irreales, que no existen en ningún lugar del mundo, ni en el cuadro mismo. Sin embargo, en la tela sí existe una manifestación de lo irreal. Podríamos decir que lo material es el medio por donde nos llegan las cosas irreales. Esto se acerca bastante al primer punto que habíamos destacado para recordar.

Para nuestro autor, “lo que acabamos de mostrar a propósito de la pintura sería fácil mostrarlo también a propósito del arte de la novela, de la poesía y del arte dramático”⁶, para mí, no es tan fácil mostrarlo, y por ello me propongo revisar los argumentos expuestos dentro del marco de la imagen teatral.

⁴ *ibidem*, pp. 235

⁵ *ibidem*, pp. 247

⁶ *ibidem*, pp. 244

Para Sartre el actor se sirve de su cuerpo como *analogon* del personaje imaginario, es decir, el análogo material, la condición de posibilidad de la manifestación de lo irreal es el cuerpo del actor. Cabe preguntarse entonces, qué pasa con la conciencia del actor, y no la del personaje. Claro está que el personaje, como dice Sartre, “vive enteramente en un mundo irreal”;⁷ pero de ahí a la siguiente afirmación por la cual “el actor queda cogido, inspirado totalmente por lo irreal”, encuentro un salto que no está lo suficientemente argumentado, puesto que un actor sólo puede quedar cogido por lo irreal si es un “buen” actor. Raúl Serrano en *Dialéctica del trabajo creador del actor*, hace un “análisis del propio proceso gnoseológico del actor”^{8*} y coincide con la diferencia que mantengo con Sartre. “Es difícil ver aquí cuál es el sujeto y cuál es el instrumento, dónde termina el actor de carne y hueso y comienza el personaje, cuál es el tiempo de la acción, qué espacio es *este entorno teatral a la vez real e imaginario*”.⁹ Considero que aquí Serrano muestra que la acción del actor no incumbe sólo al terreno de lo imaginario, sino tanto al real *como* al imaginario. El actor cuando está trabajando tiene una doble conciencia, por una lado real, tiene conciencia del público, de la luz, etc y por otro lado tiene la conciencia imaginante, que le permite pensarse como personaje. Por ello me llama la atención que Sartre no se detenga en este punto, afirmando tajantemente que el actor se *irrealiza* en el personaje.

El método, la técnica actoral, y también el ensayo son acciones reales que luego el personaje habita en su mundo imaginario. Pareciera que Sartre desconoce este aspecto de trabajo del actor cuando señala que “a una principiante su miedo le ha servido para representar la timidez de Ofelia”.¹⁰ No considero que esto sea acertado, más bien pareciera una tesis de corte idealista, donde las condiciones psicológicas del individuo aportan utilidad a la práctica. Según mi modo de ver, la falta de dominio sobre el instrumento no puede garantizar un buen trabajo. El actor no se puede homologar con la imagen de la pintura, ni con la imagen literaria porque, está vivo, y no es posible que renuncie completamente a su conciencia particular. Si una actriz tiene miedo, posiblemente no pueda llevar a cabo el curso de acción que tiene Ofelia, y si su acción no se realiza, Hamlet no será Hamlet. Según lo que estudiamos, insisto, el actor trabaja y se perfecciona, tiene una técnica para que su personaje pueda pertenecer de modo coherente al todo imaginario. Pero en sí mismo el actor es pura conciencia realizante, realiza al personaje. Además no es ni mera materia ni pura técnica, no sólo pone su cuerpo para lo imaginario sino también su conciencia. Que no es ni la de Shakespeare y ni la del

⁷ *ibidem*, pp. 245

⁸ Serrano, *Dialéctica del trabajo creador del actor*, pp. 18

⁹ *Ibidem* pp 11

¹⁰ Sartre, *Lo imaginario*, pp. 245

personaje (¿los personajes tendrían conciencia?) tampoco la del actor fuera del escenario, es una conciencia distinta que funde a las otras dos. Es una conciencia entrenada para realizar el desdoblamiento imaginario – real. El actor que pavonea en el escenario debe tener conciencia de lo real, si no tuviese un principio de realidad tendríamos que admitir que el actor es iluminado por el genio, o cuestiones semejantes. No. El actor debe saber que está actuando, sino, o bien tendría problemas para desarrollar su vida cotidiana, o, inversamente, no podría mantener la legalidad del mundo imaginario.

A partir de aquí podemos retomar los otros los puntos que dejamos en suspenso. La cuestión de la materialidad de la imagen, la particular manifestación de lo irreal. La imagen sólo es posible en manifestación, pero cabe destacar, y no creo que se contradiga con la tesis de Sartre, que el tipo de materialidad objetiviza a la imagen en su singularidad. No da lo mismo que Hamlet sea un actor negro que un actor blanco (pensemos en la puesta de Peter Brook). La imagen pertenecerá y será aprehendida por hombres reales con cierto horizonte de percepción que leen simbólicamente la elección de tal materia.

La otra cuestión versa sobre la escisión de los ámbitos estético y moral. No lo podremos desarrollar aquí, pero sucintamente diré que en tanto que las imágenes comprometen también a los receptores, todo lo imaginario entra en diálogo con lo real inevitablemente. Si este diálogo es inevitable, puede ser provechoso para ambos ámbitos nutrirse de su alternativo.

Bibliografía

Sartre, Jean-Paul, (1964), *Lo imaginario*, Buenos Aires, Losada.

Sartre, Jean-Paul, (1973), *Un teatro de situaciones*, Buenos Aires, Losada.

Sartre, Jean-Paul, (1960), *A puerta cerrada/ La mujerzuela respetuosa*, Buenos Aires, Losada.

Serrano, Raúl, (1973), *Dialéctica del trabajo creador del actor (ensayo crítico sobre el método de las acciones físicas de Stanilavski)*, Buenos Aires, Grupo Editor Colección Teoría Teatral