

AURA Y MÁSCARA

UNA APROXIMACIÓN A LA RELACIÓN AURA Y SUBJETIVIDAD EN EL TEATRO

MAURICIO BARRÍA JARA

El problema del arte, de la obra y su circulación adquieren en Benjamin un carácter singular. No tanto por sus juicios y preferencias respecto a tendencias o formatos particulares, lo que constituiría el ejercicio habitual de una crítica que todavía considera el objeto artístico autónomo de sus contextos sociales, sino precisamente por asumir esta última cuestión como un criterio radical. El lugar del arte como objeto de estudio (de crítica) se desplaza, tornándose él mismo en foco de otros objetos. El arte para Benjamin, más que la manifestación de cierta cultura se entenderá como una herramienta preferencial desde la cual es posible analizar el verdadero objeto de estudio: la sociedad, la época; en fin, la historia y su vinculación con la política. El lugar del arte es, entonces, el lugar de una experiencia crítica, antes bien, la experiencia misma que la modernidad ha encriptado. La obra de arte como alegoría de su propio contexto de producción: la modernidad permitirá desentrañar aquello que define la época de la obra antes que la obra en la época.

Entonces, el lugar del arte como el lugar de una experiencia, pero no tanto, respecto al objeto en sí, como a lo que *esa* experiencia me permite pensar, es lo que W. Benjamin deja deslizar en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. El arte (como la obra, en la obra), él mismo una alegoría de un modo de producción de la sociedad. En la obra reproducida técnicamente se da la dialéctica aura-mercancía: en la que, la desaturización de la obra implicará una auratización de la mercancía en

la figura de lo inorgánico. El problema de lo inorgánico en Benjamín no alude tanto a la experiencia, cuanto al cuerpo de esa experiencia. La experiencia continúa siendo el deseo por la cosa, pero la cosa al transformarse libera al deseo de ese carácter cárnico que le solemos conferir. Desear un cuerpo inorgánico hace de la experiencia un distanciamiento en el que es posible volver sobre ella libre de su referencialidad. La dialéctica aura-mercancía en la figura de lo inorgánico abre, a mi modo de ver, una brecha desde la cual es posible volver sobre la noción de subjetividad en la imagen del deseo (experiencia), de lo inorgánico: al transformarse la propia subjetividad en mercancía como la imagen del poeta prostituido (Baudelaire) reclamando su derecho a valor de exhibición.

No deja de ser sorprendente, sin embargo, que esta cuestión acontezca, por sobre todo, en el teatro, que en el momento de dar un ejemplo de la transformación del autor en productor, Benjamín piense en Brecht y su teatro épico. Sorprendente, sobre todo porque el teatro aparecería de entre todas las formas de arte, la más alejada de los nuevos procesos de reproducción técnica que determinan nuestra época. Pero es precisamente esta distancia la que interesa a Benjamín. El teatro representa un lugar privilegiado porque es el lugar mismo de una confrontación: “La escena teatral es de hecho la contrapartida más resuelta respecto de una obra de arte captada íntegramente por la reproducción técnica”.¹ La escena teatral vendría a ser el punto de impacto en el que estalla la dialéctica aura-mercancía. Claro que no todo teatro. Brecht², según Benjamín, ha tenido la lucidez de no competir con las nuevas tecnologías de reproducción sino de incorporarlas; ha procurado aplicarlas y lo más importante, aprender de ellas; en otras palabras, las ha confrontado. Esta confrontación le ha permitido descubrir el procedimiento de fragmentación que logra acabar con el totalitarismo del autor delatando los mecanismos de producción como el hecho artístico mismo. La interrupción de la acción, dirá Benjamin, producirá el efecto de distanciamiento por el cual el espectador deja de identificarse y logra asumir una postura crítica y reflexiva sobre el espectáculo. El nuevo espectador ya no reconoce las condiciones de la realidad con naturalidad, sino que las descubre con asombro³. El mundo se extraña ante él. Aparece como por primera vez, porque aparece en lo que son, materialmente,

¹ Benjamín, *La obra de arte en el época de su reproductibilidad técnica*, en *Discursos Interrumpidos*, Tecnos, Madrid, 1989., p.36.

² Es importante, sin embargo, hacer notar que Brecht no es un adelantado en sentido estricto. Más bien él es un continuador de una tendencia propia de las vanguardias de la época. Al, que talvez es el iniciador, Benjamín lo menciona, es el caso del Futurismo de Marinetti. Pero no podemos olvidar el trabajo de Oskar Schlemmer en la Bauhaus y por sobre todo al que introduce el cine en la escena teatral y maestro del propio Brecht, Erwin Piscator, a quien curiosamente Benjamín no menciona.

³ Benjamín, *El autor como productor*, en *Tentativas sobre Brecht*. Taurus, Madrid 1998. p.131.

sus estructuras productivas. Así mismo, los actores, a través del mismo procedimiento, dejan de investir al personaje para convertirse en portadores de discurso, en *superficies representacionales*. Este mecanismo de distanciamiento, que define lo épico, descubre que la forma es ideología y, por tanto, técnica de producción. El fenómeno teatral sobrepasa el espacio liminal de la representación para ubicarse en la trama misma de su constitución: “En interés de esta confrontación, Brecht se ha retirado a los elementos más originarios del teatro. En cierto modo se ha conformado con un podio. Ha renunciado a acciones de vasto alcance. Y así es como ha logrado modificar la interdependencia funcional entre escena y público, texto y puesta en escena, director y actores.”⁴

En fin, la mirada del dramaturgo épico como la de un científico, en palabras de Brecht, ha logrado exponer el presente: “Este enfrenta el laboratorio dramático a la obra de arte total. Vuelve a emprenderla, de una nueva manera, con la gran suerte antigua del teatro: la exposición del que está presente. En el centro de su tentativa está el hombre. El hombre actual; un hombre, por tanto, reducido, congelado en un entorno frío.”⁵

La escena crítica y paradójica del teatro cobraría una espacial radicalidad en el cuerpo del actor. El cuerpo, como punto de impacto de esta confrontación, es donde acecería sobre todo el desplome del aura. En “La obra de arte...” Benjamín realiza una breve digresión (parágrafos 8-10) sobre esta cuestión en la que compara las técnicas de actuación del actor teatral con las del actor cinematográfico: “...el actor de teatro” —sostiene— “presenta él mismo en persona al público su ejecución artística; por el contrario, la del actor de cine es presentada por medio de todo un mecanismo.”⁶ De alguna manera, los procedimientos mecánicos producirían en el actor el mismo efecto, pero multiplicado de extrañamiento que el teatro épico logra sin la mediación específica. Esta pérdida del aquí y ahora de la actuación significa renuncia al aura, pero no sólo del cuerpo del actor también del personaje que representa: “Lo peculiar del rodaje en el estudio cinematográfico consiste en que los aparatos ocupan el lugar del público. Y así tiene que desaparecer el aura del actor y con ella la del personaje que representa.”⁷

La actuación sometida a una serie de *test ópticos* se estandariza como imagen petrificada de un instante, ins-

⁴ Benjamín, El Autor, p.130

⁵ Ibídem p.132

⁶ Benjamín, La Obra, p.34

⁷ Ibídem p.36

tantes diferidos espacial, temporal y emocionalmente, ya no concatenados por la sucesión natural de una fábula, que al presentarse *en vivo* puede irse modificando tanto cuanto la relación con un público real y presente lo exija. El actor en el cine llega a asemejarse al valor de un accesorio y, tal como un reloj, es un personaje que habla del tiempo en una película, el actor es una imagen que habla de estados, no le ocurren a él, *sino que ocurren*. Un actor que describe el mundo, sin interpretarlo. El distanciamiento brechtiano llevado a sus máximas posibilidades que no sería otra cosa que el triunfo de lo inorgánico: la transformación del cuerpo en alegoría, en síntoma; en fin, en mercancía: El actor de cine, escribe Pirandello, se siente como en el exilio. Exiliado no solo de la escena, sino de su propia persona. Con un oscuro malestar percibe el vacío inexplicable debido a que su cuerpo se convierte en un síntoma de deficiencia que se volatiliza y al que se expolia de su realidad, de su vida de su voz y de los ruidos que produce al moverse, transformándose entonces en una imagen muda que tiembla en la pantalla un instante y que desaparece enseguida quedamente...⁸

La actuación se fragmenta, el personaje pasa a ser el propio actor, la persona del actor desde siempre enmascarado, más teatral que en el teatro, el actor, una alegoría de sí mismo y del propio mecanismo de producción. Por ello, ante este fenómeno, resta una sola posibilidad: la producción artificial del aura como simulación de lo singular: “A la atrofia del aura, el cine responde con la construcción artificial de la *personality* fuera de los estudios; el culto a las “estrellas”, fomentado por el capital cinematográfico”⁹

Fin del aura producción de simulación, pero a la vez, la única posibilidad de desmontar el carácter totalitario de la simulación, haciendo aparecer la simulación como tal en el desaparecimiento del cuerpo como resistencia.

¿Y qué es el cuerpo como resistencia? ¿Es que acaso hay tal?

Es en este punto donde el asunto se pone especialmente problemático. Al inicio del párrafo 10 de la *Obra de Arte*, Benjamín propone la siguiente imagen: “El extrañamiento del actor frente al mecanismo cinematográfico es de todas, tal y como lo describe Pirandello, de la misma índole que el que siente el hombre ante su aparición en el espejo. Pero es que ahora esa imagen del espejo puede despegarse de él, se ha hecho transportable. ¿Y adónde se la transporta? Ante

⁸ *Ibíd*em p.35-6

⁹ *Ibíd*em p.39

el público. Ni un solo instante abandona al actor de cine la conciencia de ello.”¹⁰

La imagen. Ahí el problema. Hasta qué punto logramos fugarnos de la imagen. La imagen del espejo es la metáfora que según Lacan delata la constitución de nuestra subjetividad como escindida¹¹. La conformación de la unidad del Yo se encontraría en esta *identificación* con una imagen o entidad exterior al sí mismo. A través de este reconocimiento en el otro, el niño configura la imagen de su propio cuerpo como diferente al del otro. Podríamos decir, que reconoce en esta reflexividad la propiedad de su deseo. (No identificándose ya con el deseo de la madre). Proceso que se proyectaría a lo largo de toda la vida de un ser humano, en tanto que la transición hacia el orden imaginario y simbólico está basada en este reconocimiento. No obstante esta identificación de uno mismo en términos de otro funcionaría ortopédicamente, como un permanente añadido del que nunca seríamos plenamente propietarios, pues no es la propia imagen la que reconoce un niño, sino *una otra* radicalmente. Mi cuerpo nunca me pertenece, la experiencia de mi cuerpo es una vivencia desde ya construida representacionalmente, a la que le voy sumando caracteres de un permanente estado de transición. No hay tal cuerpo, apenas una imagen congelada de él, en un instante fotográfico que pervive en mi conciencia como necesidad de sentido temporal, de continuidad histórica. El lugar del cuerpo, como resistencia, queda perdido en el orden de lo imaginario, imposible de rescatar simbólicamente, lo que es lo mismo que el cuerpo devenga puro lenguaje. Este lugar de la resistencia vendría a configurar el orden de lo real, de lo háptico, de lo indecible, según Lacan. No es por ello extraño esa incesante tendencia del arte de alegorizar el trauma. De alguna manera, la Escena de Avanzada en Chile se constituye desde la aceptación “ciega” de la imposibilidad. Lo real como trauma¹². El orden de la metáfora, del síntoma pasa a ser el orden de lo real en algunas manifestaciones de esa época (y por que no decir del presente). No poder representar deja de ser, entonces, un desafío para pasar a ser simplemente un impedimento, el síntoma propio de una impotencia. La alegoría benjamiana, a mi parecer, al instalarse en una correspondencia tensionada con lo aurático, permite, al menos, pensar la posibilidad de, en el decir de Deleuze¹³, en una lógica de

¹⁰ *Ibidem* p.38

¹¹ Lacan, J., “El Estadio del espejo como formador de función del yo”, en *Escritos I*, Madrid, Siglo XXI, 1971

¹² Véase, Perniola, M., *El arte y su sombra*, Cátedra, Madrid, 2002. Especialmente el capítulo I.

¹³ Deleuze, G., *La lógica de la sensación*, Arena, Madrid, 2002

la sensación contra una lógica de lo figurativo o lo conceptual; porque la alegoría desnuda a sí misma su carácter y de algún modo des-traumatiza lo real. Esta imposibilidad de la representación, en tanto todo ha devenido presentación, es decir, éxtasis del aparecer, la alude Ticio Escobar como fin de la distancia aurática: “El revoltijo de los contenidos revela una paradoja central del arte contemporáneo. Si se han borrado los límites, entonces ya no existe ni afuera ni adentro y resulta difícil registrar algo que sucede ahí mismo, sin distancia; es decir, desmontada la escena de la representación, todo se vuelve inmediato y presente y no resta margen para la mirada”¹⁴. Ante la cancelación de la distancia, Ticio Escobar propone el retorno de lo aurático como retorno de las narratividades densas o supresión del esquema binario forma-contenido, entre otras cosas. Pero, la producción de distancia, de acuerdo a lo que venimos diciendo, es producción de un desaparecimiento.

Así, la escena teatral, puede pensarse, ya no como imagen, sino como el acontecimiento (o la *performance*) de esta paradoja moderna, en tanto en ella acaece la insistencia del presente y la distancia de su representación a la vez: “El teatro conoce —dice Benjamin— por principio el emplazamiento desde el que no se descubre sin más ni más que lo que sucede es ilusión. En el rodaje de una escena cinematográfica no existe ese emplazamiento. La naturaleza de su ilusión es de segundo grado; es un resultado del montaje.”¹⁵

Y este efecto es la suerte del teatro desde su origen y a este efecto lo llamamos *máscara*.

Para nadie es desconocida la extraña fascinación que han ejercido las máscaras en las diversas culturas humanas. Sea porque en otro tiempo invistieron de perplejidad el rostro profano de algún celebrante; sea porque hoy son apreciadas como deliciosos fetiches. La historia del teatro esta ligada íntimamente a la historia de este artefacto: “El empleo de la máscara coincide extrañamente con los momentos más bellos del teatro, por lo menos los más refinados” —comenta Charles Dullin en una carta de mayo de 1930—. ¹⁶ La máscara ha determinado los momentos cruciales de la historia del teatro, pero, por sobre todo, su política. La máscara, entonces, como una segunda piel bajo la cual se esconde el rostro auténtico, ¿de quién?... Antes se esconde el habla de quien habla. La función preposicional:

¹⁴ Escobar, Ticio, “Zona en litigio”, en *Rosa-dos-ventos. Posiciones y direcciones en el arte contemporáneo*. Fundación Bienal de Artes Visuales MERCOSUR, Porto Alegre, 2005. p.67

¹⁵ Benjamin, *La Obra*. p.42

¹⁶ Cita tomada de Odette Aslan et Denis Bablet [et al.], *Le masque: du rite au théâtre*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1988. Traducción hecha por el autor sobre una fotocopia sin numeración.

la prosopon lo que va delante de la voz (oy / opon). La finalidad de la máscara en el teatro griego era ocultar la propia apariencia, para que un solo actor pudiera representar muchos personajes sólo cambiándose de máscara. Distintos porque sonaban distintos, porque se rompía la univocidad entre apariencia (fisonomía) y voz. La máscara funcionaba, entonces, como dispositivo diseminador, como artificio de refracción infinita, o principio de incertidumbre; en lo que el actor (el real) pasa a ser una resonancia. El actor es una resonancia. (Artifugio a través del cual pasa el sonido: *persónal/per-sonitus*¹⁷). Una voz de la cual es imposible determinar su posición. Una voz que está siempre impostada y corriéndose, que suena ahí donde no se le espera. La máscara se burla y confunde, porque descoloca la ubicación de lo real. Pero también, tras la máscara se esconde la suplantación de la imagen por el sonido, el destino de occidente: –la claridad de la figura sobre el devenir de la resonancia.

Así, lo que en su origen es dislocación, pérdida de la orientación-afección del oído, termina por ser engaño, velamiento, ceguera; es decir, culto a la fisonomía.

El problema de la fisonomía es determinante en el pensamiento occidental. Los conceptos filosóficos que aluden a lo fisonómico son numerosos en los glosarios filosóficos. Bastaría con recordar la noción de *eidos* y sus contrarios *mimesis* o *eikós*; o por otro lado, *morphé*, y *ousía* (sustancia), todas ellas refiriendo al *aspecto de lo presencial* en lo que las cosas hallarían su esencial unidad.

En relación con el estudio de la *fisiognómica* humana no ha sucedido algo diferente. El rostro ofrece la paradoja ideal para demostrar el principio de identidad que funda occidentalmente la experiencia del mundo: “El pensamiento occidental, fascinado por esta paradoja, ha intentado desde sus orígenes reflejar las prácticas de reconocimiento del rostro. [...] se esforzaron por captar la visión de una esencia, de una posibilidad de univocidad e inmanencia y establecieron reglas normativas que permitían penetrar el secreto de un semblante”¹⁸

La fisonomía del rostro termina por definir la identidad de un sujeto. El rostro pasa a ser, la marca categórica de esta subjetividad a través del aislamiento de las variantes que son peculiares de un individuo. Un proceso de abstracción que presupone que es posible congelar este continuo devenir del rostro en algunos estados inmutables. Este proceso de

¹⁷ En latín *persona* significa máscara o personaje.

¹⁸ Magli, Patricia, “El rostro y el Alma”, en *Fragments para una historia del cuerpo*, Feher, Michel et al. Madrid Taurus 1990 vol II, p.87

abstracción se consume en el Renacimiento con la formalización radical del rostro, el que se convertirá en superficie fragmentada de números y proporciones, a cuyas partes o piezas irán ligadas de modo a priori características axiológicas. De esta manera, el rostro coincidirá plenamente con el alma: el rostro se transforma en el reflejo de la interioridad. Inseparable de su fisonomía; el yo se identifica plenamente con su rostro.¹⁹

La máscara, por su parte, sobrepuesta, esconde el rostro neutralizando la individualidad, de modo de pasar por otro, para fingir, para romper con el emplazamiento de un habla; hablar por debajo, pasar por debajo la respuesta: lo que hace un actor: una *hipocrisis*.

Lo que muestra el teatro es un engaño, lo que hay en el engaño es una ocultación. Lo que hace el teatro es hacer visible, poner ante los ojos no tanto lo que no-es (como pensaría Platón), sino el ocultamiento mismo: el desaparecimiento; y esto es lo propio del hipócrita, del simulador, del comediante: hacer visible el hecho de estar ocultando, hacer evidente el hecho de hacerse pasar por otro, en lo cual se pierde toda referencia a un original²⁰. La máscara pasa a ser finalmente el rostro: la persona. La máscara al mismo tiempo que otorga aura, por ejemplo al oficiante de un ritual, es un mecanismo de des-auratización elemental.

El cómo funciona este doblez lo podemos apreciar en la práctica de la máscara neutra en el trabajo de Jaques Lecoq²¹.

La máscara es la base de la enseñanza actoral de Lecoq. De alguna manera, señala el director, cambiar de rostro es cambiar de cuerpo. Este doble efecto de extrañamiento le permite al actor tomar una mayor conciencia respecto a las acciones de su propio cuerpo: “Cuando el cuerpo está actuando con máscara está en estado de alerta, de tensión y no puede manifestarse en una economía del movimiento natural como en la vida cotidiana, en la cual se abandona a menudo el brazo en su balanceo relajado dejando que la gravedad actúe por fuera del cuerpo”²². Se trata de valorar la relación entre el cuerpo y la cabeza, y a través de la imposición ortopédica de la máscara producir un cuerpo extra-cotidiano, en el límite de lo orgánico e inorgánico. Para Lecoq, lo que logra el cuerpo a través de esta ortopedia es expresividad, lo interesante, sin embargo, es que el efecto consiste en neutralizar el rostro del aprendiz, es decir, neu-

¹⁹ Magli, op.cit. p.90 y ss.

²⁰ Es de alguna manera lo que se jugaría en el teatro Barroco: la producción de máxima ilusión.

²¹ Lecoq, Jaques, “El papel de la máscara en la formación del actor”, en Aslán, O. op.cit. Fotocopia sin numeración.

²² *Ibidem*

tralizar su subjetividad con lo cual recién ahí logra aparecer el cuerpo: “La práctica de la máscara neutral desarrolla la disponibilidad para entender el denominador común entre los seres y las cosas, de lo que pertenece a todos y a uno solo [...]. Este estado neutral suscita una “economía de movimientos” que nos lleva hacia un gesto modelo[...].”²³ Al neutralizar el rostro aparece el cuerpo en su singularidad. Quiero decir, si es en el rostro donde la modernidad situó lo aurático de un sujeto, su neutralización provocaría un desplazamiento del aura hacia el cuerpo. Esto es manifiesto si pensamos en el desprestigio que sufre la máscara en el teatro realista. Para éste, de lo que se trataba era de producir una impresión de realidad total, borrar la ilusión por una escena ilustrativa. El teatro del realismo buscaba afirmar la subjetividad burguesa, la subjetividad de la interioridad, y de esa manera convertirse en criterio de verdad social. La crítica de la pre-vanguardia (Gordon Craig, Francis Appia) y de la vanguardia teatral, por el contrario, revalorizará la máscara y todo tipo de artefacto teatral que amplifique el carácter ficticio de la escena, con tal de exhibir sin pudor los mecanismos representacionales que la configuran. La metáfora de la super-marioneta de Craig, o la idea de actores máquinas (Marinetti, Meyerhold) vienen a reforzar esta tendencia a enfatizar lo inorgánico del cuerpo humano. Por lo tanto, la producción de esta “nueva” aura no es resultado de una posta, de un mero reemplazo del rostro por el cuerpo; el cuerpo singularizado a través de la ortopedia facial se constituye en un dispositivo crítico de esta misma aura: lo que Benjamín ha llamado “sex appeal de lo inorgánico”. El cuerpo enmascarado es un cuerpo inorgánico, no es nunca el cuerpo biológico y cotidiano, ni siquiera el sentir sintiéndose de la experiencia fenomenológica: “Para mí —dice Lecoq— es importante que el comediante sepa que está actuando, que no cofunda el grito de la ilusión con el grito mismo de la vida; el niño que juega a ser avión sabe muy bien que se encuentra en un parque...”²⁴

En tanto la máscara hace desaparecer el aura del actor, entonces es un procedimiento análogo a la maquinaria óptica de una filmación. Aun cuando no es eso lo que ocurre. En sentido estricto, la máscara permite *desplazar* el suceder del deseo del/en el rostro hacia el cuerpo. La máscara no es una intensificación de la sensibilidad, toda vez que el cuerpo se encuentra de alguna manera también

²³ *Ibíd*em

²⁴ *Ibíd*em

distanciado por la prótesis. Lo que aparece es el cuerpo en su pura materialidad, lo que Deleuze²⁵ llamaría la carne. Un cuerpo teatralizado se define por relaciones de intensidades, acontece un cuerpo sin órganos.

Mas, lo interesante en todo ello es que el teatro consistiría en la producción de esta inorganicidad²⁶. El teatro juega a / con convertir al actor en mercancía, y se juega en ello su peligro. Y tal como la alegoría es la técnica en el discurso, la máscara lo es en el teatro, porque hace visible la retirada de la verdad, hace acontecer un desaparecimiento, genera una crítica a la política de la verdad como apariencia, porque la máscara rompe con el binarismo de la oposición visual presencia-ausencia, introduciendo una lógica del desplazamiento, de la resonancia, como hemos dicho más atrás.

Neutralizar el rostro —al sujeto— haciendo “aparecer” lo que no puede aparecer sino desapareciendo, porque es pura intensidad: el cuerpo.

Enmascarar al sujeto es ficcionarlo. *La ficción es el desaparecimiento de esta subjetividad como acontecimiento del cuerpo*. La ficción pensada así, ya no como síntoma de un trauma infinito, sino como esta transacción permanente entre cuerpo (resistencia, densidad) y subjetividad en la que ambos se constituyen paradójicamente como ficción²⁷.

²⁵ Deleuze, op. cit.

²⁶ Es importante no olvidar que Lecoq proviene de una larga tradición de directores y pedagogos teatrales cuyo eje ha sido el trabajo actoral entre cuerpo y máscara. Es notable, especialmente, el trabajo sobre la máscara facial en la obra de Jerzy Grotowski, que luego continuará Eugenio Barba. O el trabajo sobre la actuación en máscara de Arianne Mouchkine, o del chileno Andrés Pérez, y por cierto, ciertos momentos de la Trilogía de la sangre de Alfredo Castro en el Teatro de la Memoria, etc. Es decir, el regreso del personaje-máscara, contra el personaje-interioridad del realismo, es crucial en el desarrollo del teatro de las últimas décadas.

²⁷ Porque el cuerpo también sucede en la ficción - es decir, en su desaparecer carne (*chair*) para llegar a ser pedazo de carne (*viande*).