

Universidad Carlos III de Madrid
Doctorado en Humanidades



La Ética de la Festividad en la Creación Escénica

Volumen I

Autor: Patrícia Fagundes

Director: Julio Checa Puerta

Febrero de 2010

Agradecimientos

Al Ministerio de Educación de Brasil, por la beca que me concedió para poder realizar estos estudios.

A mi tutor, Julio Checa, por su generosidad, atención y sugerencias.

A todos los artistas con los cuales trabajé a lo largo de la vida, compañeros de viaje y desafíos.

A mis colegas de la *Cia Rústica de Teatro*, por la disposición para navegar en las turbulencias, por el amor, por el coraje, y también por las fiestas.

A Marta Issacson, profesora del *Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*, por todo el apoyo, confianza, estímulo y orientación.

A mis queridos amigos, por su confianza, apoyo y cariño: Paloma Hernández, que tanto me estimula e inspira, y también por los dibujos A Vicente Sancho, que ha leído y corregido varios capítulos de esta tesis. A José Miguel Torres Cruz, que tanto me ha ayudado con trámites burocráticos y prácticos, y también me ha hospedado en su casa.

A Marina Mendo, por el entusiasmo y las fotografías.

A Carlos Mödinger, por las lecturas, opiniones y complicidad.

A Oscar Cornago y Eduardo Rasilla, por las aportaciones respecto a la tesina *La Poética de La Festividad en la Escena Contemporánea*.

A Alberto Lago, por todas las conversaciones y divagaciones.

A todos los buenos profesores que he tenido la suerte de encontrar, por su generosidad y por enseñarme el amor por la reflexión y el conocimiento.

A mi madre, por ser como es, por siempre acreditar en mis proyectos y sueños, por todo su apoyo y amor.

A mi padre, por ser como era, y por enseñarme otras caras de la vida. Que falta me haces.

A mi hermana, por el apoyo y cariño, y por mantener viva la *capoeira* en mi memoria

A Juan, mi compañero de turbulencias y calmarías. Gracias siempre.

A todas las personas con las cuales conviví en los últimos meses, por comprenderme en un momento complejo.

Por último, gracias a todos aquellos que dejo en el olvido pero cuya aportación ha sido fundamental para la elaboración de esta tesis.

Índice

Volumen I:

<u>Presentación</u>	5
<u>Nota sobre la autora</u>	6
<u>Introducción</u>	8

1. Sobre la festividad como ruta entre la fiesta y la muerte

1.1. Introducción.....	47
1.2. La Fiesta.....	52
1.3. Juego y ritual.....	65
1.4. Dionisio.....	80
1.5. Caos y Complejidad.....	95
1.6. Encuentro.....	109
1.7. La Muerte.....	127
1.8. Conclusiones.....	139

2. El teatro como el arte de hacer fiestas en las fronteras

2.1. Introducción.....	146
2.2. Teatro y Drama.....	154
2.3. Teatro y <i>Performance Art</i>	165
2.4. Teatro y Ritual.....	179
2.5. Teatro y Realidad.....	192
2.6. Teatro y Nuevas Tecnologías.....	206
2.7. Teatro y Encuentro.....	216
2.8. Teatro y fiestas en otras fronteras.....	228
2.9. Conclusiones.....	241

Volumen II:

3. Del proceso creativo escénico como un mecanismo de relaciones

3.1. Introducción.....	250
3.2. El universo de los ensayos.....	254
3.3. El papel del director.....	272
3.4. El papel del actor.....	292
3.5. Contexto de producción.....	309
3.6. Ciencia y creación.....	321
3.7. Conclusiones.....	344

4. El Dispositivo-Ensayo: un modelo festivo

4.1. Introducción.....	350
4.2. Fluidos:.....	355
<i>Placer, Ridículo, Miedo, Multiplicidad, Exactitud</i>	
4.3. Materias.....	379
4.4. Módulos.....	406
4.5. Articulaciones.....	421
4.6. Conclusiones.....	434

Volumen III:

<u>Conclusiones finales</u>	445
--	-----

Anexos

1. La preparación del dispositivo ensayo – <i>Club del Fracaso</i>	482
2. Relato de los ensayos de <i>La Fierecilla Domada</i>	509
3. Anexos electrónicos – cd ajunto	

<u>Bibliografía</u>	556
----------------------------------	-----

Esta tesis investiga las dinámicas de la creación escénica contemporánea, proponiendo un modelo abierto de metodología de ensayos, basado en lo que elegimos denominar *ética de la festividad*: una ética del encuentro y de la diversidad, que celebra lo corpóreo, el goce y lo próximo, aceptando el caos y la turbulencia como parte de una existencia compleja y multidimensional. Desde esta perspectiva, ética y estética no son elementos opuestos, sino indisociables. Todo procedimiento, discurso o metodología artística nace de un conjunto de opciones que implican una visión y una relación particular con el mundo y con el otro: opciones éticas. El diálogo entre teoría y práctica teatral es un vector fundamental de la investigación, trazado a partir de la experiencia de la autora como directora de escena y profesora. El cuerpo conceptual se compone a través de trayectorias transversales entre diferentes áreas del conocimiento, entre distintos creadores y prácticas. El procedimiento es intencionalmente polisémico; este estudio no se apoya en una línea teórica, autor o creador exclusivo, optando por tejer una red amplia de relaciones para pensar el papel y la potencia de las dinámicas de la creación escénica en el mundo actual.

Notas sobre la autora de esta tesis

Como este estudio se estructura a partir de un diálogo continuo entre teoría y práctica, consideramos que es relevante contextualizar brevemente la práctica a la cual nos referimos, y que será mencionada varias veces a lo largo de la tesis. Esta práctica dice respecto a mi experiencia profesional y, porque no decir, vital.

Trabajo como directora, productora y profesora de artes escénicas. Nací en el siglo pasado, en el año de 1972, en la ciudad de Porto Alegre, sur del Brasil. Con 13 años, hice mi primer curso de teatro, y decidí que teatro era lo que quería hacer el resto de la vida. O una de las cosas, pues también estudié periodismo y estudiaría Historia o Física, podría vivir en el campo o tener un hostel. El hecho es que casi siempre estuve haciendo teatro desde entonces, y me licencié en Artes Escénicas en 1995. Entre 1994 y 1999, dirigí varios espectáculos (dejaré las referencias más específicas para las experiencias de este siglo), di clases en la periferia de la Porto Alegre, produje eventos, participé de la organización de festivales; llegué incluso a abrir, con otros colegas, un espacio alternativo en la ciudad, el *Depósito de Teatro*. Luego me fui a Londres, donde me quedé por cuatro años e hice un Máster en Dirección Teatral en la *Middlesex University*, mientras trabajaba de camarera (aprendí a ser una buena camarera). En 2003 volví a Brasil, y creamos la Cia Rústica de Teatro, que estrenó con *Macbeth* (2004). En 2004 y 2005, di clases de dirección de escena y actuación en la *Universidade Federal do Rio Grande do Sul*, lo que quizás pueda ser considerado como el principio de una carrera académica (en el ámbito de la práctica escénica). En 2005, la Cia Rústica estrenó un espectáculo para niños, nominado para todas las categorías de los premios infantiles, pero sin ganar en ninguna. En 2006, estrenamos *Sueño de Una Noche de Verano*, que marcó todo un acontecimiento en la ciudad, ganando todos los premios posibles y

alcanzando mucho suceso de público. En el mismo año, empecé el Máster en Humanidades en la Universidad Carlos III de Madrid, con una beca del Ministerio de Educación de Brasil. Es decir, cambié de país una vez más. En 2008, fui a Porto Alegre durante tres meses para trabajar en el montaje de *La Fierecilla Domada*, que fue la conclusión del proyecto Shakespeare. También obtuvo jugoso suceso de público y buena repercusión, pero no ganó muchos premios, ni agradó tanto a la gente de teatro como el anterior. Esto pasa. El próximo proyecto de la compañía es la *Trilogía Festiva*, que prevé tres montajes: *Club del Fracaso*, *21 Maneras de Enfrentar la Muerte* y *Nómadas*, todos con dramaturgia creada en sala de ensayo. Además de la Trilogía, en 2010 la Cia Rústica realizará cinco intervenciones urbanas en el centro de Porto Alegre. Yo volveré a dar clases en la Universidad, a partir de marzo.

Introducción



*No es la obra-producto
que importa,
no es su aspecto
“eterno” y congelado –
sino la actividad misma de crear.
Tadeusz Kantor*

Esta investigación propone itinerarios que recorren la compleja zona de los procesos de creación escénica, enfocando especialmente las dinámicas relacionales que componen los *procesos de ensayos*, que definen una condición bastante específica de las artes escénicas. Diferentemente de otras artes, el teatro o la danza dependen de colectivos para su articulación, de modo que la experiencia creativa no reside en el proceso individual de un artista, sino en un territorio compartido entre diferentes personas, con toda la complejidad que la relación con el otro implica. Aún en el caso de *solos*, la creación escénica por lo general implica a otros artistas, que pueden ser tanto el director, como el iluminador, el escenógrafo, u otra posible función creativa. Incluso en el caso más radical de un actor que decida hacer un espectáculo completamente solo, dispensando cualquier equipo técnico o artístico, necesitará por lo menos un espectador para que el fenómeno escénico se desarrolle y acontezca: un espectáculo no es un objeto que exista por sí mismo, depende de la presencia viva de personas en un espacio/tiempo compartido, y se define por la relación que se establece entre ellas. Acabada la función, no hay “espectáculo”, no hay obra, no hay producto concreto. Desde nuestro punto de vista, la escena es siempre relacional, y se resiste a divisiones estrictas entre proceso y producto: un espectáculo *es* su proceso, aunque no sea inmediatamente evidente, como los nervios y las venas son parte del cuerpo.

En el contexto del arte contemporáneo, el concepto de “proceso” es especialmente valorado, mientras la noción de “obra” acabada y cerrada en sí misma es cada vez más cuestionada. Es natural que en el campo de las artes escénicas, donde la creación y producción de sentido es siempre una elaboración colectiva, el “proceso” haya asumido gran protagonismo, siendo expuesto sobre los escenarios de diversas maneras. Con frecuencia, los espectáculos tienen como tema sus propios procesos constitutivos, y revelan sus movimientos de construcción en recurrentes procedimientos

de auto-referencia y metalenguaje. A partir de tal contexto, podríamos suponer que las dinámicas de la creación escénica fueran un campo ampliamente investigado, pero no es así; la producción teórica sobre el universo de los *ensayos* es considerablemente escasa. De modo general, podemos identificar que los estudios escénicos se dividen en dos grandes líneas: el análisis de modelos espectaculares y la investigación sobre el arte del actor¹.

En la primera, la reflexión es articulada fundamentalmente a partir del punto de vista del espectador, es decir, a través de la observación de *funciones* o del estudio de registros de funciones. Aunque con frecuencia se considere el contexto de producción, el histórico de los artistas implicados y otros datos que circundan el espectáculo, no hay un enfoque más dirigido a los procedimientos de los ensayos. La segunda posibilidad se dedica a desarrollar metodologías de entrenamiento para el actor, proponer técnicas o tejer reflexiones sobre la compleja arte de la actuación escénica. Innegablemente, este tema está íntimamente relacionado al ámbito de los “procesos de ensayos”, pero no es lo mismo, pues su enfoque se concentra en los procesos *individuales* del actor, y no en las *dinámicas colectivas* de la creación.

Pese a la importancia decisiva de ambas líneas de estudio para las artes escénicas, identificamos una significativa ausencia en lo que dice respecto a la compleja cartografía de los procesos creativos, cuya relevancia en el contexto del arte contemporáneo se hace cada vez más evidente. Es probable que, para pensar el teatro hoy, sea necesario pensar sus procesos, los itinerarios de la creación, no sólo en términos estéticos, sino en términos de experiencia ético/social: el universo de la creación escénica no se limita a metodologías o técnicas para el actor, el director o

¹ Además de estas dos grandes áreas, podemos también encontrar manuales prácticos de técnicas para el director, el iluminador o el escenógrafo, que, como es natural considerando su naturaleza de *manuales*, se restringen a modelos específicos y no se proponen una reflexión más amplia.

cualquier otro artista, sino engloba las dinámicas que se establecen entre todos. El proceso ya es parte de la “obra”, una formulación artística en marcha, que por lo general implica un colectivo de personas en interacción.

No es la *obra*-produto
que importa,
no es su aspecto
“eterno” y congelado –
sino la actividad misma de crear.^{2 / 3}
(Kantor 2008: XXXVIII)

Así, al pensar el “teatro” en este estudio, no pensaremos exclusivamente en espectáculos, sino también en los procesos creativos, dimensiones que habitan el mismo espacio, se atraviesan, se sobreponen, de modo que no pueden ser comprendidos como unidades aisladas. Hablaremos frecuentemente de “teatro” desde la lógica de los ensayos, que en nuestra opinión incluye la lógica del espectador. El teatro es siempre hecho para alguien, siempre busca y depende de relaciones, tanto en los ensayos como en las funciones.

Aunque estemos seguros de la importancia de la investigación de los procesos creativos escénicos, no obviamos las dificultades de su desarrollo, que se deben a varios motivos, entre ellos el hecho de que tratamos con un universo de impermanencia y movimiento, siempre escurridizo. El carácter fluido y singular de cada proceso evita formalizaciones rígidas, no existe una metodología creativa ideal y universal. Cada grupo, director o montaje desarrollará sus propias estrategias, según su contexto socio-económico-cultural, sus propuestas estéticas, perspectivas éticas y condiciones concretas, así como los componentes subjetivos e imprevisibles que se manifiestan en los procesos creativos. En este contexto, la presencia de investigadores externos es poco común, quizás por la propia intensidad e “intimidad” que los ensayos demandan, quizás

² Não é a *obra*-produto /Que importa/ Não é seu aspecto/ “eterno y congelado / Mas a atividade mesma de criar.

³ Todas las traducciones al español, de fuentes en inglés o portugués, son de la autora. Optamos por incorporar la traducción al cuerpo del texto por la fluidez de la lectura.

por falta de mayor interés por parte de los investigadores, quizás por otros motivos poco explicados. La ausencia de un observador “distanciado” plantea algunos problemas. Si las múltiples técnicas contemporáneas de actuación fueron elaboradas principalmente por directores o actores que se distanciaron del escenario y pasaron a la dirección o enseñanza, observando el actor “desde fuera”; si el análisis de los espectáculos es desarrollado por “teóricos-espectadores”, que observan “desde fuera”, ¿quién podrá tejer una reflexión sobre el universo de los ensayos, ya que no hay observadores externos y es necesario cierta distancia para contemplar? Simultáneamente, ¿cómo comprender las dinámicas de los ensayos sin participar de alguna forma, colocándose así en una perspectiva “desde dentro”?⁴

Nuestra hipótesis es que la investigación de la creación escénica solicita una combinación entre el “desde fuera” con el “desde dentro”, en un constante diálogo entre reflexión y experiencia. Esta tesis se compone a partir de esta tentativa; nuestra principal referencia para pensar los procesos creativos escénicos es la experiencia directa del *hacer teatral*, en una dinámica donde el “objeto” de estudio es también “sujeto”: al reflexionar sobre procesos de ensayos, mis fuentes fundamentales nacen de las experiencias que viví, como actriz, productora, profesora o directora.

Así, desde ya es importante asumir que los parámetros de esta investigación, y mi perspectiva teórica en general, están condicionados por experiencias concretas, por

⁴ En 2006, el actor y profesor Carlos Mödinger participó como “observador externo” de todo el proceso de ensayos de *Sueño de Una Noche de Verano*, espectáculo dirigido por mí con la Cia Rústica (Porto Alegre- Brasil). El motivo era la realización de una tesina cuyo tema investigaba los procesos de “transición” entre el texto dramático y la escena viva. Aunque a veces C. Mödinger se esforzaba por permanecer en una posición de investigador “distanciado”, acabó siendo un elemento importante en el proceso, ya que una presencia viva en una sala de ensayo, donde se estimula la apertura de todos los sentidos y percepciones, no podría pasar “desapercibida” - especialmente en un tipo de práctica que valora la relación directa con el espectador. C. Mödinger fue una presencia muy significativa como espectador, compañero y colaborador – colaboraba con sus comentarios, con la organización de algunos ensayos de “Mundologías” (ver último capítulo), con su atención y escucha. No era exclusivamente un observador “externo”, aunque tampoco estaba completamente “dentro”. Combinaba el “dentro” con el “afuera”, distancia con complicidad. Me pareció una experiencia enriquecedora, que contribuyó en el proceso creativo y también fue productiva para su investigación.

las formas como el teatro estuvo y está presente en mi vida. Este estudio se aventura a desarrollar un pensamiento entramado a la experiencia, a los sentidos, al cuerpo; conceptos inscritos en la piel, en la búsqueda de una “razón sensible”, “un saber erótico que ama aquello que describe” (Maffesoli 1997:16). La práctica del teatro es algo que atraviesa mi biografía, mi memoria, mis deseos, lo pienso como algo que amo, *incorpóreo*, de modo que el único saber que me cabe articular es esta especie de “saber erótico”. No se trata de trazar elegías ingenuas u olvidar el sentido crítico; pienso que la tentativa de un conocimiento sensible está muy cerca de la propuesta del “distanciamiento” brechtiano – estar dentro y fuera a la vez, ser capaz de amar y distanciarse simultáneamente, conectar emoción y crítica (B. Brecht nunca abogó por una razón fría, desconectada; la tentación a reducir la complejidad de las cosas ha conducido a algunas malas comprensiones de sus propuestas). Reivindicaremos una visión que permita la diferencia, donde algo puede ser una cosa y a la vez su contrario, en un contexto en el cual es válido “emitir paradojas. Una de ellas es la implicación emocional, la empatía con lo social y el hecho de pensar con distanciamiento” (*ibid*: 15).

Asumir esta perspectiva personal, por más combinada que pueda estar con un movimiento de distanciamiento, implica asumir una cartografía con lagunas, fallos, errores de cálculo. No es nuestra intención afirmar ninguna verdad absoluta sobre la escena, incluso porque no creemos que exista. No obstante, tampoco queremos incurrir en un relativismo absoluto que componga conceptos blandos y amorfos, inofensivos como pequeñas serpientes sin dientes. Al entamar pensamiento, experiencia y *amor* (el “saber erótico que ama aquello que describe”), este estudio revela convicciones apasionadas, arriesga afirmaciones cuestionables, se ofrece a las discordancias. Desde nuestro punto de vista, la “tolerancia” no significa ausencia de opinión, que siempre

puede generar contestaciones y debates. La opción por una ética festiva/relacional no implica el ideal de una armonía celestial o del reino súper reglado de lo “políticamente correcto”, sino se abre a las turbulencias, inventando estrategias de navegación en las tempestades. Para que exista movimiento, transformación o conexión, es necesario que exista desequilibrio.

Si bien mis propias experiencias profesionales sean una referencia decisiva, la investigación no es sobre *mí* trabajo, que opera únicamente como un punto de partida; el enfoque de este estudio no se concentra en el análisis de los espectáculos/procesos que dirigí, sino los utiliza para desarrollar una reflexión sobre la creación escénica. Además, al pensar mis experiencias, pienso en otras personas, en situaciones, en relaciones. En el teatro no se trata de uno, sino de multiplicidades, y yo, como directora de escena, nunca trabajo sola. Si fuera necesario simplificar al máximo los motivos que me llevan a hacer teatro, podría incluso decir: yo hago teatro para disfrutar del placer de compartir con la gente. Además, creo que este es el motivo más adecuado para que uno decida hacer teatro, que exige movimientos de relación con el otro y con el mundo, ofreciendo un espacio fecundo para la articulación de varias inquietudes contemporáneas, especialmente respecto a esta dimensión *relacional* que evoca la problemática del encuentro con el *otro*.

Es inevitable reconocer una tendencia general en el pensamiento, en la creación, en el espíritu del tiempo, que valora las relaciones entre las personas, entre las cosas, entre las galaxias y los electrones. Está presente en las teorías del caos, en el arte, en la filosofía, en lo cotidiano. I. Prigogine y I. Stenger (1985) afirman que “el interés está cambiando de la substancia a la relación, a la comunicación, al tiempo” (*ibid*: 8)⁵. N. Borriaud (2006) escribe un pequeño libro que discurre sobre una “estética relacional”, el

⁵ interest is shifting from substance to relation, to communication, to time 8-

concepto de *rizoma* de G. Deleuze y F. Guattari es una referencia recurrente, la imagen de *red* que desde la neurociencia hasta *Facebook* invade el universo en que vivimos, el *tribalismo* contemporáneo identificado por M. Maffesoli: desde todos los campos, se evocan relaciones y conexiones. Desde la física de Lucrecio, con sus átomos que se encuentran por la desviación, hasta la biología autopoética de F. Maturana y H. Varela, también la ciencia nos confirma: de las moléculas a las ballenas, todo lo que vive está en relación.

Al reivindicar la posibilidad de una *ética de la festividad en la creación escénica*, esta investigación se inserta en esta tendencia general, que asume varias formas, se manifiesta en varios ámbitos, no es homogénea ni lineal. La homogeneidad y la linealidad son además valores rechazados en esta perspectiva, que celebra la diferencia y admite lo irregular. Sin embargo, no es nuestra intención, tampoco estaría a nuestro alcance, teorizar una tendencia cultural, sino compartir su flujo para pensar la escena contemporánea y sus procesos creativos, desde un punto de vista polisémico, relacional, *ético-festivo*. De acuerdo con esta lógica, las dinámicas de creación teatral no podrían ser analizadas separadamente, considerando exclusivamente sus convenciones y técnicas específicas, como si fuera un universo independiente de un contexto más amplio; sino como una fuerza que es parte de lo real e integra los movimientos del mundo. Como T. Kantor, “yo no considero el teatro como un terreno aislado y profesional” (Kantor 2008: 139).

Del mismo modo, los *procesos de ensayos* no pueden ser comprendidos únicamente como una preparación funcional, sino como una actividad artística en sí misma, y también como una experiencia social que implica la interacción de un grupo de personas, formando microterritorios de sociabilidad. En diferentes grados y de distintas formas, la creación escénica es siempre colaborativa, aún cuando no se quiera.

La relación con el otro es inevitable en su dinámica. A partir de este principio, enfocaremos el teatro y sus procesos como potentes *mecanismos de relación*, dependientes de la presencia corpórea en un espacio-tiempo compartido; y no como forma de *expresión* o método de representación de una ficción o de una realidad – el teatro constituye en sí mismo una experiencia *real*, puesto que nos ofrece una estrategia de interacción con el mundo y con el otro.

Trataremos así de relaciones y de teatro, comprendido más como proceso que resultado cerrado, más como acción en el mundo que como representación. Del teatro comprendido como un dispositivo de relaciones, una máquina que provoca y administra encuentros. El teatro como experiencia, espacio de conexión, como *máquina de guerra*, “irrupción del efímero y potencia de la metamorfosis”, que “frente a la medida esgrime un *furor*, frente a la gravedad una celeridad, frente a lo público un secreto, frente a la soberanía una potencia, frente al aparato una máquina” (Deleuze y Guattari 2008: 360); un acontecimiento que sólo existe en “sus propias metamorfosis” (*ibid*: 367).

Advertimos que nuestro abordaje no será vertical, concentrado en una única teoría o creador teatral; somos concientes de los riesgos, y también de las posibilidades, de un procedimiento abierto a múltiples referencias. Los peligros están relacionados con la contingencia de la superficialidad, del diletantismo, de incurrir en un “turismo intelectual” que visita muchas regiones sin percibir el ritmo de ninguna. Las posibilidades residen en la dimensión de la polifonía que recorre espacios abiertos, en la creación rutas de interconexión entre distintos territorios, en el descubrimiento de redes y diálogos entre diferentes conceptos, imágenes, saberes. Conectándose al flujo del tiempo, este estudio transita por varias áreas del conocimiento, buscando referencias en la física, la biología, la antropología, las artes visuales, la filosofía, la sociología; y también en lo cotidiano, en la cultura popular, en las películas y en los periódicos,

siempre desde el punto de vista de la escena, visitando territorios extranjeros sin la pretensión de dominarlos. Evidentemente, el teatro como base de referencia tampoco ofrece un universo homogéneo, especialmente considerando que no estamos preocupados con la pureza de una propuesta o estilo específico, optando por rutas múltiples en mapas de fronteras inciertas, en un continuo esfuerzo de establecer conexiones y relaciones, buscar desviaciones y creaciones. Frente a la multiplicidad de propuestas, teorías, experiencias y voces posibles en el teatro contemporáneo, donde visiones contradictorias conviven sin que ninguna pueda ser electa como la verdad definitiva, mantener un horizonte amplio y abierto a diversas referencias implica un ejercicio muchas veces sobrecogedor, que parece siempre conducirnos a más preguntas, y no a respuestas conclusivas.

La idea de *antropofagia cultural*, articulado por el modernismo brasileño de los años 20, opera como una herramienta en esta opción arriesgada: abrirse a las influencias y referencias, apropiarse de lo que más nos alimenta, digerir, eliminar lo que no interesa, generando nuevas formas y estrategias a partir de este “devorar”. Nuestra intención es descubrir una voz propia, a través de diálogos heterogéneos entre una diversidad de referencias que incluyen B. Brecht y J. Grotowski, J. Lecoq y M. Abramovic, W. Reich y V. Meyerhold, Caetano Veloso y G. Deleuze, Lucrecio y M. Maffesoli, I. Prigogine y G. Gómez-Peña. Intentos de interrelaciones polifónicas, antropofágicas, calidoscópicas, en una perspectiva “festiva”, que admite los hibridismos, los carnavales, lo múltiple; en la búsqueda de itinerarios propios, que correspondan a mi tiempo, mi contexto específico, mi aldea, mi manera de estar y relacionarme en el mundo, a las personas con las cuales convivo y trabajo. Esta búsqueda es iluminada por muchas ideas y propuestas, pero no sigue exactamente los mismos trayectos, ya que son otras las topografías. Procesos híbridos entre tendencias

escénicas, lenguajes artísticos, autores, conceptos, saberes; y, principalmente, entre teoría y práctica, arte y vida, combinados en un mismo tejido plural.

Al dispensar fórmulas exactas o teorías específicas, igualmente abdicamos de cualquier pretensión de ofrecer “recetas” sobre procesos de ensayos, aunque proponamos un modelo en el último capítulo, nuestro *dispositivo-ensayo festivo*. Este modelo no se propone “enseñar” la manera correcta de ensayar, no constituye un manual objetivo que pueda guiar a un joven director en la realización de una “correcta puesta en escena” o un grupo en una práctica “correcta” de relaciones creativas. Si en los días de hoy incluso la ciencia rechaza la rigidez de los modelos previsibles, no seremos nosotros, desde el teatro, que intentaremos fijar fórmulas para la creación. Sabemos que no hay fórmulas universales, y que el arte y las relaciones humanas no reconocen el concepto de “correcto”.

Nuestra aspiración es ofrecer una reflexión que pudiera servir de inspiración a otros creadores e investigadores, esbozando una metodología abierta de creación y dinámica de grupo que pudiera ser utilizada por actores, profesores, directores y estudiosos, de acuerdo con sus intereses y necesidades, como módulos de armar; o simplemente como referencia diversa. De este modo, pasaríamos a integrar la trama de pensamientos y acciones que han contribuido en la composición de esta propia investigación, en un proceso de retroalimentación que caracteriza la dinámica escénica del último siglo y continúa en el presente. Queremos colaborar en el desarrollo de un campo que ofrece mucho a investigar, a través de una visión y una experiencia particular, que reflexiona sobre sí propia, e intenta articular un pensamiento creativo y comunicativo. Un “dispositivo-tesis” que pudiera servir de herramienta a otros movimientos que investiguen o desarrollen procesos de creación escénica, que pueda ser utilizado como una estructura flexible para cortar y pegar, como piezas de *lego* sin

copyright. En este momento, es posible que este dispositivo haya colaborado para el desarrollo de al menos una práctica/teoría, la mía. A ver si es capaz de irrigar más terrenos.

Nuestra mirada hacia la creación teatral se hace desde la noción de una *ética de la festividad* porque consideramos que la *ética* es un elemento definidor de la escena, comprendida como un mecanismo de relacionarse con el otro y con el mundo; fundamental tanto en el tejido de relaciones entre los creadores, como entre artistas y público. Es posible que las experiencias escénicas más relevantes de los últimos siglos se funden en perspectivas éticas; no podemos comprender las propuestas de C. Stanislavski, A. Artaud, B. Brecht, T. Kantor, J. Grotowski, P. Baush o M. Abramovic sin considerar el pensamiento, la visión del mundo que las impulsan y sostienen. Es más: es posible que el principal “legado” de estos artistas resida en esta percepción, en esta zona que transita entre ética y estética, donde ambas son indisociables. Quizás es sólo a partir de ahí que podamos apropiarnos y recrear sus ideas y descubrimientos.

Para M. Maffesoli (2007), hay una sinergia inevitable entre ética y estética. El autor define la estética como “la facultad de experimentar en común” (*ibid*: 23) y la ética como “lo que permite la unión de los miembros de una misma comunidad” (*ibid*:72); que se distingue del concepto de “moral” porque no impone una lógica universal del *deber-ser*, “es particular, a veces momentánea, funda una comunidad y se elabora a partir de un territorio dado, real o simbólico” (*ibid*: 15). A partir de estos conceptos, M. Maffesoli identifica la emergencia de una *ética de la estética* en el contexto contemporáneo, que infiltra toda la vida social, donde “el hecho de experimentar algo juntos es factor de socialización” (*ibid*:31), y supone “la comprensión del vínculo social a partir de los parámetros no racionales que son el sueño, lo lúdico, el imaginario y el placer de los sentidos” (*ibid*: 57).

De este modo, la relación entre ética y estética se establecería a través de la experiencia compartida, lúdica, corpórea y sensible, en un espacio donde el yo se define a partir del otro, donde lo que importa no son las “esencias” sino las relaciones, que se establecen en redes no jerárquicas que permiten las turbulencias. Nos parece que el teatro ofrece un espacio propicio para esta experiencia de lo próximo, creando universos que acontecen *en, con y entre* los cuerpos de sus habitantes nómadas, con la potencialidad inmanente de “*carnavalización*” del mundo, provocando situaciones de desequilibrio que pueden conducir a nuevas organizaciones. La creación nace de la desviación; caos y orden no son opuestos binarios.

Sin embargo, desde la perspectiva de una *ética de la festividad*, no se trata sólo de relaciones, sino de *relaciones festivas*, que puedan celebrar el placer en el encuentro con el otro y con el mundo, la capacidad de bailar en el caos; la fiesta como estrategia de negociar con la muerte. Si todo fuera dolor, desistiríamos de todo. Comprendemos el placer como un vector de resistencia que crea líneas de fuga; y la fiesta como una forma de reinventar el mundo, no como una experiencia de evasión. Como dispositivo cultural humano, siempre estuvo muy cerca del teatro – y desde principios del siglo XX, se registran tentativas de rescatar una relación cercana entre fiesta y teatro, de las más variadas maneras, tanto a través de la experiencia ritual que evoca la fiesta sagrada, como en experiencias que se inspiran en las formas festivas del teatro popular profano. Sin embargo, no es nuestra intención evocar cualquier modelo específico de fiesta para el desarrollo de la práctica escénica, sino componer una noción de *festividad* que impregnaría el espacio de una ética de relación y creación, que no se restringe a la estructura de una manifestación determinada. En cuanto a la relación entre teatro y fiesta, podemos decir que *el teatro es una fiesta*, lo que obviamente no significa que es

un universo de pura alegría, sino un fenómeno complejo que implica dolor y placer, vitalidad y muerte, cuerpo y encuentro.

Al elegir la *festividad* como imagen para una *ética* de creación, somos conscientes de los riesgos que asumimos; la “fiesta” es con frecuencia asociada a una idea de alegría y frivolidad, pese a todas las teorías que la relacionan con la experiencia de la muerte. La asociación entre “teatro” y “fiesta” puede evocar para algunos la imagen de escenarios coloridos y músicas animadas, inofensivas comedias ligeras para entretener a la gente. Nos parece una pobre visión, una mirada reductora a la potencia del encuentro entre personas, a la fuerza de la manifestación festiva y del placer en la relación con el otro y con el mundo.

Somos también conscientes que la reivindicación del placer que proponemos aquí nos expone a otra situación de peligro, puesto que el placer es, con demasiada frecuencia, asociado a frivolidad, consumo, alienación, egoísmo, un mal de la contemporaneidad. De la Iglesia a la izquierda más taciturna, y también en la derecha más cerrada, hay un discurso moralista contra el placer de los sentidos, y por lo tanto contra el cuerpo – todo discurso contra el placer es un discurso contra el cuerpo. Así, consideramos que se hacen necesarias algunas palabras en la *defensa del placer*, profundizando nuestra posición. Para esta defensa, evocamos un *corpus* de pensamiento que también arriesga celebrar el placer y el goce como elementos fundamentales de la existencia, el placer de estar con el otro, del juego, del cuerpo, de la multiplicidad; el placer como instrumento de rebelión y resistencia.

Michel Onfray (2007) propone un interesante recorrido por este *corpus*, a través de una “contrahistoria de la filosofía” que destaca las corrientes de pensamiento que rechazan el idealismo platónico característico de la historiografía y del discurso dominantes, defendiendo una filosofía que “no se constituya *contra* el cuerpo, a pesar

de o sin él, sino *con* el cuerpo” (*ibid*:26); una contracorriente que evoca una “filosofía hedonista: materialista, sensualista, existencialista, utilitarista, pragmática, atea, corporal, encarnada” (*ibid*:27). En seis volúmenes, el autor construye un archipiélago desarrollado “de acuerdo con el principio del rizoma”, donde relaciona pensadores de todas las épocas, de los atomistas griegos a J.F. Lyotard. Además de filósofos, podemos suponer que participan de esta constelación poetas, músicos, artistas, rebeldes diversos, y la propia sabiduría popular, que sabe que “es conveniente gozar al máximo lo que se nos da para vivir” (Maffesoli 2005:111). Nos parece importante añadir a este universo la figura de W. Reich⁶, terapeuta y pensador que construyó toda una teoría y una práctica a partir del estudio sobre la función del orgasmo en la existencia individual y social, defendiendo la idea de que la incapacidad, culturalmente producida, de vivir el placer es la fuente de todas las neurosis, y también de los sistemas políticos autoritarios.

W. Reich fue discípulo de S. Freud durante catorce años. Empezó a distanciarse de su tutor a partir de la teoría del “instinto de muerte” figurada por S. Freud, y de su propia radicalización en la percepción de la sexualidad como centro de subjetivación del individuo, relacionando sexo y política de manera contundente. El terapeuta denunciaba el control y manipulación de la energía sexual por el aparato de poder: “La represión

⁶ Por lo menos para mí, la influencia de W. Reich fue decisiva en la imaginación de un discurso a favor del placer y del cuerpo, y estuvo conectada a una experiencia personal, práctica. A los 16 años, empecé a hacer una terapia corporal colectiva, la *Somaterapia*, creada por el psicoanalista y escritor brasileño Roberto Freire, que se basa en cuatro referencias teóricas fundamentales: las propuestas de William Reich, de Fritz Pearls, del anarquismo y de la antipsiquiatría. Las sesiones consistían en vivencias donde se hacían ejercicios psicofísicos en grupo y luego se comentaba sobre los mismos, procurando leer en el cuerpo y en la acción de cada uno las neurosis, los bloqueos, las corazas. Después de terminado mi “periodo terapéutico” (tenía un plazo fijo de un año, para todos), pasé a ser parte del grupo de formación, es decir, yo estudiaba para ser *soma-terapeuta*, y también vivía en “comunidad” con otras personas de la terapia. La práctica de *capoeira* era otro principio importante, como una manera de transformar el cuerpo – no se creía en transformación que no pasara por el cuerpo. La Soma no era teatro, aunque había mucho de teatro en la Soma: el grupo, el encuentro, el cuerpo, la tentativa de crear espacios de transformación, la dificultad de convivir en grupo evidenciada, expuesta y analizada. Se trabajaba intencionalmente dinámicas de placer y dolor, las relaciones como sistemas que incluyen ternura y agresividad. No obstante, en determinado momento pasó a ser predominantemente doloroso hacer Soma, porque el ideal de libertad y transformación se transmutaba en otro modelo rígido de comportamiento, el *Padrón Soma de Ser*, que era tan autoritario como cualquier otro, simplemente por ser un padrón impuesto – esta tendencia de estriar el espacio liso, el pequeño fascismo que siempre puede emerger en los colectivos.

sexual es de origen socio-económico y no biológico. Su función es sentar las bases de la cultura autoritaria patriarcal y la esclavitud económica” (Reich 2003: 244). Para W. Reich, es evidente que la represión y el control de cuerpo son instrumentos de dominación, su función es “mantener más fácilmente a los seres humanos en un estado de sometimiento, al igual que la castración de potros y toros sirve para asegurarse bestias de carga”. (*ibid*: 236). Después de de M. Foucault, de los *hippies*, del feminismo, del movimiento *gay* y *queer*, de los estudios de género, etc., esta es una perspectiva más que corriente, pero recordemos que W. Reich vivió en la primera mitad del siglo XX, dedicándose a desarrollar una propuesta *práctica* para la transformación humana. Sus procedimientos terapéuticos buscarán una actuación directa sobre el cuerpo, quitando totalmente el protagonismo de la palabra; el cuerpo como biografía viva, cuyas “corazas” deben ser movilizadas para permitir la plena circulación de energía: “no es posible, ni defendible, la separación de los procesos psíquicos de los somáticos. Las enfermedades psíquicas son perturbaciones biológicas, que se manifiestan en la esfera somática así como en la psíquica” (*ibid*: 391). Todo está en el cuerpo – la coraza es un estructura rígida de defensa desarrollada a lo largo de los años que impide la emergencia de los afectos, el contacto con el otro, la sensibilidad; es una rigidez muscular que “es el aspecto somático del proceso de represión, y la base para la continuación de su existencia” (*ibid*: 315). Sin embargo, la coraza no es un problema individual, ya que “la neurosis es una epidemia de las masas que se propaga a través de canales subterráneos. La humanidad entera está enferma” (*ibid*:207). Transformar el cuerpo como condición primordial de cualquier transformación política.

Décadas después de W. Reich, Beatriz Preciado – heredera de M. Foucault, de G. Deleuze y F. Guattari, de J. Butler, de la posmodernidad, de nuestra época pos todo – afirma que “el cuerpo, los cuerpos de todos y de cada uno de nosotros, son los preciosos

enclaves en que se libran complejas relaciones de poder. Mi cuerpo = cuerpo de la multitud” (Preciado 2008: 93). La autora no cita a W. Reich (de hecho parece que nadie cita a W. Reich), sin embargo su línea de pensamiento presenta muchos puntos de convergencia, guardadas las inevitables diferencias de perspectiva entre la primera mitad del siglo XX y el principio del XXI, donde la represión sexual explícita se ha transformado en manipulación de la fuerza sexual. Según B. Preciado, el negocio del nuevo milenio es “la gestión política y técnica del cuerpo, del sexo y de la sexualidad” (*ibid*: 26), de modo que bautiza la actual etapa de evolución del capitalismo mundial como *sociedad farmacopornográfica*.

Este nuevo capitalismo farmacopornográfico funciona en realidad gracias a la gestión biomediatizada de la subjetividad, a través de su control molecular y de producción de conexiones virtuales audiovisuales. La industria farmacéutica y la industria audiovisual del sexo son los dos pilares sobre los que se apoya el capitalismo contemporáneo, dos tentáculos de un gigantesco y viscoso circuito integrado. (Preciado 2008: 44)

En este nuevo orden mundial, el sexo y la posibilidad del placer se transforman en capital; el concepto de “fuerza de trabajo” de la economía clásica se transmuta en “fuerza orgásmica”, nueva y principal fuente de riqueza.

Nombro la noción de “fuerza orgásmica” o *potentia gaudendi*: se trata de la potencia (actual o virtual) de la excitación (total” de cuerpo). [...]. La fuerza orgásmica es la suma de la potencialidad de excitación inherente a cada molécula viva. La fuerza orgásmica no busca su resolución inmediata, sino que aspira a extenderse en el espacio y el tiempo, a todo y a todos, en todo lugar y en todo momento. Es fuerza que transforma el mundo en placer-con. La fuerza orgásmica reúne al mismo tiempo todas las fuerzas somáticas y psíquicas, pone en juego todos los recursos bioquímicos y todas las estructuras del alma. (Preciado 2008: 38)

No podemos dejar de reconocer una correspondencia entre la fuerza orgásmica, que impregna todas las cosas y no es “ni humana ni animal, ni animada ni inanimada”, con la noción de la *energía orgónica* de W. Reich, investigado en la última etapa de su vida. En este momento, él amplía el tema de la sexualidad a todo lo viviente y al propio cosmos, culminando una trayectoria que había empezado en la consideración del orgasmo vinculado a la práctica sexual.

La energía orgónica puede demostrarse en forma visual, térmica y electroscópica en la tierra, en la atmósfera y en los organismos vegetales y animales. [...]. El organismo vivo contiene energía orgónica en cada una de sus células, y sigue cargándose orgonóticamente de la atmósfera mediante el proceso de respiración. (Reich 2003: 395 y 396)

Por otro lado, la noción de “satisfacción”, o de descarga de la tensión de la excitación sexual movilizada, de realización de esta energía cósmica⁷, es decir, la *experiencia del placer* potencial, es fundamental en la perspectiva de ambos autores, que delatan su ausencia como factor de enfermedad personal y social. Para W. Reich, la energía sexual no descargada es tóxica: “la fuente de la energía de las neurosis reside en el diferencial entre acumulación y descarga de energía sexual (2003:122). B. Preciado denuncia que el objetivo de la sociedad farmacopornográfica actual “no es la producción del placer, sino el control a través de la gestión del circuito excitación-frustración de subjetividades políticas” (2008:207); la meta no es satisfacer, sino excitar. Así, nos convertimos en neuróticos sumisos súper excitados pero incapaces de vivir el placer:

... en la era farmacopornográfica no es el hedonismo, la consecución del placer sensible, el principio que rige la vida de los cuerpos y el funcionamiento de los pueblos, sino la ética post-cristiana-liberal-punk cuyo principio es reproducir compulsivamente el ciclo excitación-frustración hasta la destrucción total del sistema. (Preciado 2008: 189)

Este es una percepción particularmente importante en la defensa del placer que hilamos aquí: nuestra sociedad posindustrial no es realmente hedonista, vive en función de la excitación y no de la satisfacción, de una promesa constante que nunca se cumple, nos tiene a todo con las pilas puestas pero frustrados, distantes de la realización de la *potencia orgástica*. Naturalmente, la reivindicación del placer como instrumento de rebelión y resistencia no se inserta en una perspectiva *prozac farmacopornográfica* que

⁷ Obviamente, la energía orgónica u *orgón* es un concepto controvertido que colaboró para el descrédito de los estudios reichianos, que intentaban probar *científicamente* su existencia como elemento concreto en la naturaleza, una energía que está presente en todo y puede ser movilizada siguiendo ciertos procedimientos. Es posible que como propuesta filosófica no fuera tan polémico. De cualquier modo, W. Reich fue un maldito, expulsado de la escuela psicoanalítica, de los círculos comunistas de los cuales participó en cierta época, perseguido por los nazis, preso en Estados Unidos.

niega el dolor o el sufrimiento, acusación que integra un esfuerzo puritano (de izquierdas o derechas) de descalificación del placer.

Se me ha acusado de profesar la utópica idea de un mundo donde podría eliminarse el displacer y conservar únicamente el placer. Tal acusación se ve anulada por mi reiterada afirmación de que la ecuación actual, al acorazarlo contra el displacer, hace al ser humano incapaz de experimentar placer. *El placer y la alegría de vivir no pueden concebirse sin una lucha, sin experiencias dolorosas y sin un combate displacentero consigo mismo.* Las teorías yogas y budistas del Nirvana, la filosofía hedonista de Epicuro, la renunciación del masoquismo, no caracterizan la salud psíquica, sino la alternancia de la lucha dolorosa y la felicidad, del error y la verdad, de la equivocación y la reflexión sobre ello, del odio racional y el amor racional, en pocas palabras, la vitalidad plena en todas las posibles situaciones que pueda presentar la vida. (Reich 2003:212-213)

Al reivindicar la dimensión festiva/relacional como componente fundamental en el tejido humano/social, no idealizamos una dinámica de relaciones armónicas, en perfecto equilibrio, donde todo es alegría y luz. La noción de *festividad* se articula justamente como estrategia para negociar con la sombra, no como proyección de paraísos artificiales. No es nada fácil convivir, puede ser muy doloroso relacionarse, percibirse en el otro, negociar con la alteridad, enfrentar los inevitables conflictos; especialmente en una perspectiva donde la noción de “colectivo” no intenta suprimir la posibilidad de lo “individual”, puesto que el deseo de un colectivo homogéneo es una tentación fascista, y nada festiva. Nuestra propuesta de “encuentro” prevé un juego constante de tensiones entre lo individual y lo colectivo, que nunca se resuelve, sino permanece abierto a las negociaciones, a los movimientos, al baile entre el *yo* y el *otro*. Somos todos bastante imperfectos, pero quizás en nuestra imperfección, o en su reconocimiento, tanto en mí como en el otro, resida nuestra salvación. Ser capaz de amar lo real.

Las dinámicas de convivencia en un proceso de ensayos evidencian estos desafíos de modo especialmente intenso. Como directora, he conducido procesos mejores y peores, y cada vez que empiezo nuevos ensayos, me pregunto ¿qué problemas van a pasar esta vez? Porque siempre hay problemas, del orden de lo relacional,

especialmente en procesos que se pretendan abiertos y colaborativos. La convivencia es un ejercicio complicado. No me preocupan tanto los problemas objetivos y concretos, como entradas y salidas o una silla que vuela, porque estos tienden a resolverse con agilidad si hay una dinámica fértil entre las personas, transfórmanse de obstáculos en estímulos creativos. Desde el principio, para mí el mayor desafío de la dirección de escena ha habitado las tramas sensibles del proceso creativo, cómo imaginar itinerarios, como encontrar las estrategias para una dinámica de colaboración, qué proponer a mis colegas en los ensayos, como relacionarnos sin odiarnos. Porque no se trata sólo de componer imágenes como si fueran cuadros, se tratan de personas, deseos, sensaciones, diferencias, todo entrecruzado y entramado. Uno puede estudiar planos y líneas, colores y formas, volúmenes y luces, sonoridades y textos, puede incluso desarrollar un dominio técnico sobre estos aspectos, y ser capaz de controlarlos con considerable precisión. Sin embargo, no se puede controlar las personas y las delicadas relaciones que se establecen entre los movimientos de cada una, y también las relaciones entre las personas y las cosas, especialmente en procesos colaborativos, dentro de universos abiertos a la experimentación. Este espacio de incertidumbre ofrece una potencia inmensa: el teatro como lugar de cuestionamientos, no de soluciones, de lo efímero y no de la permanencia, de la multiplicidad y no de lo uno. Vértigos y abismos de la creación.

Cuando pienso en los motivos que me mantienen haciendo teatro (porque no es nada fácil hacer teatro), no me viene a la mente las bonitas e impactantes imágenes que se pueden construir sobre el escenario, utilizando actores y objetos y luces, sino los bastidores, la sala de ensayo, los márgenes. Por un lado, podemos pensar que es una imagen obvia, considerando que soy directora, y mi principal función no se desarrolla en la función propiamente dicha, sino en el proceso creativo. Por otro lado, muchos

directores están fascinados por la máquina teatral en cuanto generadora de imágenes, vía de expresión - y no hay nada de condenable en esta preferencia, basada en aspectos que también me parecen atractivos. Sin embargo, para mí el principal interés del teatro se afirma a partir de su potencia como vía de comunicación, como espacio de encuentro; aunque no podamos obviar que ambos aspectos están conectados: todo encuentro tiene una materialidad, una forma, y la máquina escénica es tanto capaz de producir imágenes como encuentros, y ambos pueden ser de hecho *lo mismo*. No se trata aquí de dicotomías, sino de énfasis e intensidades. De modo algún pretendemos desvalorar la *artesanía* de la puesta en escena, este conocimiento sobre líneas y formas, procedimientos y recursos, que es fundamental para la creación. La *artesanía escénica* compone un universo que está conectado a milenios de tradición, en una red que alimenta el arte y relativiza nuestros delirios de protagonista. Un director o un actor deben estudiar y desarrollar las técnicas necesarias a la realización de su oficio, así como lo debe hacer un carpintero. Desconfío de los genios instantáneos, que creen que no necesitan aprender como los comunes mortales, que disocian lo concreto del mundo de las ideas. Desde nuestro punto de vista, sería incluso importante que la formación de directores y actores incluyera experiencias como operar luz y sonido o producir, actividades como cargar los objetos de escena, limpiar el escenario, hacer cosas con las manos; de modo a desarrollar la capacidad de percibir y amar la materialidad más concreta del teatro, conocerlo desde dentro hacia fuera y al contrario. Y también estudiar, ser curioso, observar el mundo, ser puntual, organizar su material, reconocer el trabajo del otro. Todas estas cosas nos ponen en relación, nos colocan los pies en el suelo y por lo tanto nos hacen más humildes.

¿Cómo pensar una ética sin pensar la humildad? No como sumisión o sentido de inferioridad, sino como reconocimiento de la importancia del otro, percepción de la

inmensidad del mundo, relativización de la propia importancia. Los egos inflados suelen obstaculizar los procesos colaborativos de creación. Hay una peligrosa tendencia entre los artistas de teatro, no generalizada pero significativa, a encerrarse en un mundo privado mirando el propio ombligo, reclamando que el universo entero no les comprende. Hay “gente de teatro” que sólo quiere hablar sobre teatro, que sólo quiere relacionarse con otros artistas, y creen que lo que tienen que decir es realmente sorprendente, único, innovador, relevante. Entre nosotros (evidentemente, no me excluyo de la crítica que estoy tejiendo aquí), nos separamos en guetos, los “modernos”, los “clásicos”, los “comerciales”, los “ritualistas”, o cualquier otra designación posible, a partir de diferentes propuestas escénicas, que pasan a invalidar las otras. Al respecto de estas divisiones categóricas, P. Brook comenta que “mi experiencia a lo largo de los años me ha enseñando que esto es completamente falso y que un buen espacio es aquél donde convergen muchas y variadas energías y donde desaparece toda clasificación” (Brook 1994: 15). Para el veterano director, “el teatro no tiene categorías, trata sobre la vida. Éste es el único punto de partida y no hay nada más que sea realmente importante” (*ibid*: 17).

Claro que los extraños comportamientos de genios incomprendidos o integrantes de sectas herméticas no son exclusivos del entorno teatral; la joven artista visual finlandesa Emilia Ukkonen, por ejemplo, hace una reflexión bastante crítica sobre su propia generación:

Muchos de nosotros aparentemente comimos mucha mantequilla cuando niños, porque como adultos aún imaginamos que podemos encontrar un genio interior dentro de nosotros. [...]. El tipo más irritante es el pseudo intelectual bohemio con su aura cerebral que se pasea por los pasillos de las bibliotecas y departamentos de arte adornados con sus gafas negras, listo para discutir Derrida. [...]. Si te sientes como alguien especial, como un genio en ciernes, es posible que sea el síntoma de un desorden mental, una personalidad susceptible a la depresión o a la esquizofrenia. (Ukkonen: catálogo de la Trienal de Arte Contemporáneo – Praga, 2008) ⁸

⁸ Many of us have apparently been given too much butter as kids, because as adults we still imagine we can find an inner genius in ourselves. [...]. The most infuriating type is faux-bohemian intellectual wannabe with their cerebral

A través de su ironía, la artista critica los prototipos del artista/intelectual con pretensiones de genio, aún presente en el contexto actual, pese al anacronismo del mito del artista romántico. La ilusión de superioridad tiende a conducir al cierre de las posibles vías de conexión con el mundo. En mi opinión, esto a veces se refleja en reediciones del cliché del elitismo artístico que considera lo popular como vil y mediocre, en la línea de la “Gran División” entre erudito y popular indicada por A. Huyssen (2002). Desde nuestro punto de vista, tal escisión no tiene sentido. No podríamos evocar una “ética de la festividad” restringida a una élite de personas cultivadas, no queremos una fiesta *vip* de traje de gala, de modo que transitar entre distintos universos de espectadores, por ejemplo, se presenta como un desafío necesario. Celebraremos tránsitos entre las fronteras de la “alta” y la “baja” cultura, entre entretenimiento y reflexión, entre erudito y popular.

Es necesario ponderar que al referirnos a lo “popular” en el arte contemporáneo, no nos referimos a teatro hecho para multitudes, tampoco a una idea romántica de teatro de inspiración medieval con ropas coloridas. En una sociedad espectacular donde la televisión, el fútbol de primera división y los conciertos *pop* son los eventos que atraen a las multitudes, es probable que corresponda al teatro encontrar otros espacios de intervención, quizás justamente los que permitan relaciones más próximas y directas. De cualquier modo, por diversos motivos, esto es lo que ya ocurre hace décadas. La mayor parte de los teatros en los cuales trabajé tenían menos de 500 butacas, y varios no eran ni “teatros”, sino espacios alternativos con capacidad máxima para 80 personas, por ejemplo. Aún así, completar el aforo continúa siendo un desafío para el teatro

aura who loiters around in the corridors of libraries and the faculty of arts adorned with thick-rimmed glasses keen to discuss Derrida. The yearning for success burns. [...]. If you feel like someone special, like a genius in the making, it may be a symptom of a mental disorder, a personality susceptible to depression or schizophrenia. (Ukkonen: catálogo de la Trienal de Arte Contemporáneo – Praga, 2008).

independiente de la mayor parte del mundo. En el contexto artístico actual, consideramos que el concepto de “popular” no se refiere necesariamente a multitudes, sino a la tentativa de forjar una experiencia cercana y concentrada, distinta a lo que ofrece otros medios: una experiencia que no necesita estar restringida a un público súper especializado, pudiendo abrirse a la diversidad de la gente.

Es probable que mi perspectiva esté influenciada por una práctica concreta que engloba el contacto efectivo con distintos tipos de público, a través de la experiencia de presentar espectáculos e impartir talleres en centros comunitarios de la periferia de Porto Alegre, de distribuir invitaciones a espectadores que no tendrían acceso al teatro de otro modo, entre otras iniciativas análogas. Algunos de los espectáculos que he dirigido fueron presentados en el Teatro Sao Pedro (un teatro tradicional de butacas de terciopelo rojo), en el Depósito de Teatro (un espacio alternativo independiente), en barrios de la periferia, en festivales de artes escénicas, en ciudades del interior, en escuelas. Este no es un tipo de experiencia única en Porto Alegre, aunque varios colegas consideren estos tránsitos lamentables, ya que el espectáculo tiene que adaptarse a muy distintos espacios y públicos, transformando su “diseño” original. Sin embargo, quizás justamente en esta exigencia de adaptación resida un potencial prometedor, este desafío de pluralidad y flexibilidad que demanda *re-conocerse* a partir del otro puede ofrecer un campo fecundo para la experiencia artística y humana. Así, a cada montaje, considero las posibilidades de comunicación con un universo heterogéneo de espectadores, imagino diferentes personas, ya que no quiero hacer teatro sólo para mis colegas más cercanos, y tampoco dejar de conectar con ellos. (Yo misma no soy una, sino varias, somos multiplicidades, y me interesa conectar con mis varios “yoes”. Entre todos los integrantes de un equipo, componemos una multitud diversificada). Es esta apertura a la diversidad y este deseo de relaciones heterogéneas a lo que nos referimos al evocar hoy

lo “popular” en el arte. No obstante, no es nuestra intención establecer un dogma de un “teatro popular”; hay producciones “especializadas” que pueden ser muy interesantes, así como espacio suficiente para distintas búsquedas en la escena actual - la mía incluye la pluralidad del público.

Por lo que se refiere a los mecanismos de proyección de superioridad de algunos artistas, es posible que sean en gran parte una estrategia de defensa contra un mundo hostil a lo diferente, pues es innegable que por lo general la “gente de teatro” se mueve en universos distintos a los hegemónicos. Sin embargo, hay muchas otras minorías que igualmente enfrentan un mundo hostil; podemos movernos en los márgenes sin atrincherarnos en zonas privativas. De hecho, hay mucha “gente de teatro” que se dedica a establecer redes y crear universos posibles, a *carnevalizar* el mundo y reunirse en bandos que inventan líneas de fuga. Esta es nuestra inspiración y aspiración, y pensamos que el teatro se ofrece como un mecanismo adecuado para tal aventura, que puede invitar a la fiesta la diferencia, el otro, el público no-especializado, la polifonía. Es dentro de este contexto que consideramos los procesos de ensayos como un espacio especialmente privilegiado para invenciones y deseos de cambios y conexiones.

Por otro lado, tampoco queremos mitificar el proceso creativo, que además de ser un espacio de turbulencia, relación y creación, opera en una dimensión objetiva que presupone técnicas, métodos, procedimientos concretos, que se pueden aprender y desarrollar. Nuestra hipótesis es que estas técnicas, además de la artesanía escénica a la cual nos referimos anteriormente, implican habilidades *relacionales*, una *potencia ética* de trabajo aplicable tanto al trabajo del director como del actor; cuya técnica necesaria no se refiere sólo a cuerpo, voz, espacialidad, etc., sino también a las relaciones éticas que es capaz de crear y mantener en una sala de ensayos. Así como la ética no está

separada de la estética, no está dissociada de la técnica. Es posible *aprender* estrategias de relación y colaboración creativa.

Además, desde nuestra perspectiva, la noción de “aprendizaje” no está divorciada de la creación, la práctica del “ensayo” se aproxima a la práctica del “taller” en la medida en que ambas demandan disponibilidad a la experiencia y a lo desconocido, donde la dirección, por ejemplo, puede asumir una función que se relaciona a la pedagogía. Evidentemente, esta asociación no es una percepción particular de esta investigación, basta considerar la frecuencia con que directores fueron y son también pedagogos, desde C. Stanislavski hasta nuestros días. En este sentido, no hago una distinción radical entre el trabajo de “directora” y “profesora”: ninguno implica una relación autoritaria donde hay un saber superior que debe ser impartido a discípulos pasivos, tampoco un poder que debe ser impuesto a un equipo de “subordinados”. Son actividades de descubrimiento y desarrollo común, en las cuales acredito que mi función está relacionada a proponer y fomentar *mecanismos de relaciones*. Evidentemente, hay diferencias entre trabajar con un equipo de actores profesionales o con un grupo de jóvenes de un barrio periférico, pero siempre habrá diferencias entre los grupos, las propuestas y las situaciones, que no se restringen a posibles categorías de “taller” o “ensayo”: se hacen talleres en los procedimientos que denominamos “ensayos”, se ensaya en los procedimientos que denominamos “talleres”. Un taller de tres días en una universidad es diferente de uno libre de ocho meses que debe concluir con un montaje; dirigir un espectáculo con estudiantes de teatro es diferente que con profesionales o un grupo de tercera edad, un proceso de ensayos con cinco personas que se conocen será distinto de uno con veinte desconocidos, sean actores experimentados o marineros de primer viaje. Siempre hay diferencias entre los

procesos, pero las nociones de “ensayo” y “taller” definen zonas de fronteras muy borrosas, dado que ambas pueden configurar experiencias creativas en colaboración.

Siguiendo este flujo de conexión entre las cosas, es importante considerar que el teatro, en cuanto ejercicio artístico, es profundamente definido por el contexto de producción en el cual se hace, que implica cuestiones socio-económicas, políticas, históricas, culturales. El “contexto” no es una mera contingencia que haya que celebrar o maldecir, sino una realidad compleja con la que hay que relacionarse, se quiera o no. Las formas de estas relaciones no son mera casualidad o fatalidad, implican opciones éticas/estéticas importantes y por lo tanto son parte del discurso artístico, son parte de la “obra”. Todo procedimiento, discurso o metodología artística nace de un conjunto de opciones que implica una visión y una relación particular con el mundo y con el otro: opciones éticas. Por esto, al pensar la escena, no nos referimos sólo a las formas visibles sobre el escenario, sino a todo al proceso y el contexto a los cuales corresponden; de modo que el “espectáculo” no es sólo un “espectáculo”, sino un dispositivo integrado a una estrategia de relación e intervención en el mundo. El arte como una práctica que se extiende a la vida, que incluye las negociaciones que hacemos cotidianamente, las estrategias concretas de producción, las personas con las cuales trabajamos, el público al cual nos dirigimos, las relaciones afectivas que establecemos.

Así, arriesgamos a empezar nuestro itinerario en un territorio que no es específico del universo escénico, nos aventurando a esbozar el concepto de *festividad* como una forma de ver, estar y convivir en el mundo; que no define un lenguaje artístico o un movimiento cultural determinado, sino una sensibilidad, una percepción vital, un punto de vista sobre la existencia y una táctica de negociación con la vida y la muerte, nuestra referencia para una ética de trabajo, creación y relación. La *festividad* se

compone de zonas que se atraviesan, cuestionan y sobreponen, en una dinámica compleja y polisémica donde identificamos los elementos que siguen:

- La *Fiesta* como imagen matriz, que incluye el carnaval y evoca simultáneamente lo sagrado y lo profano, una celebración del cuerpo, del placer, del exceso; una estrategia para recrear el mundo.
- El *Juego* y el *Ritual* como vectores constitutivos, que operan de maneras múltiples, tanto alegres como sombrías, tanto irreverentes como solemnes, actuando como dispositivos que estimulan el encuentro y la formación de comunidad, además de instaurar espacios liminales de transformación.
- La figura de *Dionisios* como signo de la metamorfosis y de la transgresión colectiva; el dios extranjero que transita entre los mundos de los muertos y de los vivos, estableciendo vías de circulación entre opuestos e inventando una lógica donde una cosa puede ser esto y aquello.
- Las teorías del *Caos* y *Complejidad* como una conexión con otros saberes que nos conduce a una extendida red del pensamiento contemporáneo, donde arte y ciencia dialogan en una percepción del mundo que admite lo turbulento, lo inestable y lo heterogéneo. La ciencia nos ofrece modelos e imágenes para pensar las dinámicas de la creación escénica, que serán desarrollados en distintos puntos de esta tesis.
- La idea del *Encuentro* como línea-guía, que evoca la apertura del individuo a la multiplicidad de la *persona*, en una perspectiva donde el *yo* se hace a través de relaciones y sólo se reconoce a partir del otro.

Destacamos la importancia de los afectos y de lo sensible, del placer de “estar-juntos”, del cuerpo como una vía de conexión con el mundo.

- La *Muerte* como sombra inevitable, movimiento inseparable de la vida que no puede ser negado, sino reconocido, e incluso celebrado, ya que “el culto a la vida, si de verdad es profundo y total, es también culto a la muerte. Ambas son inseparables” (Paz 1998: 195).

A través del tránsito entre estas zonas y de la composición a partir de sus múltiples vectores, la noción de *festividad* revela una *ética* propia: una ética del encuentro y de la diversidad, que rechaza sistemas binarios y celebra el placer, lo corpóreo y lo próximo, aceptando el caos y la turbulencia como parte de una existencia compleja y multidimensional, siempre abierta a la transformación. A partir del vínculo entre ética y estética, hemos propuesto una correspondencia entre esta *ética festiva* aplicada a la creación escénica y la *estética relacional* propuesta por N. Bourriaud, que define el arte como un espacio de encuentro que está “hecho de la misma materia que los intercambios sociales” (Bourriaud 2006:49).

En el segundo capítulo, imbuidos de la perspectiva de la festividad, nos acercamos al universo más específico de lo escénico, tratando de definir lo que comprendemos como “teatro”, término que puede evocar conceptos muy distintos en el contexto contemporáneo. Dentro de los parámetros de este estudio, el teatro es considerado como un acontecimiento en el aquí y ahora, condicionado pela circulación de energías entre espectadores y actores en un espacio-tiempo compartido; es cuerpo, encuentro y presencia. Sin duda, esta es una definición amplia, además de bastante usual. No obstante, implica una disociación importante del teatro con ciertos conceptos: para nosotros, el teatro *no* es una actividad de *representación* de la realidad, *no* es literatura, *no* es un sistema semiótico. Con frecuencia, el teatro es restringido a límites

que no creemos que sean los suyos. Con el propósito de expandir estos límites, proponemos tránsitos a través de fronteras con diversos territorios:

- Entre *Teatro y Drama*, donde entendemos que la tentativa de subordinación del primero a la literatura es un fenómeno ya obsoleto y restringido a un determinado periodo histórico. Desde nuestro punto de vista, el teatro no es ni nunca fue definido por la naturaleza del *texto dramático*, aunque pueda dialogar con él.
- Entre *Teatro y la Performance Art*, una zona de tránsito especialmente difusa, donde los límites dependen de cómo definimos cada uno. A partir de nuestro concepto, que considera que el teatro no se define por los vectores de *representación*, interpretación de *personajes* o creación de *mundos ficticios*, esta frontera se hace extremadamente fluida.
- Entre *Teatro y Ritual*, un tránsito muy presente durante todo el siglo XX, a partir de tentativas múltiples de rescate de la potencia de transformación y comunión que el fenómeno escénico abriga. Más que como un posible modelo estético, las relaciones entre teatro y ritual nos interesan en su movimiento de afirmación de la potencia transformadora de la escena, de la celebración de lo colectivo y de lo corpóreo.
- Entre *Teatro y Realidad*, una preocupación central desde el último siglo; de formas diversas, y muchas veces antagónicas, la escena intentó apropiarse de *lo real*, en tentativas de conexión entre arte y vida. Desde nuestro punto de vista, lo real en la escena se da a través de la enunciación de su propia materialidad, de la experiencia concreta, física e inmediata del encuentro en un espacio-tiempo compartido.

- Entre *Teatro y Nuevas Tecnologías*, diálogo inevitable en el contexto contemporáneo. Para nosotros, la principal ruta de conexión entre ambos no se da exactamente a través de la utilización de aparatos en el escenario, sino a través de la incorporación a la escena de los nuevos modos de percibir y pensar el mundo, condicionados por las nuevas tecnologías.
- La interacción entre *Teatro y Encuentro* se propone como una disolución de cualquier frontera: comprendemos que *el teatro es un estado de encuentro*, un fenómeno que genera eventos y no obras acabadas, y que inventa espacios de sociabilidad, tanto en el periodo del proceso creativo como en las funciones.
- Según nuestro planteamiento, el teatro se ofrece como una vía de desestabilización de dicotomías: en *El Teatro y Fiestas en Otras Fronteras*, cuestionamos las fronteras entre alta y baja cultura, entre erudito y popular, entre entretenimiento y reflexión, entre cuerpo y mente, entre arte y vida.

A través de estos movimientos de tránsito, componemos una imagen del teatro como *el arte de hacer fiestas en las fronteras*, un lugar privilegiado para el ejercicio de intercambios, relaciones y negociaciones.

De la reflexión sobre conceptos y papeles del teatro, pasaremos a un enfoque más direccionado a las dinámicas del proceso creativo escénico, una zona sin duda compleja y resistente a reducciones. El capítulo tercero se dedica a pensar estos procesos a partir de algunos vectores:

- En *Universo de Ensayos*, abordamos el tema a partir de la consideración de algunas prácticas del inmenso repertorio que sustenta

la escena contemporánea (al cual tenemos acceso parcial a través de bibliografía y de las “contaminaciones” directas e indirectas que se extienden entre los artistas) y de nuestra propia experiencia concreta. Desde nuestro punto de vista, los ensayos se dedican crear *mecanismos de relación*, que posibiliten la formación de redes de conexión entre las personas, formas, ideas y cosas.

- A partir de la definición de los ensayos como un dispositivo relacional basado en la colaboración, comprendemos que *El Papel del Director* no es producir resultados, sino provocar las circunstancias en que algo pueda acontecer. El director no es necesariamente el responsable de la “obra”; la responsabilidad y la autoría pueden ser compartidas entre todos los artistas implicados en un montaje.
- *El Papel del Actor* es reconocido como central en la escena – la condición básica del teatro es un actor delante de un espectador – independiente del estilo de actuación propuesto, en medio de la miríada de propuestas contemporáneas. Defendemos la noción del *actor-creador*, que comparte la autoría de la obra con todo el equipo, con todas las posibilidades y responsabilidades que tal posición exige.
- No obviamos que la creación artística está siempre vinculada a un *Contexto de Producción* específico, que implica condiciones históricas, económicas, sociales, culturales, políticas. Cualquier discurso ético/estético existe en relación a este contexto.
- Las relaciones entre *Ciencia y creación escénica* ofrecen un campo fértil para reflexión, así como herramientas potentes para la comprensión de las complejas dinámicas de los procesos de ensayos,

que funcionan como *sistemas lejos del equilibrio* muy *sensibles a las condiciones iniciales*, donde el *principio de incertidumbre* condiciona los fenómenos, de modo que puntos de vistas *complementarios* son posibles. La creación es un universo de turbulencias, donde las *desviaciones* conducen a transformaciones y nuevas formas, en *sistemas autopoieticos* de retroalimentación.

En este recorrido, los procesos escénicos son analizados desde el punto de vista de una ética festiva que privilegia las dinámicas relacionales que se establecen entre un grupo de personas en una actividad colaborativa de creación – los ensayos como microterritorios que inventan universos posibles, donde la división de funciones no presupone una jerarquía fija; y que además componen un dispositivo relacional que no está aislado de la vida, funcionando como un laboratorio de sociabilidad.

El siguiente y último capítulo propone un modelo abierto de ensayos, compuesto a partir de todas las consideraciones anteriores y de las experiencias de mi propia práctica artística. Es importante subrayar que *El Dispositivo-Ensayo – un modelo festivo* no se plantea como manual, sino como punto de partida para otras reflexiones y experiencias, comprendiendo que cada proceso, grupo, montaje, funcionan según su propia dinámica. Aún así, es posible y necesario reconocer procedimientos y estructuras en el trabajo creativo escénico, de modo que ofreceremos un *dispositivo* (como *lo que dispone*) que opera a partir de los siguientes elementos:

- Los *Fluidos* como componentes necesarios para la lubricación adecuada del mecanismo. Son ellos: *placer, miedo, ridículo, multiplicidad* y *exactitud*.

- La *Materia* como material básico del proceso creativo escénico, que se hace de *cuerpo, tiempo-espacio, juego* y *concepto*.

- Los *Módulos* como conjuntos de actividades desarrollados por el dispositivo, que se dividen en: *autopoiesis-conexión*, *estudio del texto*, *mundologías* y *montaje*.

- Las *Articulaciones* como instrumentos de ordenación de todos los componentes del dispositivo, que organizan prácticamente cada encuentro. Entre otros aspectos, abordaremos la estructura básica de una sesión, los *ciclos RSPV*, las cuestiones de la puntualidad y disciplina.

A través de este modelo, buscamos *disponer* un recurso para el desarrollo de otras estrategias creativas, colaborar en la reflexión teórica sobre el universo de creación escénica y también contribuir para la evolución de la práctica artística de la propia investigadora. En esta búsqueda, no asumimos compromisos específicos con lo “nuevo” o con lo “novedoso”, una exigencia que hoy parece más adecuada al mercado *pop* de la industria cultural que al universo del arte. G. Gómez-Peña (2005) comenta sobre la trampa que puede ofrecer el culto de la innovación constante o de lo “novedoso” en el arte, que es una preocupación típica de la televisión y de la moda, por ejemplo: “el mundo de *la performance art* en este aspecto no es tan distinto del mundo sin piedad del pop” (*ibid*: 41)⁹.

Considerando el contexto contemporáneo, y el rico repertorio de prácticas y teorías a que tenemos acceso, fruto de tantas experiencias artísticas realizadas que aún no se ha agotado como posibilidad, es probable que nuestra época esté marcada por la necesidad de *reciclar*, reapropiar, reinventar, releer. Según J. Roubine, puesto que el teatro “es a tal punto tributario del tiempo que ninguna de sus obras puede ser ni preservada ni siquiera resucitada, es al final de cuentas normal, e incluso deseable, que las formas más eficaces sean de nuevos investigadas por cada generación...” (1998: 16-17). Para el autor, el problema empieza cuando el teatro, “aprovechándose de la amnesia

⁹ “the performance-art world is not that different in this respect to the merciless world of pop”

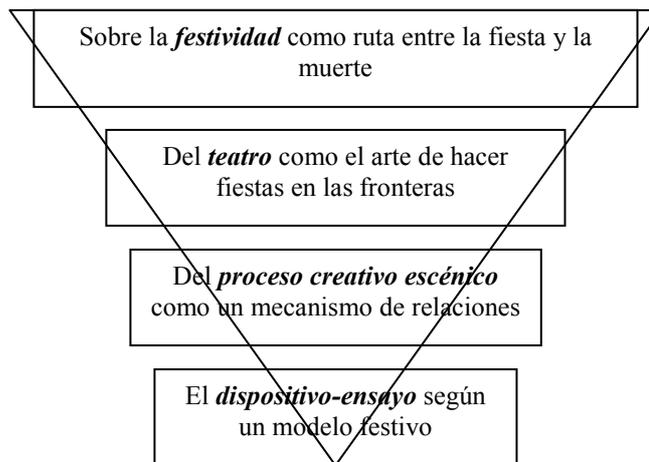
resultante de su *status* particular, procura hacer pasar gato por liebre y considerar como novedad absoluta aquello que ya podría ser visto 50 años antes” (*ibid*: 17). Actualmente, es difícil que algo sea completamente nuevo, y es probable que si un A. Artaud apareciera, sería puesto en su debido lugar (su nicho de mercado), sin causar ninguna polémica especial.

Aunque el término “vanguardia” permanezca en la enseñanza y también en el periodismo, ya no sirve a ningún propósito. De hecho no significa nada en los días de hoy. Debería ser utilizado solamente para describir las vanguardias históricas, un periodo de innovación que se extendió de finales del siglo XIX hasta la mitad de los años 70 (como mucho). Decir que algo es de vanguardia puede agregar un valor de choque, novedad, pero al menos en el Occidente, hay poco que los artistas puedan hacer, o incluso deban hacer, para chocar los espectadores (aunque algunos puedan ofenderlos). ¿Y por que intentar chocar? No hay sorpresas en términos de técnica, temática o abordaje. Todo, desde shows de sexo explícito, creaciones *site-especific*, performance participativa, teatro político y de guerrilla, hasta la danza posmoderna, la mezcla de narrativas personales con otros textos, la deconstrucción de textos, la dilución de fronteras entre los géneros y por ahí afuera, todo ha sido hecho y repetido muchas veces, a lo largo de los últimos 40 años. (Schechner 1996: 354) ¹⁰

Compartiendo estos puntos de vista, los parámetros de “nuevo” o “novedoso” no son preocupaciones de esta investigación. Nos proponemos a diálogos con el pasado y el presente pensando estrategias para el futuro, más atentos a lo *particular* que a lo inédito: creemos que es necesario articular estrategias propias de acción y creación según el espacio y el tiempo en el cual vivimos, despiertos y sensibles a nuestro contexto específico.

En la ruta desde la *festividad* hasta la propuesta de un *dispositivo-ensayo festivo*, nuestro estudio asume una estructura que puede parecer de una pirámide invertida, que va de lo más amplio a lo más específico:

¹⁰ Although the term “avant-garde” persists in scholarship as well as journalism, it no longer serves a useful purpose. It really doesn’t mean anything today. It should be used only to describe the historical avant-garde, a period of innovation extending roughly from the end of the nineteenth century to the mid-1970s (at most). Saying something is avant-garde may carry a cache of shock, newness, but in the West, at least, there is little artists can do, or even ought to do, to shock audiences (though quit a bit can offend them). And why try to shock? There are no surprises in terms of technique, theme, or approach. Everything from explicit sex shows, site-specific work, participatory performance, political theatre and guerrilla theatre, to postmodern dance, the mixing of personal narratives with received texts, the deconstruction of texts, the blurring of boundaries between genres and so on, has been done and done again many times, over the past forty years. (Schechner 1996: 354)



Sin embargo, la pirámide invertida nos sugiere otra imagen que pensamos estar más íntimamente relacionado al universo de este estudio: el torbellino. Para M. Serres (1994), el torbellino es el modelo básico del mundo, que conjuga estabilidad y movimiento, es “orden y desorden al mismo tiempo, destruye los navíos en la mar y es la formación de las cosas” (*ibid*: 50), ya que “las cosas nacen de la desviación. Se constituyen por esta diferencia respecto al equilibrio o por este ángulo mínimo. Por este pequeño cono sólido llamado turbo” (*ibid*:114). Nuestras referencias para los procesos creativos escénicos son justamente las turbulencias, los movimientos-flujo, el desequilibrio, lo que transita.

Divida en una cuatro capítulos, que por su vez son divididos en varios otros subcapítulos, precedida por una introducción y finalizada por una conclusión, además de complementada por anexos, nos gustaría que esta tesis se moviera como un torbellino, haciendo bailar sus diversos fragmentos, que dialogan e interaccionan entre sí. Los anexos funcionan principalmente como un complemento del tercero y cuarto capítulo, incluyendo un esbozo de un *dispositivo-ensayo* para un próximo montaje y el relato del proceso de ensayos de un montaje anterior, de 2008. Además, incluimos dos anexos electrónicos: un *cd* con la mayor parte de las músicas citadas a lo largo de la

investigación, y otro con materias de prensa referentes a los dos últimos espectáculos que he dirigido, y que serán citados en distintos momentos de nuestro itinerario.

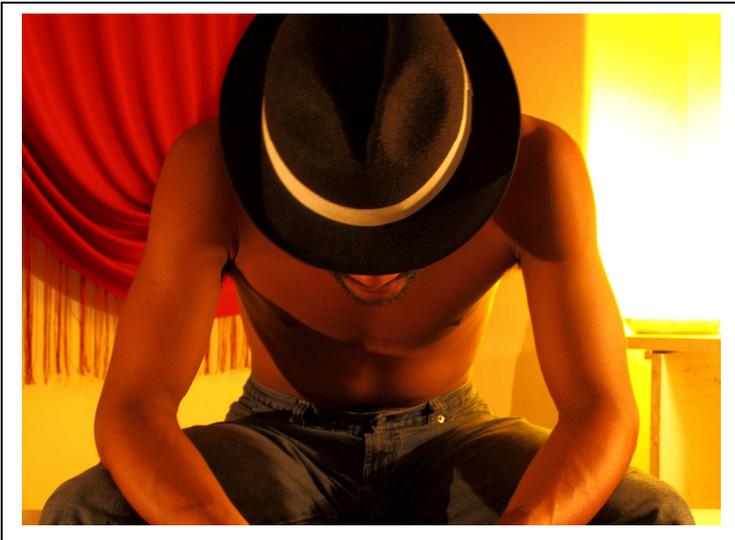
Esperamos que la lectura no sea aburrida. Para mí, el único posible pecado del teatro es el aburrimiento. De la misma manera, creo que la reflexión teórica no necesita ser completamente “impersonal” (lo que quizás sea imposible de todos modos), árida, oscura o tediosa. Un viejo profesor, de los que me inspiran respecto y amor, me dijo una vez que la claridad y la elegancia son cuestiones de cortesía con el lector. Me parece una consideración delicada, generosa y muy elegante, que el matemático B. Mandelbrot (1997) comparte, al afirmar que “la oscuridad no es una virtud” (*ibid*: 39). He intentado escribir de forma clara y honesta, aunque las dificultades de la empresa hayan sido inmensas: escribir una tesis no es exactamente una práctica habitual en mi vida, y tampoco un ejercicio simple, muy al contrario de esto (especialmente en un idioma ajeno). Muchas veces, me sentí como una intrusa en territorio extranjero, una sensación similar a la que un día experimenté como la “chica del café”.

Hace ya varios años, yo trabajaba en Londres para una agencia de hostelería. Me contrataron durante una o dos semanas para servir café a los funcionarios de una gran empresa, de estas que no producen nada en concreto, sólo movimientos financieros. Había todos estos cubículos con ordenadores y personas, y también algunas salas para reuniones. Las chicas del café (una señora y yo) nos quedábamos en una saleta minúscula en el último piso, y teníamos un cronograma de entrega en los cubículos o salas de reunión: a las 13:35, café y galletas en el 3.14.02, por ejemplo. Yo iba con mi uniforme y mi carrito intentando encontrar el local que correspondía a los números, mirando a todo como si estuviera dentro de una película estadounidense, con cierto miedo que me descubrieran y revelasen: “¡esta no es una verdadera chica del café! ¡Sólo hace esto mientras estudia un Máster en Dirección Teatral!”. Me imaginaba vertiendo el

café sobre las personas, molestándome con una ejecutiva rubia, exponiendo al final mi farsa. Pero no pasó nada de esto, dije “thank you” a todos los ingleses que me abrían las puertas con su cordialidad fantasma; muy educados e indiferentes hacia la “chica de café”. Como yo servía el café y estaba con el uniforme correcto, *yo era*, de hecho, *la chica del café*; si estamos de acuerdo que somos lo que hacemos.

Al escribir esta tesis, de cierto modo me transformé en una persona que escribe una tesis. No obstante, aún temo que pueda quedar en evidencia como una *practicante* de teatro, poco acostumbrada a las complejidades de la reflexión teórica. Sin embargo, pensando un poco más, creo que esta preocupación refleja el miedo que tenemos de la vertiginosa multiplicidad del yo, intentando aferrarnos a una identidad segura –en mi caso, la de directora y profesora de teatro. Pero... somos varios. Y las dimensiones de la existencia no deben ser encerradas en cajones aislados unos de otros. Necesitamos de diálogos: entre teoría y práctica, arte y vida, mundo académico y profesional, entre el *yo* y el *tú*, entre experiencias, espacios, contextos, constelaciones. Diálogos festivos, arriesgamos creer, que celebren la pluralidad, lo heterogéneo y el encuentro. Esta tesis es también un esfuerzo en este sentido. Bienvenidos.

Capítulo primero



Sobre la festividad como ruta entre la fiesta y la muerte

- 1.1. Introducción
- 1.2. La Fiesta
- 1.3. Juego y ritual
- 1.4. Dionisio
- 1.5. Caos
- 1.6. Encuentro
- 1.7. La Muerte
- 1.8. Conclusiones

1. 1. Introducción

La dimensión de la *festividad* no es la misma que la de la *fiesta*, aunque esta sea su imagen más evidente. Sólo podremos comprender esta noción a través de un ejercicio de composición entre zonas que nos parecen complementarias: la *Fiesta*, el *Juego*, el *Ritual*, *Dionisos*, las Ciencias del *Caos y de la Complejidad*, el *Encuentro*, la *Muerte*. Cada uno de estos vectores ofrecería en sí mismo un universo a investigar, pero nuestra intención es únicamente evidenciar ciertos aspectos de cada uno, como hilos necesarios para componer el tejido múltiple de la *festividad*. Más que a un concepto, nos referimos a una sensibilidad, una forma de percibir el mundo y una estrategia de relación con el otro; una percepción que modela la ética que reivindicamos para la creación escénica, y también para la vida. Porque creemos en la posibilidad de combinar diferencias, que ningún aspecto de la existencia está completamente aislado de los otros, operando en realidades siempre multidimensionales.

Elegir la *fiesta* como imagen matriz no es una opción libre de peligros: después de siglos de racionalismo burgués, la idea de lo festivo fue exiliada a la categoría lo “no importante” y “no serio”, de modo que estamos tratando con una referencia que puede ser asociada a frivolidad y a temas de importancia secundaria, a lo que se hace cuando no tenemos nada más importante que hacer. Sin embargo, consideramos que la “seriedad” es una marca significativa de los discursos de poder; mientras la transgresión festiva, la risa, el placer y el cuerpo, siempre representan una amenaza de desestabilización, una línea de fuga. Desde nuestra perspectiva, la fiesta es un dispositivo fundamental de la experiencia humana, que afirma la exuberancia de la vida y del encuentro, contra toda rigidez social.

El *Juego* y el *Ritual* habitan el mismo espacio que la *Fiesta*, un vasto territorio de fronteras muy fluidas. Lo lúdico, que en los últimos siglos fue progresivamente

regulado y restringido a horarios y espacios específicos, siempre opera en una zona de riesgo, de posible transvase de límites. Según R. Schechner (2006), el ritual puede ser comprendido como una estrategia para navegar en las turbulentas aguas de la existencia, un dispositivo que tanto ofrece seguridad como espacios *liminales* que permiten la transformación. Ambos operan como agentes formadores de comunidad, implicando colectivos en relación.

La figura de *Dionisios* es evocada como signo del éxtasis, de la metamorfosis, del cuerpo y de lo colectivo; el dios ambivalente que circula entre los mundos, promueve el vino y la fiesta. La referencia dionisiaca ha marcado varios discursos en el siglo XX que asociamos a percepciones festivas, de F. Nietzsche a M. Maffesoli.

Las teorías *del Caos* y de la *Complejidad* nos ofrecen una perspectiva desde la Ciencia que expande la zona de la festividad, abriendo la posibilidad de diálogos entre distintos saberes, que parece remitir a un tiempo donde el conocimiento era considerado de un modo más relacional, menos compartimentado.

El *Encuentro* es un movimiento central en toda esta noción festiva, que afirma el deseo y la necesidad del encuentro con el otro, con el mundo y las cosas, relaciones múltiples en procesos autopoieticos de retroalimentación.

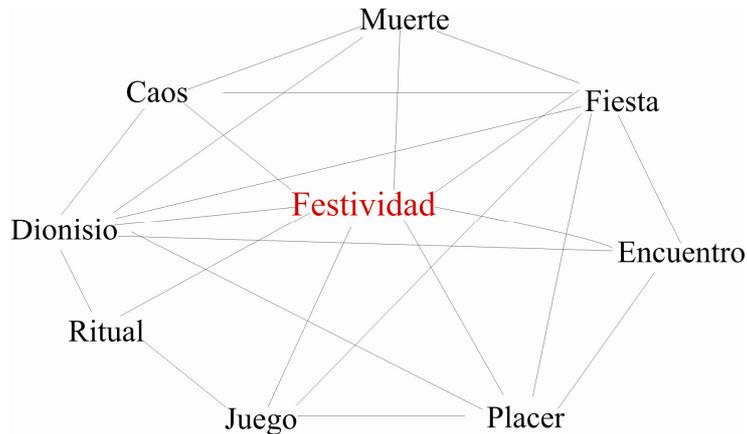
La *Muerte* es la sombra inevitable con la cual tenemos que convivir, y también una vía de regeneración. Puesto que efimeros, la fiesta y lo lúdico son siempre habitados por la muerte, por la perspectiva del fin. No se puede vivir con plenitud sin aceptar la sombra, ya “que los contrarios conviven en la caja negra de las cosas” (Serres 1994:50), y “la negación de la muerte puede llevarnos a efectos perversos de manera incontrolada, que provoquen lo contrario de lo que se quería evitar” (Maffesoli 2005:40).

En esta ruta de la Fiesta a la Muerte, la idea de la *festividad* se hace como una combinación de claros y oscuros, que valora la polisemia y lo heterogéneo, en una especie de “carnavalización” del mundo. El cuerpo, la risa, el encuentro y el placer se destacan en esta perspectiva, que creemos tener el potencial de fertilizar una época que desesperadamente reclama vías de conexión entre las personas, entre lo sensible y lo racional, entre el *yo* y el *tú*.

Es posible que esta celebración de las relaciones, de los encuentros y de las fiestas pueda parecer de un optimismo ingenuo y superficial. Sin embargo, pensamos que no hay nada de malo en el optimismo, y además es lo único que nos resta: después de tanta Historia, parece que no podemos hacer peor de cómo hacemos, aunque hoy todo esté más disfrazado bajo el manto de lo políticamente correcto, más resplandeciente dentro de la falsa burbuja de los países ricos que cierran sus fronteras a las personas, pero no al dinero, más cercano con todos los tránsitos globales. Raspando un poco la superficie, sabemos que las ilusiones son escasas. En este contexto, nos queda mirar hacia los intersticios, los huecos que pueden permitir la experiencia de otras realidades, los vacíos que nos invitan a la creación de universos posibles, la vitalidad que insiste en resistir a la muerte, las tentativas que se esbozan en tantos microterritorios de resistencia. Nos queda la risa, el placer del encuentro con el otro, la resistencia festiva. Y, sí, el optimismo, ya que “el pesimismo, lujo de viejos ricos y aborrecidos, recua delante del optimismo, filosofía de combate de los débiles delante de la adversidad. ¿Qué resta a los pobres para luchar sino un corazón?”¹¹ (Serres 2004: 41).

Para esbozar el paisaje de nuestra “filosofía sensible”, proponemos la combinación de diversos vectores en un juego dinámico de tensiones, que intenta articular múltiples perspectivas en un itinerario no lineal:

¹¹ O pessimismo, luxo de velhos ricos e entediados, recua diante do otimismo, filosofia de combate dos fracos em face da adversidade. O que resta aos pobre para lutar senão um coração? (Serres 2004: 41)



Cada una de las “islas” de este archipiélago abriga por su vez una serie de elementos, que abordan cuestiones como la tensión entre lo individual y lo colectivo, la importancia de lo no racional y de lo corpóreo, la noción de identidad y de persona, las posibles relaciones entre arte y ciencia. La festividad se dibuja así como una sensibilidad que se vincula transversalmente a diversos conceptos y a dinámicas de importante protagonismo en el escenario contemporáneo, en una trama que oculta y revela las múltiples caras de una de las manifestaciones más constantes de las civilizaciones.

Además de las usuales referencias bibliográficas, hemos incorporado referencias a canciones de la Música Popular Brasileña (MPB), un género extenso y muy ecléctico, que revela profunda relación con nuestra temática festiva. La MPB nace a partir de la mezcla entre fuentes populares y sofisticación erudita, en un hibridismo bastardo que probó ser muy fecundo. En esta elección, queremos reconocer, siempre y una vez más, la importancia del pensamiento popular, que revela una sabiduría propia y nada desdeñable, necesaria para la vitalidad de cualquier reflexión que se proponga la conexión con la vida misma (que está más allá de toda teoría). Decía G. Bataille que “en general, la sin razón de la filosofía es su alejamiento de la vida” (2006:16). Intentaremos permanecer conectados con esta “memoria inmemorial de la humanidad” que “sabe, con

un saber incorporado, que más allá o más acá de las convicciones, de los proyectos de todo tipo, [...], está la vida y su inagotable riqueza, la vida sin finalidad ni empleo, la vida nada más” (Maffesoli 2004:30-31).

1.2. La Fiesta

La fiesta abre en el mapa del mundo un espacio-tiempo propio, extra-cotidiano y con sus propias leyes. La palabra no evoca conceptos unívocos, está presente intensamente en la vida diaria designando ritos diversos, así como en estudios académicos que versan mayoritariamente sobre manifestaciones de sociedades primitivas, cuando la fiesta era más evidente en su carácter de excepción a la vida diaria y en su vinculación con lo sagrado y lo mítico.

Respecto de la fiesta en el periodo medieval y renacentista, uno de los más influyentes es el ensayo de Mikhail Bajtín, *La Cultura Popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, que enfatiza su carácter popular y transgresor. Aunque el foco de su investigación esté concentrado en el carnaval y lo grotesco, el autor teje una importante reflexión sobre la manifestación festiva popular en general, como un espacio que ofrecía una “segunda vida” al pueblo, marcado por la liberación temporal de la verdad dominante y del orden establecido, en una suspensión de jerarquías, normas y prohibiciones: “El carnaval era la verdadera fiesta del tiempo, la fiesta del venir a ser, cambio y renovación. Era hostil a todo lo que estaba inmortalizado y completo” (Bajtín 1984:9-10)¹².

El universo popular carnavalesco de M. Bajtín está marcado por la risa y el imaginario de lo que denomina “realismo grotesco”, que concibe el cuerpo en su totalidad, vida y muerte son parte del mismo movimiento, de manera que los fenómenos del sexo, embarazo, nacimiento, crecimiento, vejez, muerte, putrefacción están vinculados por lazos indestructibles, en una percepción que reconoce la ambivalencia de todas las cosas y combina lo contradictorio. El autor insiste en el carácter polisémico del

¹²：“Carnival was the true feast of time, the feast of becoming, change and renewal. It was hostile to all that was immortalized and completed” (Bajtín 1984:9-10)

imaginario festivo popular, que recusa cualquier dualismo rígido y refleja fenómenos en transformación, procesos de metamorfosis incompleta, donde vemos el principio y el final en relación dinámica. La fiesta celebra así el juego del tiempo, que trae la muerte y el nacimiento en el mismo flujo, la tierra es vientre y tumba a la vez: siendo efímera, la fiesta está impregnada por el sentido de finitud, pero un fin que contiene en sí mismo la garantía de un recomenzar. Todo se relaciona con el elemento cósmico y colectivo, el individuo se funde en el organismo social celebrando el principio de comunidad, la posibilidad de libertad, abundancia y regeneración. Según M. Bajtín, la fiesta no es sólo un evento sino una forma primaria fundamental de toda cultura, marcada por un significado filosófico profundo; una manifestación que no puede ser reducida a la necesidad de descanso o a cualquier otra finalidad objetiva.

La fiesta está separada de todo sentido utilitario (es un reposo, una tregua). Es la fiesta la que, liberando de todo utilitarismo, de todo fin práctico, brinda los medios para entrar temporalmente a un universo utópico. No es posible reducir la fiesta a un contenido determinado y limitado (por ejemplo, a la celebración de un evento histórico), pues en realidad ella misma transgrede automáticamente los límites. Tampoco se puede separar la fiesta de la vida del cuerpo, de la tierra, de la naturaleza, del cosmos. (Bajtín 1998: 248)

La fiesta es cuerpo, celebra el goce y la carne; la bebida, la comida y el sexo son presencias primordiales. En el exceso y el desbordamiento, la fiesta explora los límites y los transgrede sistemáticamente. Según Roger Callois (1996), es justamente ahí donde reside la esencia y la función de la fiesta; el exceso no es sólo una presencia frecuente, sino un elemento fundamental para el éxito de cualquier celebración.

No hay ninguna fiesta, aunque ésta por definición sea triste, que no incluya al menos un principio de exceso y francachela: basta evocar los banquetes funerarios en el campo. Ayer u hoy, la fiesta se caracteriza siempre por la danza, el canto, la agitación, el exceso de comida y de bebida. Hay que darse por el gusto, hasta agotarse, hasta caer enfermo. Es la ley misma de la fiesta. (Callois 1996: 110)

Por un lado, el exceso permite la eliminación de “las escorias que acumula el funcionamiento de todo organismo, la liquidación anual de los pecados, la expulsión del tiempo viejo” (*ibid*:116). El tiempo transcurre y la vida se desgasta, los sistemas y

organismos producen restos y detritos que deben ser expelidos. En algunas sociedades la purificación puede efectuarse, por ejemplo, a través del sacrificio del chivo expiatorio, que concentra pecados y males. Por otro lado, el exceso y el desbordamiento hacen un movimiento de conexión con el tiempo mítico, que evoca la regeneración.

Hay que apelar a la virtud creadora de los dioses y volver al principio del mundo, a las fuerzas que entonces transformarían el *caos* en *cosmos*. La fiesta se presenta, en efecto, como una actualización de los primeros tiempos del universo, del *Urzeit*, de la era original eminentemente creadora que ha visto a todas las cosas, a todos los seres y a todas las instituciones plasmarse en su forma tradicional y definitiva. (Callois 1996: 116)

Si el mundo nace del caos, hay que volver al caos para renovar el tiempo y el mundo. Este periodo fundador revela concepciones ambivalentes, que abarcan tanto la dulce Edad de Oro donde todo era posible y permitido, como el horror de las tinieblas donde todo era confuso y cruel. No obstante, la ambivalencia y la conjugación de contradicciones están en la esencia misma de la expresión festiva, que se opone a la dinámica de la vida cotidiana y suspende el orden del mundo para encontrar las fuentes vitales regeneradoras: “por eso se permiten todos los excesos. Lo importante es obrar en contra de las normas. Todo debe efectuarse al revés” (Callois 1996:130). Es lo que acontecía en las *saturnalias* romanas o en la “fiesta de los locos” medieval, cuando la transgresión a las normas no era sólo permitida sino estimulada: “el desenfreno general rejuvenece al mundo, estimula las fuerzas vivificadoras de la naturaleza” (*ibid*:143). La fiesta tiene sus propias leyes, que no obedecen a las normas oficiales. Octavio Paz hace una importante descripción de esta ruptura en su ensayo sobre la fiesta mexicana, en *Laberinto de La Soledad*:

...la fiesta es ante todo el advenimiento de lo insólito. La rigen reglas especiales, privativas, que la aíslan y hacen un día de excepción. Y con ellas se introduce una lógica, una moral, y hasta una economía que frecuentemente contradicen las de todos los días. Todo ocurre en un mundo encantado: el tiempo es otro tiempo (situado en un pasado mítico o en una actualidad pura); el espacio en que se verifica cambia de aspecto, se desliga del resto de la tierra, se engalana y se convierte en un “sitio de fiesta” [...] Nos aligeramos de nuestra carga de tiempo y razón. En ciertas fiestas desaparece la noción misma de Orden. El caos regresa y reina la licencia. [...] Así pues, la Fiesta no es solamente un exceso, un desperdicio ritual de los bienes penosamente

acumulados durante todo el año; también es una revuelta, una súbita inmersión en lo informe, en la vida pura. A través de la Fiesta la sociedad se libera de las normas que se ha impuesto. Se burla de sus dioses, de sus principios y de sus leyes: se niega a sí misma. (Paz 1998: 186 – 187)

En este acto de “negación de sí misma”, se hace una fisura, un hueco, un espacio vacío que deja sitio a la posibilidad de *transformación*, líneas de fuga que inventan otras realidades. Para M. Bajtín, el cuerpo social se desplaza temporalmente a un universo de libertad y abundancia, donde la vida sale de sus canales usuales y legalizados.

Por otro lado, por más libertario que sea su potencial, no debemos obviar que el carácter transgresivo de la fiesta puede servir perfectamente a la manutención de las reglas sociales: la suspensión del orden es solamente temporal y sirve como una especie de desahogo, después del caos el cosmos vuelve a reinar, y este cosmos puede ser una reafirmación del *status* anterior. En tal versión, la fiesta funciona como un instrumento de la estabilidad social; y es innegable que, del circo romano al desfile de las escuelas de samba de Rio de Janeiro, las fiestas fueron y son utilizadas por el Estado como una herramienta en estrategias de control y manipulación de las poblaciones; un instrumento de hecho muy potente. Tan potente que es mejor promoverlo que intentar eliminarlo: la fiesta es un impulso humano vital presente en todas las sociedades, más vale permitir cierta relajación que tensionar demasiado. “Lecciones de Control de la Antropofagia del Poder”: antiguos ritos de fertilidad, imposibles de erradicar completamente, son incorporados al calendario cristiano, y tenemos el *carnaval*. El Poder es muy eficaz en la apropiación de los deseos y necesidades más profundos, en este tipo de procedimiento antropófago que posibilitó tanto la permanencia y opulencia de la Iglesia Católica, como posibilita el vigor aplastante de la sociedad de consumo, salvadas las debidas diferencias de contexto. No obstante, sería ingenuo subestimar el potencial transformador de la fiesta, del carnaval y de la gente, que encuentran los intersticios

para crear líneas de fuga. No es porque se utiliza el sexo para vender coches y se cosifica el cuerpo para vender lencería que necesitamos abdicar de la actividad sexual y rechazar la realidad de nuestro cuerpo. Al contrario de esto: debemos hacer movimientos para apropiarnos de nuestro sexo, de nuestro cuerpo y de nuestras fiestas.

El espacio-tiempo de la fiesta abre puertas a otras posibilidades de existencia, nos permite imaginar otras realidades y por lo tanto hay siempre un riesgo de subversión; aunque volvamos satisfechos a lo cotidiano, podemos también vislumbrar la posibilidad de transformarlo. La experiencia festiva siempre conlleva un riesgo. Riesgo o esperanza, como indica el sociólogo brasileño Roberto DaMatta en su estudio sobre el carnaval brasileño:

El carnaval crea no sólo sus propios planos, sino su propio plano. O sea, el carnaval – como el teatro, el fútbol, el juego y las situaciones en general – inventa su espacio social que, aunque pueda estar determinado, tiene sus propias reglas, sigue su propia lógica. En condiciones normales, este espacio [...] refuerza el mundo cotidiano, y lo confirma. Pero las condiciones normales son muy relativas, y la forma carnavalesca parece muy importante como un modo alternativo para el comportamiento colectivo, sobretodo porque es en el carnaval que son experimentadas nuevas avenidas de relación social, que cotidianamente están adormecidas o son concebidas como utopías. [...]. Sé que el carnaval reproduce el mundo, pero estoy igualmente seguro de que esta reproducción no es ni directa ni automática. [...]. Es precisamente por esto que la sociedad puede cambiar y es también por esto que el mundo, al final, siempre puede llenarse de esperanza. (Da Matta 1978: 88-89)¹³

Para R. DaMatta, esta esperanza reside en la perspectiva de *transformación* del mundo hacia una mayor libertad y solidaridad, que el rito puede favorecer a través de la apertura a la colectividad a un mundo especial y extraordinario, que desvela posibilidades distintas.

No hay sociedad sin una idea de mundo extraordinario, donde habitan los dioses y donde, en general, la vida transcurre en un plano de plenitud, abundancia y libertad. Montar el ritual es, pues, abrirse a este mundo, darle una realidad, creando un espacio

¹³ ... o carnaval cria não só seus próprios planos, mas seu próprio plano. Ou seja, o carnaval – como o teatro, o futebol, o jogo e as situações em geral – inventa seu espaço social que, embora possa estar determinado, tem suas próprias regras, seguindo sua própria lógica. Em condições normais, este espaço [...] reforça o mundo cotidiano, confirmando-o. Mas as condições normais são muito relativas, e a forma carnavalesca parece muito importante como um modo alternativo para o comportamento coletivo, sobretodo porque é no carnaval que são experimentadas novas avenidas de relacionamento social que, cotidianamente, jazem adormecidas ou são concebidas como utopias. [...] sei que o carnaval reproduz o mundo, mas estou igualmente certo de que essa reprodução não é nem direta nem automática. [...]. É precisamente por isso que a sociedade pode mudar e é também por isso que o mundo, afinal, sempre pode encher-se de esperança. (Da Matta 1978: 88-89).

para él y abriendo las puertas de comunicación entre el “mundo real” y un “mundo especial”. Es en el ritual, pues, sobre todo en el ritual colectivo, que la sociedad puede tener (y efectivamente tiene) una visión alternativa de sí misma. (DaMatta 1978:39)¹⁴

Así pues, como ritual colectivo, la fiesta ofrece una canal de comunicación entre estos distintos mundos, que permite la articulación de nuevas perspectivas; es decir, la percepción de que otras realidades son posibles. El carácter colectivo de la fiesta es un trazo fundamental en su constitución; no se hace una fiesta solo. Salimos de los límites de una individualidad bien delineada, sumergimos en el cuerpo colectivo, nos fundimos con el otro. En *El Origen de la Tragedia*, F. Nietzsche insiste en la dimensión colectiva del principio dionisiaco, que sin duda integra el universo de la festividad.

... el principium individuationis queda roto, lo subjetivo desaparece totalmente ante la eruptiva violencia de lo general humano, más aún, de lo universal-natural. Las fiestas de Dionisio no sólo establecen un pacto entre los hombres, también reconcilian al ser humano con la naturaleza. [...] Todas las delimitaciones de casta que la necesidad y la arbitrariedad han desaparecido entre los seres humanos desaparecen [...]: cantando y bailando manifiesta el ser humano como miembro de una comunidad superior, más ideal: ha desaprendido a andar y a hablar. Más aún: se siente mágicamente transformado, y en realidad se ha convertido en otra cosa. (Nietzsche 2000:246)

En la fiesta abdicamos de los papeles sociales de la vida diaria, asumimos nuevas personalidades y funciones; destruimos las habituales a través del exceso, del éxtasis, de las inversiones. En la suspensión del orden, suspendemos también los límites restringidos de nuestra identidad para mezclarnos con el otro, componemos temporalmente un “nosotros” fuerte y vibrante, mayor y distinto que la suma de las partes. Esta experiencia de la fusión opera como un dispositivo muy potente.

El grupo sale purificado y fortalecido de ese baño de caos. Se ha sumergido en sí, en la entraña misma de donde salió. Dicho de otro modo, la Fiesta niega a la sociedad en tanto que conjunto orgánico de formas y principios diferenciados, pero la afirma en cuanto fuente de energía y creación. [...] La sociedad comulga consigo misma en la Fiesta. Todos sus miembros vuelven a la confusión y libertad originales. La estructura social se deshace y se crean nuevas formas de relación, reglas inesperadas, jerarquías caprichosas. En el desorden general, cada quien se abandona y atraviesa por situaciones

¹⁴. Não há sociedade sem uma idéia de mundo extraordinário, onde habitam os deuses e onde, em geral, a vida transcorre num plano de plenitude, abundância e liberdade. Montar o ritual é, pois, abrir-se para esse mundo, dando-lhe uma realidade, criando um espaço para ele e abrindo as portas da comunicação entre o “mundo real” e um “mundo especial”. É no ritual, pois, sobretudo no ritual coletivo, que a sociedade pode ter (e efetivamente tem) uma visão alternativa de si mesma. (DaMatta:39)

y lugares que habitualmente le estaban vedados. Las fronteras entre espectadores y actores, entre oficiantes y asistentes, se borran. Todos forman parte de la Fiesta, todos se disuelven en su torbellino. Cualquiera que sea su índole, su carácter, su significado, la Fiesta es participación. (Paz 1998: 188)

Al considerar la disolución festiva de la estructura social, jerarquía e identidades sociales, no podemos olvidar la importancia de la *máscara*, un elemento presente desde tiempos arcaicos, y actualizado a lo largo de distintos periodos históricos en diversas culturas. Si la metamorfosis está en el corazón de la fiesta, la máscara es un agente de creación de las condiciones necesarias para la transformación y “participación” festiva, pues funciona como una vía de apertura a otros estados del ser.

La máscara expresa la alegría de las sucesiones y reencarnaciones, la alegre relatividad y la negación de la identidad y del sentido único, la negación de la estúpida auto-identidad y coincidencia consigo mismo¹⁵; la máscara es una expresión de las transferencias, de las metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales, de la ridiculización, de los sobrenombres; la máscara encarna el principio del juego de la vida, establece una relación entre la realidad y la imagen individual, elementos característicos de los ritos y espectáculos más antiguos. (Bajtín 1998: 41-42)

Las fantasías del carnaval brasileño, por ejemplo, serían una actualización del sentido de la máscara, proponiendo nuevas relaciones en un espacio heterogéneo e inusitado, donde las identidades de género, clase social y posición son borradas, y podemos ver un pirata bailando con un *cowboy*.

Las fantasías carnavalescas crean un campo social de encuentro, de mediación y de polisemia social, puesto que, no obstante las diferencias e incompatibilidades de estos papeles representados gráficamente por las vestes, todos están aquí para “brincar” (*jugar*). Y brincar significa literalmente poner “brincos” (pendientes), o sea, unirse, suspender las fronteras que individualizan y compartimentan grupos, categorías y personas. (DaMatta 1978 : 62)¹⁶

¹⁵ La traducción en inglés es sensiblemente distinta, donde se le “negación de la identidad y del sentido único”, en inglés el sentido sería “negación de la uniformidad y similitud”; donde se le “negación de una estúpida auto-identidad y coincidencia consigo mismo”, en inglés sería algo como “rechazo al conformismo consigo mismo, o con la propia identidad”. Sigue el párrafo en inglés:

The mask is connected with the joys of change and reincarnation, with gay relativity and with the merry negation of uniformity and similarity; it rejects conformity to oneself. The mask is related to transition, metamorphoses, the violation of natural boundaries, to mockery and familiar nicknames. It contains the playful element of life; it is based on a peculiar interrelation of reality and image, characteristic of the most ancient rituals and spectacles. (Bakhtin 1984: 39-40)

En realidad, las traducciones son frecuentemente muy distintas, con tanta frecuencia que hace con que me preocupe seriamente con lo que al final ha escrito el autor. Como no domino el ruso, mi opción fue manejar con dos traducciones en dos lenguas distintas.

¹⁶ As fantasias carnavalescas criam um campo social de encontro, de mediação e de polissemia social, pois, não obstante as diferenças e incompatibilidades desses papéis representados graficamente pelas vestes, todos estão aqui

El carnaval opera así en un campo social abierto, ubicado fuera de la jerarquía, polisémico por excelencia, donde hay lugar para todos los seres, categorías y valores, permitiendo la emergencia de lo colectivo sobre la particularidad de lo individual. Sin embargo, la promoción de lo colectivo no acontece solamente en el momento de la celebración en sí, existe una larga preparación para los días de carnaval que demandan una fuerte articulación comunitaria. Meses antes de la fecha específica de los desfiles, las personas asociadas a una escuela de samba, por ejemplo, se reúnen semanalmente en la “cuadra” (espacio propio de la escuela, generalmente en forma de una gran nave) para ensayar. A la medida que el tiempo avanza, los ensayos constituyen un acontecimiento en sí mismo, una verdadera fiesta que incluye música, danza, bebidas, espectáculo; un evento que es abierto al público en general, que paga entrada como si fuera una discoteca. Además de los ensayos, los equipos deben crear los carros alegóricos, confeccionar los disfraces, organizar el “casting”, prepararse de múltiples maneras en varias actividades colectivas. Las escuelas de samba, así como los “blocs” o los “cordões” (organizaciones más pequeñas y simples, muy relacionadas a los orígenes del carnaval brasileño) implican un trabajo grupal que se extiende por varios meses en un esfuerzo comunitario que incluye el placer festivo, puesto que los ensayos son preparación y fiesta a la vez. En este y otros sentidos, el carnaval brasileño contemporáneo se relaciona a las fiestas primitivas estudiadas por R. Callois, que también demandaban un intenso periodo de preparación, aunque el autor no reconozca la permanencia del sentido de la fiesta en la actualidad (siendo que publicó este libro en 1942):

Estas aglomeraciones de masas favorecen eminentemente el nacimiento y el contagio de una exaltación que se agota en gritos y gestos, que incita a abandonarse sin traba a los impulsos más irreflexivos. Incluso hoy, en que, sin embargo, las fiestas empobrecidas

para “brincar”. E brincar significa literalmente colocar brincos, isto é, unir-se, suspender as fronteiras que individualiza, e compartimentalizam grupos, categorias e pessoas. (DaMatta: 62)

resaltan bien poco sobre el fondo grisáceo que constituye la monotonía de la vida ordinaria, y aparecen en ella dispersas, diseminadas, casi estancadas, se distinguen todavía en sus manifestaciones algunos miserables vestigios del desencadenamiento colectivo que caracteriza las antiguas francachelas. (Callois 1996: 109-110)

Es innegable que el sentido y las formas de la fiesta se han modificado, lo que es natural si consideramos que la sociedad en general se ha modificado: todo lo que no evoluciona y se adapta muere, y el cambio está en la esencia misma de la fiesta. Dentro de esta perspectiva, el veredicto parece demasiado duro para las manifestaciones festivas contemporáneas, y ciertamente no puede ser aplicado al carnaval callejero de varias regiones de Brasil; tampoco a otros eventos como, por ejemplo, la “lavagem” (limpieza) de las iglesias en Salvador, durante los meses de enero y febrero. En *La Fiesta del Bonfim* – la más importante del tipo –cerca de 200 *bahianas* vestidas a la manera tradicional lideran una procesión que llega a alcanzar 8 Km de largo, con una multitud de personas bailando al son de los “tríos eléctricos”, tomando cerveza y dedicándose al “desencadenamiento colectivo”. Al llegar a la iglesia del *Nosso Senhor do Bonfim*, las *bahianas* esparcen agua perfumada en las escaleras al ritmo de palmas, cánticos y tambores, lo que constituye la limpieza simbólica de la misma. Terminada la parte religiosa, la fiesta continúa delante de la iglesia, con tambores, música, danza, casetas de bebida y comida. Como Salvador es la ciudad con más iglesias del país entero, no faltan fiestas populares como esta, durante todo el verano.

España es otro país rico en ejemplos, empezando por la frecuencia con que el término “fiesta” es utilizado para designar acontecimientos diversos: una fiesta puede ser una corrida de toros, un festivo nacional, una verbena en la plaza o una recepción casera. Es curioso que los “festivos” nacionales, que podrían llamarse “reposo” por ejemplo, sean designados como “fiesta”, en una gramática que parece invitar a la

celebración. En el mundo rural¹⁷, se mantienen tradiciones que parecen vinculadas a antiguos ritos de fertilidad, como las romerías primaverales en el campo, que empiezan con un acto religioso de homenaje a un santo o una virgen y evolucionan como una fiesta pagana, con música, baile, comida y bebida. Celebraciones que parecen estar vinculadas a antiguas costumbres, o por lo menos a la tentativa de su rescate. Las “matanzas” todavía realizadas en los pueblos, aunque no incluyan baile, son un bello ejemplo de organización comunitaria festiva, que une la necesidad (matar y preparar el cerdo para el consumo del año entero) con el festejo, expresado en el comer y beber juntos, en el hablar y el compartir la vida, que va lado a lado con la muerte (en este caso, la del cerdo). Los *botellones* ofrecen un ejemplo más contemporáneo y anárquico, de una manifestación festiva de otro género, basada en el exceso, el derroche y la subversión de las normas.

Sin embargo, no es nuestro objetivo componer una lista exhaustiva de ceremonias, sino una consideración sobre el concepto y la vigencia de la fiesta en general, que permanece como una expresión vigorosa en nuestro tiempo, corroborando la idea de M. Bajtín de que “toda fiesta es una importante forma primaria de la cultura humana”¹⁸ (1984:8).

Como forma primaria, la fiesta no puede ser reducida a la alegría o la tristeza, es un flujo que combina vida y muerte. Ya ha dicho Octavio Paz: “No hay nada más alegre que una fiesta mexicana, pero también no hay nada más triste. La noche de fiesta es también noche de duelo” (Paz 1998: 188). F. Adrados (1983), en su defensa de las íntimas relaciones entre comedia y tragedia, y en su crítica a la línea de pensamiento

¹⁷ Mi “conocimiento” del mundo rural español es directo y práctico, y nace de un contexto familiar: mis suegros viven en un pequeño pueblo del interior de Extremadura, son propietarios rurales y “hacen la matanza” todo el año, así como sus varios hermanos. Así, ya tuve la oportunidad de participar y colaborar en diversas matanzas y romerías.

¹⁸ every feast is an important primary form of human culture.

que propone una separación estricta entre lo “serio y lo “festivo”, apunta como uno de los elementos esenciales de la fiesta “el poder expresar la risa y el sufrimiento” (*ibid*:449), ya que “ la risa tiene igual fuente que el dolor” (*ibid*:491), y la fiesta es el “el momento de triunfo de la vida [...], triunfo que va acompañado de la muerte que da origen a esa vida y que es acogida ya con duelo, ya con alegría” (*ibid*:499). La fiesta es llena de dolor, pero un dolor que no se llora, sino se canta y baila. El repertorio de las tradicionales “marchinhas” brasileñas de carnaval (que registraran su periodo de gloria entre las décadas de los 20 y los 60) incluye un número muy expresivo de canciones con letras bastante “tristes”, que logran su fuerza justamente a partir de la combinación entre alegría y dolor. Preparadas específicamente para las fiestas carnalescas, las “marchinhas” presentan una sencilla estructura musical y letras breves que pueden ser memorizadas con facilidad, ya que la propuesta es que todos canten y bailen simultáneamente. Qué bella la imagen de centenas de personas en un salón bailando y cantando *Bloco da Solidão*, que dice:

Aplaudam quem sorrir,
Trazendo lágrimas no olhar,
Merece uma homenagem,
Quem tem forças pra cantar,
Tão grande é a minha dor,
Pede passagem quando sai,
Comigo só,
Lá vai meu bloco, vai...¹⁹

La fiesta no olvida el dolor, hay siempre algo de desesperación en la manifestación festiva. Bailar, beber, comer, festejar hasta morir, atrapar el tiempo en la afirmación del instante, *vivir todo, ahora*. Aunque las fiestas contemporáneas hayan perdido el sentido profundo de sagrado que expresaban los ritos agrarios ancestrales, no dejan de ser un fenómeno humano potente y necesario. No podemos esperar que el sentido festivo se manifieste en las grandes ciudades de la misma forma que se

¹⁹ Aplaudan quién sonreír /Trayendo lágrimas en la mirada / Merece un homenaje /Quién tiene fuerzas para cantar /Tan grande es mi dolor /Pide pasaje cuando sale /Conmigo solo /Allá va mi bloco, va

organizaba en pequeños pueblos del siglo XV, o en sociedades aborígenes australianas. Cada sociedad tendrá las fiestas que le corresponda, y cada colectivo encontrará los intersticios sociales donde pueda ejercer alguna forma de resistencia, en la subversión o suspensión del orden.

Cabe subrayar la decadencia del “sentido” de la fiesta, su mercantilización, incluso para algunos la pérdida de su aura sagrada, y para otro su incitación a los excesos; ello no obsta para que se (re)convierta en una de esas ideas obsesivas que marcan profundamente un época dada, y más precisamente la vida cotidiana. La conexión existente entre lo festivo y lo dionisiaco no es menos evidente. De una manera ya sea paroxística (animalidad, libertinaje, éxtasis colectivo), sea suavizada (festivales comerciales, productos del terruño, concentraciones pacifistas), la fiesta es un mundo en pequeño y por lo mismo recuerda al mundo natural entero. (Maffesoli 2007:193)

Para M. Bajtín, la dimensión festiva es un componente indestructible de la civilización humana, que no desaparece jamás; aunque debilitado y degradado, el principio festivo popular continúa fertilizando la vida social a través de los tiempos. Cinco décadas después de M. Bajtín, M. Maffesoli defiende la idea de que el carácter festivo tiende a contaminar todas las manifestaciones de la vida social.

Sin duda, el rito ya no es más lo que fue en las sociedades tradicionales, pero por eso no ha dejado de vigorar bajo otras formas. [...]. Carnavales, bailes, banquetes de asociaciones o clubes, fiestas populares o fiestas familiares, momentos de inversión social, pequeños ritos de todos los días; numerosas son las situaciones que nos remiten al tiempo cíclico, o sea, que afirman, hoy y siempre, la calidad de la existencia societal. (Maffesoli 2003: 110)²⁰

En el panorama contemporáneo, podemos encontrar grandes fiestas populares, como el carnaval callejero brasileño, y también varias pequeñas fiestas de comunidades específicas, en una expresión del “tribalismo posmoderno” (Maffesoli 2004) que se expande por las grandes urbes. Las fiestas que hacemos en nuestras casas, en los bares, discotecas y clubes se acercan a la “antigua fiesta” en varios aspectos:

- Inmersión en lo colectivo: Comulgamos en una fiesta, nos abrimos al otro, compartimos, jugamos, nos reímos, nos tocamos. Una fiesta puede hacer o

²⁰ Sem dúvida, o rito já não é mais o que foi nas sociedades tradicionais, mas nem por isso tem deixado de vigorar sob outras formas. [...]. Carnavais, bailes, banquetes de associações ou clubes, festas populares ou festas familiares, momentos de inversão social, pequenos ritos de todos os dias, numerosas são as situações que nos remetem ao tempo cíclico, ou seja, que afirmam, hoje e sempre, a qualidade da existência societal. (Maffesoli 2003: 110)

deshacer amigos, puesto que siempre ofrece una nueva forma de estar-juntos, intensa y especial.

- Exceso y desbordamiento: Bebemos y/o comemos demasiado en las fiestas, hacemos el ridículo, bailamos, sudamos, decimos lo que no diríamos en otra situación. Probamos los límites, nos agotamos, nos damos el gusto hasta caer enfermos...

- Extra-cotidiano: En nuestras pequeñas y grandes fiestas, el orden cotidiano también queda suspendido, otras leyes gobiernan la dinámica de las acciones, entramos en un universo distinto a la realidad diaria.

- Cuerpo: La fiesta es cuerpo y goce, sensualidad y atracción. En el siglo XXI, continuamos haciendo nuestros rituales de aparejamiento. En la danza, en la seducción, en la comida y la bebida, en el sexo y el roce, en el sudor y el juego, en la exhibición y el movimiento, el cuerpo se hace fiesta.

Como todos sabemos, existen también las fiestas malas, burocráticas, que de hecho no “acontecen” y donde casi ninguno de estos aspectos está presente – que incluso no podrían denominarse “fiesta”. Sin embargo, no será por mera casualidad que a lo largo de mi vida pude experimentar varios encuentros de “desencadenamiento colectivo”, que han promovido mundos distintos, suspendido el tiempo cotidiano, arriesgado en excesos, celebrado el cuerpo, el goce y la comunión con el otro; en grupos de mayor o menor número. La fiesta es una estructura primaria que nos concilia con la muerte. Nos despoja de nuestras rígidas identidades, nos desarma de nuestras corazas, nos fragiliza y así nos abre al mundo y al otro. La fragilidad vivida acaba por fortalecernos. Festejamos, luego existimos.

1. 3. Juego y ritual

Desde principios del siglo XX, las nociones de *juego* y *ritual* fueron rescatadas, investigadas y promovidas como elementos fundadores de la cultura, indisociables de la composición del tejido social, fundamentales para el desarrollo humano. Aunque no todo ritual o juego sea festivo, toda fiesta es juego y ritual. El teatro puede ser considerado como juego, fiesta y ritual, en una trama decisiva para nuestra propuesta de una *ética de la festividad*.

Según E. Fischer-Lichte (2005 y 2008), el primer cambio en la cultura occidental contemporánea hacia lo performativo se ubica a principios del siglo XX, cuando el protagonismo se transfiere de la esfera del *texto* a la de la *performance*. En el campo de la antropología, este movimiento implicó un cambio de jerarquía entre el mito y el rito, que pasó a ser considerado como fuente primera, matriz del propio mito; estimulando el desarrollo de una línea de pensamiento en la cual se asume que no son las historias o la literatura que determinan las bases estructurales de la cultura, sino los rituales, con todo su carácter *performativo*, que fundan sociedad. En este campo de estudios, los investigadores, en especial los asociados a la escuela de Cambridge²¹, dedicaron especial interés a la cuestión de los orígenes del teatro griego.

En un radical giro de perspectiva para las teorías del periodo, el origen del teatro pasó a ser reconocido en rituales arcaicos vinculados a las celebraciones dionisiacas, y no solamente en posibles géneros literarios como la Lírica o el ditirambo. Los antropólogos de Cambridge no negaron la afirmación de Aristóteles de que la tragedia nació del ditirambo – aunque reconociesen la contradicción evidente en *La Poética*, que en otro pasaje afirma que su origen fue el *satiricón*. Sin embargo, ampliaron el

²¹ Que incluían investigadores como Jane Ellen Harrison, Gilbert Murray, Francis MacDonal Cornford, entre otros.

horizonte sobre los orígenes del propio ditirambo, estableciendo relaciones con rituales arcaicos de primavera, de muerte y resurrección; en una visión que superaba la aristotélica subordinación del teatro a una estructura racional y literaria. La perspectiva de que rituales dionisiacos antecedían el teatro y el drama implicaba una reevaluación de “verdades” culturales asumidas.

Primero vino el ritual y a partir de éste se desarrolló el teatro y los textos que eran escritos para la performance. Tales teorías podrían llevar a la conclusión de que si la cultura griega -considerada como el epitomo de la civilización humana, un modelo para una civilización ideal, ejemplar en casi todos los aspectos - articulaba su auto-imagen y auto-comprensión no sólo a través de textos sino también en diferentes tipos de performance, como, por ejemplo, rituales, y si los muy admirados textos de la tragedia y comedia griegas eran originados a partir de éstos rituales; entonces la cultura griega no podría ser más considerada como predominantemente textual, sino también como una cultura performativa.(Fischer-Lichte 2005: 43)²²

Al cambio de foco entre mito-rito y texto-performance correspondería el cambio de jerarquía entre individual y colectivo, mente y cuerpo; en un importante reto a los cánones europeos hegemónicos de la época. En este contexto, la tesis desarrollada por F. Nietzsche en *El Nacimiento de La Tragedia* asume especial relevancia. A finales del siglo XIX, el filósofo osaba vincular una de las más elevadas manifestaciones de la cultura griega, modelo de razón y equilibrio para la sociedad occidental, con celebraciones primitivas que envolvían éxtasis, corporeidad y frenesí colectivo. En este enlace, valoraba el sentido de lo colectivo frente a lo individual, a la vez que reivindicaba el poder transformador del arte dionisiaco, enraizado en el despedazamiento del dios, que equivaldría a una “transformación en aire, agua, tierra y fuego, y que nosotros hemos de considerar, por tanto, el estado de individuación como la fuente y razón primordial de todo sufrimiento” (Nietzsche 2000:100).

²² First came the ritual and from it developed the theatre and texts which were written for performance. Such theories could lead to the conclusion that if Greek culture, which was regarded as the epitome of human civilization, a model of an ideal civilization, exemplary in almost every respect, articulated its self-image and self-understand not only in texts but also in different kinds of performance as, for instance, rituals, and if the much-admired texts of Greek tragedy and comedy originated in such rituals, then Greek culture could no longer be regarded as a prevalingly textual culture but as a performative culture as well. (Fischer-Lichte 2005: 43)

El arte dionisiaco descansa en el juego con la embriaguez, con el éxtasis. [...]. En ambos estados el *principium individuationis* queda roto, lo subjetivo desaparece totalmente ante la eruptiva violencia de lo general humano, más aún, de lo universal-natural. Las fiestas de Dionisio no sólo establecen un pacto entre los hombres, también reconcilian al ser humano con la naturaleza. [...] Todas las delimitaciones de casta que la necesidad y la arbitrariedad han desaparecido entre los seres humanos desaparecen [...]: cantando y bailando manifiesta el ser humano como miembro de una comunidad superior, más ideal: ha desaprendido a andar y a hablar. Más aún: se siente mágicamente transformado, y en realidad se ha convertido en otra cosa. (Nietzsche 2000:246)

La visión de Nietzsche conecta el ritual y el “arte dionisiaco” a una dimensión de fenómeno corpóreo, festivo y colectivo que funda comunidad, marcado por un notable *poder transformador* y no condicionado a las reglas sociales. Por otro lado, sabemos que tanto el teatro, como el ritual, el juego o la fiesta, pueden ser utilizados como dispositivo de control – es posible que toda manifestación humana pueda serlo, ya que los aparatos del poder desarrollan tácticas de absorción y apropiación muy eficaces, y lo que un día era subversivo para a ser producto *fashion*, lo que un día era carnaval anárquico pasa a ser fiesta de club familiar o programa de televisión. B. Preciado (2008) indica que hoy el poder administra y controla justamente la *fuerza orgásmica* de la población, manipulando los placeres y los deseos, incluyendo el de libertad o rebelión. Aún en este contexto, podemos considerar que el ritual, el juego, la fiesta y el teatro articulan agenciamientos que mantienen un potencial de transformación, ofrecen líneas de fuga, espacios vacíos, donde se puede experimentar otras realidades.

Esta realidad es una donde las personas pueden transformarse en *otros* distintos de su identidad diaria. Cuando temporalmente se transforman o actúan como otro, las personas hacen las cosas de una manera distinta de cómo harían ordinariamente. De hecho, el ritual y el juego transforman las personas, tanto temporal como permanentemente. Los rituales que transforman las personas permanentemente son llamados “ritos de transición” – de un papel vital o *status* a otro. Iniciaciones, bodas, funerales son ritos de transición. En el juego (*play*), las transformaciones son temporales, condicionadas por las reglas del juego (*game*) o las convenciones del género. Las artes performativas, los deportes y los juegos (*game*) combinan ritual y juego (*play*). (Schechner 2006:52)²³

²³ This reality is one where people can become selves other than their daily selves. When they temporarily become or enact another, people perform acts differently from what they do ordinarily. Thus, ritual and play transform people, either temporally or permanently. Rituals that transform people permanently are called “rites of passage”- from one life role or status to another. Initiations, weddings, funerals are rites of passage. In play, the transformations are

Reconociendo las combinaciones y cruces entre ambas manifestaciones, R. Schechner diferencia el ritual como un fenómeno más estricto y formal, mientras el juego es más permisivo y ambivalente, ofreciendo flexibilidad donde el ritual es rígido. En su seminal estudio sobre el juego, Johan Huizinga (1938) desarrolla un concepto dilatado del juego como un fenómeno fundador de cultura, que engloba varias de sus manifestaciones, como el propio ritual, la guerra, la filosofía o el arte.

El estado de la investigación ha evolucionado mucho desde el pionero trabajo de J. Huizinga; aún así permanece como referencia y mantiene su influencia a lo largo de los años. Su tesis se estructura en torno a la idea de que la cultura surge primeramente en forma de juego y se desarrolla como tal, hasta que el elemento lúdico pasa al trasfondo de su estructura. No obstante, nunca desaparece, pues “el ímpetu lúdico puede hacerse valer de nuevo en las formas de una cultura muy desarrollada y arrebatarse consigo al individuo y a las masas en la embriaguez de un juego gigantesco” (Huizinga 2000:68). No sólo los hombres sino también los animales juegan, de manera que lo lúdico es un fenómeno no racional, que no se desenvuelve en función de objetivos inmediatamente utilitarios; no es una actividad que se pretenda directamente productiva. Según J. Huizinga, es justamente el carácter superfluo del juego lo que determina su necesidad, “que surge del placer que con él experimentamos” (*ibid*: 20). Aunque no sea utilitario, el ejercicio lúdico desempeña funciones sociales esenciales a partir del espacio de experiencia que ofrece, para fenómenos tan diversos como el aprendizaje, la comunicación, la exploración, la regulación de jerarquía, el ejercicio físico, la liberación de *stress*, la formación de comunidad, el desarrollo de la creatividad y de la imaginación.

temporarily, bounded by the rules of the game or the conventions of the genre. The performing arts, sports and games combine ritual and play. (Schechner 2006:52)

El juego se configura así una estructura muy compleja presente en múltiples aspectos de la condición humana; que tanto puede referirse a una actividad como a una actitud, y se manifiesta en diversas áreas de la cultura, como el arte, la religión, la guerra, la ciencia, los deportes. La proyección de situaciones imaginarias, un elemento estructural del juego, es, por ejemplo, un procedimiento básico de la actividad científica, que siempre ha operado a partir de hipótesis, demandando el ejercicio de una imaginación lúdica. Por otro lado, como fenómeno no racional que envuelve la creación de otros mundos, el juego siempre ofrece un peligro de desestabilización, subversión, transformación. Así, fue frecuentemente sometido a la tentativa de reglamentación y control a lo largo de la Historia, colocado bajo sospecha, clasificado como algo poco importante, frívolo e incluso pecaminoso.

De la Ilustración hasta el siglo XIX, se ha hecho un grande esfuerzo para racionalizar el juego, para controlar sus expresiones anárquicas, para canalizarlo en numerosos juegos realizados en espacios específicos y gobernados por reglas claras, así como en varios eventos oficiales en forma de espectáculo públicos, civiles, militares o religiosos. Se ha realizado un esfuerzo para asignar espacios y tiempos específicos para jugar, limitando el tiempo de juego a después del trabajo o a los domingos. [...]. El juego debe ser mantenido bajo control tanto cuanto sea posible. (Schechner 2006: 89)²⁴

R. Schechner matiza que las tentativas de racionalizar el juego no se limitan a la Edad Moderna, sino que remontan a Platón y la propuesta de expulsión de los poetas de la República, que evidencia el rechazo a la posibilidad de “free-play”, o sea, el rechazo a un tipo de juego de estructura más abierta y flexible, no sometido a reglas estrictas. En la lengua inglesa, esta diferencia de abertura que marca la posibilidad de lo lúdico es de cierto modo reflejada en dos palabras distintas: *play*, un concepto más amplio, y *game*, que designa el juego estructurado según reglas ya establecidas, como un partido de fútbol o una partida de cartas. El concepto de *play* puede ser aplicado a más fenómenos,

²⁴ From the Enlightenment through the nineteenth century, a strong effort was made to rationalize play, to control its anarchic expressions, to channel it into numerous rule-bound, site-specific games and various official displays enacted as public, civil, military, or religious spectacle. An effort was made to assign specific places for playing and to limit playtime to after work or Sundays [...]. Play has to be kept in line as much as possible. (Schechner 2006: 89)

desde el transformismo (un *role-play* a partir del género) hasta una broma con amigos, incluyendo los propios *games*; y es la noción que a va marcar gran parte de los movimientos de renovación del arte contemporáneo, como evidencian los *happenings* de Allan Kaprow:

El juego, obviamente, está en el corazón de la experimentación. En otro momento, he indicado la diferencia crucial que hay en la lengua inglesa entre *playing* y *game*. *Gaming* envuelve ganar o perder un objetivo deseado. *Playing* tiene el fin en abierto, y potencialmente todos pueden “ganar”. *Playing* no tiene otro objetivo que más *playing*. (Kaprow 2007:161)²⁵

Por otro lado, todo juego exige ciertas reglas; el arte evidencia esta necesidad en la articulación de una forma, un trazado en el espacio y el tiempo. Pero los límites establecidos por las reglas pueden variar en intensidades y amplitudes; hecho que es reflejado en la teoría que propone R. Caillois, ubicando el juego en un *continuum* entre dos polos. De un lado, está un principio de turbulencia, libre improvisación, goce, efervescencia, espontaneidad: la *paidia*. De otro, un principio de disciplina, reglamentación, convención: el *ludus*. La dinámica lúdica se mueve entre los dos extremos, frecuentemente combinando aspectos de ambos, siendo la *paidia* el espacio que está más abierto a la transformación, donde se puede recrear el mundo. Sin embargo, todo juego necesita un cierto orden, un mínimo de reglas para que los participantes establezcan un lenguaje común a través de convenciones compartidas. El exceso de reglamentación, por otro lado, conduce a la institucionalización, a la domesticación del ímpetu lúdico; de modo que es necesario un continuo tránsito entre *paidias* y *ludus*, que no son opuestos binarios sino fuerzas complementarias.

J. Huizinga ha destacado el carácter de libre opción del juego, considerando que los participantes *eligen* participar de éste y aceptan sus reglas de común acuerdo: “todo

²⁵ Play, of course, is at the heart of experimentation. Elsewhere, I’ve pointed out the crucial difference in the English language between playing and gaming. Gaming involves winning or losing a desired goal. Playing is open-ended and, potentially, everybody “wins”. Playing has no stated purpose other than more playing. (Kaprow 2007:161)

juego es, antes que nada, una actividad libre. El juego por mandato no es juego, todo lo más una réplica, por encargo, de un juego. [...]. El niño y el animal juegan porque encuentran gusto en ello, y en esto consiste precisamente su libertad” (Huizinga 2000:20). Esta idea implica que una actividad mecánica que *representa* un juego puede en realidad no serlo, como, por ejemplo, un mal partido de fútbol, sobre el cual se comenta que “no hubo juego”, o una performance teatral donde pasa lo mismo. Por otro lado, Brian Sutton-Smith reivindica un concepto que remonta a una visión más arcaica, donde el juego está enlazado a la idea de destino, de modo que no se trata solamente de una cuestión de elección, *no podemos evitar lo lúdico* en la existencia porque los dioses juegan, el universo juega, nuestra mente juega; nosotros, pobres mortales, somos criaturas de fortuna y azar. Según esta perspectiva, el juego no es sólo un ejercicio de ilusión o una realidad imaginaria, sino una dimensión profunda de una realidad múltiple, el mundo todo es un juego.

Dado que no hay nada más característico de la realización humana que la creación de mundos ilusorios, culturales o teóricos, como en la música, la danza, la literatura, y la ciencia; entonces la participación integral de los niños y de los jugadores de juegos de azar en tales mundos lúdicos no pueden ser consideradas como un defecto, o como una compensación por una inadecuación, sino como participación en una cuestión esencial y central de la humanidad. (Sutton-Smith 2007:153)²⁶

Estamos condenados a jugar, tanto alegre como cruelmente; el juego no corresponde sólo a una actividad sino a una dinámica fundamental que teje toda la existencia. ¿En el juego del gato cazando al ratón, el ratón es un jugador o sólo una víctima? Por más que parezca cruel, no podemos negar que el gato juega con el ratón, por lo tanto el ratón está dentro de un juego aunque no lo quiera. ¿Serán los dioses gatos y nosotros desgraciados ratones? Es una imagen posible, si creemos en un poder divino

²⁶ Given that there is nothing more characteristic of human achievement than the creation of illusory cultural and theoretical worlds, as in music, dance, literature, and science, then children’s and gambler’s full participation in such play worlds can be seen not as a defect, or as compensation for inadequacy, but rather as participation in a major central preoccupation of human kind. (Sutton-Smith 2007:153)

superior. R. Schechner propone el concepto de “*dark play*” para designar el tipo de juego que es peligroso, arriesgado, que incluso puede llegar a ser mortal, y que frecuentemente incluye participantes que no saben que están jugando, como las ratas en los laberintos de los laboratorios o los ingenuos en juegos de engaño. Al contrario de fundar cultura, el *dark play* la subvierte.

Dark play envuelve fantasía, riesgo, suerte, osadía, invención, y engaño. El *dark play* puede ser completamente privado, conocido sólo por el jugador. O puede irrumpir súbitamente, un poco como un micro-juego, atrapando el (los) jugador (es) y entonces de pronto colapsar – un chiste, una irrupción de éxtasis, delirio o riesgo mortal. El *dark play* subvierte el orden, disuelve límites, y rompe sus propias reglas – hasta el punto que el juego en sí mismo arriesga destruirse. (Schechner 2006:119)²⁷

De este modo, lo lúdico no reside exclusivamente en la dimensión de la alegría, llegando a los subterráneos del ser, aunque sea posible que conlleve siempre cierto placer, pues corresponde a una actitud y a un *estado* intenso y especial, el cual J. Huizinga relaciona con “tensión” y “elevación”, también presente en la experiencia sacra. Según el autor, el juego no integra el universo de lo “serio”, pero tampoco excluye la posibilidad de seriedad: “lo serio trata de excluir el juego, mientras que el juego puede muy bien incluir en sí lo serio” (Huizinga 2000:66). El jugador puede dedicarse con profunda seriedad y entrega al juego, y a la vez *sabe que juega*.

Es claro que la actitud espiritual en que una comunidad vive y recibe sus ritos sagrados es, a primera vista, de una altísima y santa seriedad. Pero subrayemos, una vez más, que también la actitud auténtica y espontánea del jugador puede ser de profunda gravedad. El jugador puede entregarse, con todo su ser, al juego, y la conciencia de “no tratarse más que de un juego” puede trasponerse totalmente. El gozo, inseparablemente vinculado al juego, no sólo se transmite en tensión sino, también, en elevación. Los dos polos del estado de ánimo propio del juego son el abandono y el éxtasis. (Huizinga 2000: 36-37)

El “estado de ánimo” propio del juego será identificado por el psicólogo estadounidense Mihaly Csikszentmihalyi como “flow” (flujo), un estado donde el

²⁷. Dark play involves fantasy, risk, luck, daring, invention, and deception. Dark play may be entirely private, known to the player alone. Or it can erupt suddenly, a bit of microplay, seizing the player (s) and then as quickly subsiding – a wisecrack, burst of frenzy, delirium, or deadly risk. Dark play subverts order, dissolves frames, and breaks its own rules – so much so that the playing itself is in danger of being destroyed. (Schechner 2006:119)

jugador entra en completa fusión y sintonía con la actividad que está desarrollando, en total presencia en el “aquí y ahora”. El flujo sería “el estado en que las personas están tan absortas en una actividad que nada más parece importar; la experiencia en sí misma es tan agradable que las personas van a hacerlas a cualquier coste, sólo por el placer de hacerlo” (1990:4)²⁸. La experiencia del *flujo* es profunda e intensa, envuelve éxtasis y abandono, pero paradójicamente no excluye la conciencia de la acción desarrollada: el jugador sabe que está jugando, tiene control sobre sus acciones, aunque éstas se transpongan a una esfera más amplia, donde todo está conectado, el yo y el medio, cuerpo y espíritu, espacio y tiempo, estímulo y respuesta. El juego ofrece una dimensión especial, presupone el “como si” que conecta con los dominios del imaginario; se despliega en una situación que no oculta su condición de ser un juego, a través de metamensajes entre sus participantes. Sin embargo, la conciencia de la situación no disminuye la intensidad de la experiencia lúdica, en un concepto que evidencia claras conexiones con la experiencia del trabajo del actor (podemos considerar que el actor es un jugador).

Aunque la moral y las categorías de bien y mal no se apliquen al juego, éste exige una ética propia, acorde con el mundo que instaura. Según J. Huizinga, el orden exigido por el juego lo vincula al campo estético, de manera que reúne dos aspectos frecuentemente clasificados como incongruentes: la ética y la estética. Además, el juego puede fundar comunidad, a partir de la experiencia común de otra realidad, “el club corresponde al juego como el sombrero a la cabeza” (Huizinga 2000:26). Como el juego, el ritual también opera como un importante agente de formación o afirmación de comunidad, a través de la articulación de experiencias comunes.

²⁸ the state in which people are so involved in an activity that nothing else seems to matter; the experience itself is so enjoyable that people will do it at great cost, for the sheer shake of doing it

El ritual se estructura a partir de acciones codificadas que son repetidas con finalidades diversas, y pueden ser identificadas desde el ámbito religioso hasta los pequeños rituales de la vida diaria. La repetición, la exageración y el énfasis son características de los rituales, que a través de estos recursos buscan la efectividad de comunicación en terrenos complejos, de modo que “los rituales humanos son puentes a través de las aguas turbulentas de la vida” (Schechner 2006:65)²⁹. H. Bial subraya la función ritual como elemento aglutinador y organizador:

Los rituales son performances que proporcionan estructura y continuidad para nuestras vidas. Son maneras de organizar el mundo para que se ajuste a nuestra percepción. Realizamos rituales para marcar el pasaje de tiempo (festival de primavera, fiestas de cumpleaños), para transformar nuestro status social (bodas, ceremonias de graduación), o para garantizar buena fortuna (bendiciones, algunos rezos). De esta manera, los rituales nos ofrecen un sentido de control sobre una existencia incierta. [...] De forma general, los rituales ejemplifican y refuerzan los valores y creencias del grupo que los ejecuta. Por otro lado, las comunidades son definidas pelos rituales que comparten. (Bial 2007: 87)³⁰

Pese a su importancia decisiva para las organizaciones humanas, el ritual no es un dispositivo exclusivo de la humanidad; así como el juego, se caracteriza por la no racionalidad, ya que los animales también ritualizan. El ritual se estructura a partir de redes que incluyen la biología y la genética, colaborando para la sobrevivencia, procreación y continuidad de las especies: los mamíferos y los pájaros desarrollan complejos rituales de procreación que evitan o regulan luchas mortales, por ejemplo. Bajo el punto de vista etnológico, hay diversas funciones rituales comunes para humanos y animales, como la sistematización de la jerarquía, la reducción de conflictos mortales entre los miembros de un grupo, el estímulo de la cohesión del colectivo, la delimitación de territorio o la regulación de la sexualidad. Sin embargo, a diferencia de

²⁹ “human rituals are bridges across life’s troubled waters” (Schechner 2006:65).

³⁰ Rituals are performances that provide structure and continuity to our lives. They are means of ordering the world to fit our perception. We perform rituals to mark the passage of time (harvest festival, birthday parties), to transform our social status (weddings, graduations), or to ensure good fortune (blessing, certain prayers). In this way, rituals provide us with sense of control over an uncertain existence. [...]. Generally speaking, rituals exemplify and reinforce the values and beliefs of the group that performs them. Conversely, communities are defined by the rituals they share. (Bial 2007: 87)

los animales, los rituales humanos comportan significados y símbolos, definen el tiempo, marcan periodos de transiciones vitales y fundan cultura, ejerciendo un poderoso efecto sobre nosotros. La creación de rituales nacionales (desfiles, juramento a la bandera, himnos, etc.) fue fundamental para el establecimiento del estado-nación, por ejemplo.

No obstante, el ritual no es sólo un elemento estabilizador y fundador, pues frecuentemente abre espacios de transformación, como evidencian los “ritos de pasaje”, que transportan las personas entre distintas fases de la vida. Victor Turner dedicó especial atención al tema, desarrollando una investigación a partir de la definición de Van Gennep sobre las fases de este tipo particular de ritual: separación (*preliminal*), transición (*limen*) e integración (*posliminal*). El periodo de separación comprende la preparación para el ritual propiamente dicho, cuando, por ejemplo, los jóvenes de una tribu son apartados de la comunidad. El segundo periodo es marcado por la ausencia de las normas habituales y status sociales, cuando se suspende la lógica de la vida diaria así como el transcurrir del tiempo profano; donde se realizan los ritos propiamente dichos y acontecen las transformaciones. La tercera fase registra la reincorporación del sujeto ritual, ya transformado, a la estructura social.

V. Turner concentra su reflexión en la segunda fase, que denomina *liminalidad*, una especie de espacio vacío donde las reglas y divisiones establecidas de una sociedad pierden el valor, un hiato a partir del cual el mundo puede ser recreado: “la liminalidad se compara frecuentemente con la muerte, con el encontrarse en el útero, con la invisibilidad, la oscuridad, la bisexualidad, la soledad y los eclipses solares o lunares”. (Turner 1998: 102) Marca un periodo de incertidumbre, de intersticio, de ruptura del caos en el cosmos, donde nada es definitivo.

Así, al modelo de sistema social estructurado, regido por una serie de leyes y jerarquías, V. Turner opone el modelo de interacción humana que surge en el periodo liminal: la *communitas*, “la sociedad en cuanto *comitatus*, comunidad, o incluso comunión, sin estructurar o rudimentariamente estructurada, y relativamente indiferenciada, de individuos iguales” (*ibid*:103); una “sociedad abierta” basada en una humanidad despojada y compartida. La sociedad y la *communitas* se ubican en polos opuestos que configuran la contradicción entre *estructura* y *anti-estructura*. Sin embargo, no deben ser consideradas como una oposición binaria, son complementarias y interdependientes, “juntos constituyen la condición humana, en lo que se refiere a las relaciones del hombre con sus congéneres” (Turner *ibid*:136); estableciendo un necesario diálogo entre diferentes dimensiones de la relación social. El autor diferencia tres tipos posibles de *communitas*, a partir de su posición entre los dos polos:

- a. Espontánea o existencial: es el grado más intenso de *communitas*, donde todos los miembros entran en estado de profunda conexión y solidaridad, las barreras individuales se difuminan en función de lo colectivo, en una experiencia muy potente de liberación de las restricciones sociales y comunión con el otro.
- b. Ideológica: Nace de la intención de mantener la experiencia de la *communitas* espontánea, por naturaleza efímera y pasajera. Es una categoría que puede aplicarse a “diversos modelos utópicos de sociedad basadas en la *communitas* existencial” (*ibid*:138).
- c. Normativa: Es la *communitas* oficializada, que no siempre corresponde a una sensación real, como por ejemplo el momento de la comunión en las misas católicas, donde todos teóricamente comulgan al mismo tiempo, pero en realidad pueden estar en conexiones muy distintas.

La *communitas existencial* es reconocida como el fenómeno más fuerte y potente. Posiblemente por su propia intensidad, su tendencia es convertirse de una organización libre en otra más rígida, que se basa en “en relaciones, regidas por la norma, entre personas sociales” (*ibid*:138). Así, la *communitas existencial* sólo puede existir por periodos breves de tiempo, del mismo modo que la “comunidad teatral” conceptualizada por E. Fisher-Lichte (2005 y 2008), como veremos en el capítulo siguiente. En el momento en que se “oficializa”, la *communitas* pasa a ser estructura social, de manera que podemos considerar las categorías de “ideológica” y “normativa” como simulacros de *communitas*: “es el sino de toda *communitas* surgida espontáneamente a la largo de la historia sufrir lo que la mayoría de la gente considera como una decadencia y caída en la esfera de la estructura y de la ley” (Turner 1998:138). Este “sino” engendró una importante desilusión para el movimiento *hippie*, por ejemplo, y con frecuencia marca desilusiones en los colectivos teatrales. No obstante, la noción de permanencia es hoy cada vez más diluida, ya podemos aceptar lo efímero sin desvalorar su importancia. Aunque la comunión absoluta sea una experiencia necesariamente breve, puede fomentar los movimientos de encuentro y relación con el otro, irrigando el tejido social. Los espacios de sociabilidad exigen reglas y convenciones, que en la mejor perspectiva pueden ser establecidas de común acuerdo, en una dinámica fundamental entre estructura y anti-estructura, promoviendo un juego de tensiones entre los dos polos.

La *communitas* espontánea está rodeada por algo “mágico”; desde un punto de vista subjetivo comunica la sensación de un poder ilimitado, pero este poder sin transformar no puede aplicarse directamente a los detalles organizativos de la existencia social y no constituye un sustituto del pensamiento lúcido ni de la voluntad sostenida. Por otro lado, la acción estructural no tarda en volverse árida y mecánica si quienes participan en ella no se sumergen periódicamente en el abismo regenerador de la *communitas*. Lo más sabio es encontrar en todo momento la relación apropiada entre estructura y *communitas*, bajo las circunstancias dadas de tiempo y lugar, aceptar cada modalidad cuando es superior sin que ello signifique rechazar la otra, y no aferrarse a ninguna una vez que haya perdido el impulso momentáneo. (Turner 1998:145)

Una vez más, emerge la necesidad de combinación entre contradicciones como la operación más fecunda para el flujo de la vida, en dinámicas que incorporan una oscilación entre orden y desorden, *paidia* y *ludus*, *communitas* y estructura, carnaval y vida diaria. La *festividad* se compone como ejercicio de convivencia de heterogéneos, celebrando la colorida polisemia de la existencia. La intensidad de la experiencia de la *communitas* también puede ser relacionada al concepto de *flow* de M. Csikszentmihalyi, que designa un momento donde el yo está integrado al cosmos y todo parece tener sentido. Además, de la liminalidad ritual, V. Turner considera que la marginación y la “inferioridad” también estimulan la formación de *communitas*, pues operan igualmente a través de la suspensión, rechazo o inversión del status social.

La liminalidad no es la única manifestación de la *communitas*. En la mayoría de las sociedades hay otras áreas de manifestación fácilmente reconocibles por los símbolos que se agrupan en torno suyo y las creencias a ellas vinculadas, tales como “los poderes de los débiles” o, lo que es lo mismo, los atributos permanente o transitoriamente sagrados de status o posiciones inferiores. En los sistemas estructurales estables existen múltiples dimensiones de organización. (Turner 1998:115-116)

El autor cita a los bufones medievales como ejemplo de marginación, que funcionaban como agentes de destrucción de toda pretensión de superioridad y jerarquía; eran pobres, disformes, feos, enanos, jorobados, pero los únicos individuos que tenían permiso para criticar al rey. Los bufones se ríen aunque sin dientes. Estas figuras “parecen simbolizar los valores morales de la *communitas* en contraposición al poder coercitivo de los máximos representantes del poder político” (Turner 1998:116), festejando nuestra mortalidad. Del mismo modo, M. Bajtín ha identificado en la Fiesta de los Locos y en el pensamiento de la plaza pública una concepción carnavalesca del mundo, que subvierte la rigidez del orden instituido y promueve la transformación, a través de las máscaras del grotesco, del cuerpo colectivo, de la risa cósmica. El juego, el ritual y la fiesta no se basan en ninguna conexión de tipo racional ni sirven a una utilidad objetiva, aunque sean formas llenas de significado y función. Son estrategias de

dialogar con la complejidad de la existencia, inventando un espacio-tiempo propio donde se puede “ser” y “hacer” cosas distintas de lo cotidiano, y quizás recrear al mundo, comprendiendo que la existencia no es un proceso estático sino constante fluir.

1.4. Dionisio

No podríamos considerar un concepto como “festividad” sin invitar a Dionisio a esta reflexión, el dios griego y bárbaro a la vez, que evoca el desbordamiento, la embriaguez, la sensualidad, la ambigüedad y la metamorfosis. Si hay algún “dios de la festividad”, este sería Dionisio, cuyos rituales envuelven el éxtasis, el baile, la música, el vino, el devorar la carne cruda de un animal sacrificado; en múltiples transgresiones a los límites sociales instituidos.

La subversión dionisiaca nos ofrece una curiosa paradoja, ya que el dios vibra en el seno de una civilización celebrada por su racionalidad, equilibrio y belleza harmónica: como dios del desencadenamiento colectivo, él marca la heterodoxia en el corazón de ortodoxia griega. Comparado a los otros dioses del Olimpo, Dionisio es una figura muy extraña, el único dios mortal, nacido de una mujer mortal; que circula más entre la tierra y el mundo subterráneo que por los mundos celestiales. Intentando “resolver” la paradoja, varios historiadores lo han definido como “extranjero”, un dios cuyos mitos y ritos serían oriundos de Tracia, del Oriente Medio o de Egipto. Para la antropóloga Maria Daraki, estos intentos buscan exorcizar la complejidad de la cuestión, cuyo interés reside justamente en esta contradicción, en la conjugación de la alteridad: “el dionisismo se desarrolla a la par que aquello que combate” (Daraki 2005: 13). F. Adrados defiende la idea que Dionisio es extranjero, un invasor “que se apoderó de cultos preexistentes” (Adrados 1983:460), que ya existían antes de su introducción en Grecia. Sin embargo, afirma que en el ritual dionisiaco confluyen “otros del mismo tipo que estaban en trance de desaparecer” (Adrados 1983:460), acercándose de la tesis de M. Daraki de que el dionisismo representaba una visión de mundo conectada a valores prehelénicos, como veremos más adelante.

Dionisio es indudablemente un dios de opuestos y contradicciones. Uno de los mitos de su nacimiento nos revela que es hijo de Semele, una mujer mortal, que tenía una relación con Zeus. Hera, siempre celosa, se disfraza y convence a la chica para persuadir a su amado a aparecer en su forma verdadera. Como la forma divina de Zeus es un rayo, Semele es carbonizada en su aparición, pero el dios salva el niño que ella llevaba en el vientre, cosándolo en su muslo hasta que pueda nacer. Así, Dionisios será simultáneamente hijo de la luz y de las tinieblas, del rayo divino y de una mujer muerta, que habita los dominios del Hades. En consecuencia, él va a circular entre el mundo subterráneo y la tierra, entre los muertos y los vivos, siendo capaz de abrir las vías de comunicación entre los dos mundos. Como dios mortal, morirá y renacerá varias veces; será despedazado por los titanes, asesinado por Perseo, expulsado al mar por Licurgo, pero siempre volverá a nacer, y es justamente en este movimiento circular donde reside su lógica más significativa. La muerte es siempre un elemento fundamental en sus ritos, irremediabilmente enlazada a la vida: ambas son una. Lo que las separa, para nosotros, es el tiempo; pero para Dionisio la muerte está inscrita en el espacio. En su fiesta, las puertas del reino de los muertos son abiertas de par en par, de modo que el tiempo queda suspendido y las fronteras espaciales son abolidas.

El Hades y Dionisio, por el que alborotan y a quien celebran, son una sola cosa. Toda fiesta de la vida es al mismo tiempo una fiesta de los muertos y de la muerte; sin anulación del tiempo, el hombre no se hace festivo, y no anula el tiempo si no elimina las fronteras del reino de los muertos. De ahí porque la exuberancia que afluye a él, de ahí la ebriedad. En las fiestas se percibe la proximidad de los muertos. [...]. Dionisio es un dios exuberante; la riqueza que aporta y dilapida brota de la apertura del Hades, se genera por la anulación de las limitaciones a las que está sujeta la vida, que es pobre porque es temporal. (Jünger 2006: 166-167)

Las *Antesterias* eran fiestas celebradas anualmente en Atenas en honor a Dionisios; una fiesta de los muertos y del vino, que duraba tres días. En el primer día, se abrían las puertas del templo dionisiaco del Pantano, que sólo era abierto en esta ocasión durante todo el año, puesto que simbolizaban aberturas al mundo subterráneo.

También se desenterraban y abrían las jarras de vino joven, que ofrecían otra vía de paso de los muertos a la tierra. Atenas era así invadida por seres del otro mundo. Si la barrera entre muertos y vivos era abolida, si los muertos podían andar sobre la tierra, entonces todo el tipo de subversiones e inversiones podría ser permitido: los niños tomaban vino, las vírgenes salían a pasear y columpiarse al aire libre, las mujeres salían de sus hogares y se entregaban al éxtasis, los esclavos bebían al lado de los ciudadanos.

En el segundo día de los festejos, Dionisio entraba en la ciudad, inundada de flores para esperarle, acompañado por un cortejo de sátiros y otros seres infernales, al ritmo de tambores y flautas; evocando miedo y fascinación, terror y alegría. En este día, el dios se unía a Atenas en un matrimonio temporal, en un rito impregnado de sensualidad, subvirtiendo las normas sociales del matrimonio como institución estable y sin implicación erótica. La ciudad se hacía mujer para entregarse a Dionisio, invirtiendo su imagen dominante de virtud y virilidad (la Atenas democrática, por su conjunto de normas y su forma de pensar el mundo, era masculina). Una “reina”, esposa de un alto funcionario, era elegida a cada año para representar Atenas y unirse al dios, aunque no se sepa si la unión era concreta (con un sacerdote dionisiaco) o simbólica. De hecho, poco se sabe de esta ceremonia porque era secreta, celebrada sólo por mujeres, grupo social que mantenía una relación especial con Dionisio. No nos olvidemos que el dios incluso vivió como una niña para ocultarse de Hera; él no niega la figura femenina en sí mismo y opera como un agente de liberación para las mujeres. En sus fiestas son ellas quienes dominan, liberadas del yugo masculino de la *polis*, independizadas de las cadenas de la casa y del matrimonio; en una relación especial y muy cercana a Dionisio.

Las mujeres acogen al dios tal como es, lo honran sin dejar de ser ellas mismas. Los hombres se disfrazan, ellas no. También el dios, en honor de las mujeres, cambia de figura. Aterrador, para hacer que la Atenas democrática se doblegue, se vuelve encantador para acercarse a Atenas convertida en mujer. Un dato básico: en las Antesterias, la Atenas del agua y del matrimonio se hace permeable por abajo. Pero según haya o no resistencia a Dionisio, se ve una invasión de muertos o una invasión de flores. (Daraki 2005: 120)

Aún confiriendo a las mujeres un papel decisivo, que se destaca por contraste a la posición de inferioridad atribuida a la mujer en la Grecia clásica, el culto dionisiaco no excluye los hombres. En las Antesterias, ellos participan de la borrachera, del cortejo, de las ofrendas; y podemos considerar la propia tragedia, celebrada en las Grandes Dionisiacas, como un evento hecho por hombres para hombres. Aunque deban prestar culto separadamente, hombres y mujeres participan del universo del dios, cuya lógica es siempre inclusiva. Masculino y femenino, niño y adulto, vivo y muerto, griego y bárbaro, hombre y animal: Dionisio tiene varias caras y combina opuestos.

En el último día de las Antesterias, se dedicaban ofrendas a los muertos, cereales y vino, y se los despedía de vuelta a su hogar. Las ofrendas eran destinadas a garantizar la fecundidad de la tierra, puesto que el mundo subterráneo es tanto morada de los muertos como fuente de vitalidad; es de ahí donde brota toda la vegetación, garantía del alimento y de la vida. Los muertos son enterrados como son enterradas las semillas; cuidarán de ellas y devolverán multiplicada las ofrendas realizadas. Así, Dionisio es también un dios de la vegetación; está intensamente ligado a la tierra y a la naturaleza, que aparece en el universo dionisiaco como un medio encantado, no sometible a la dominación del hombre.

En el sistema dionisiaco, el medio es transformado por el símbolo. Es a la vez concreto y mágico. La “naturaleza” es omnipresente, pero es toda ella sobrenaturalaza. [...]. La raíces se hunden en el mundo de los muertos para extraer de él las energías que suben con la savia y resplandecen a la luz del día con los frutos maduros. Y, para ello, Dionisio circula incansablemente entre “el mundo inferior” y “el superior”, a la vez infernal y nutricional, “tenebroso” y “radiante”. (Daraki 2005: 78)

La lógica circular impregna el paradigma dionisiaco, que funda un universo donde las cosas pueden ser esto y aquello; la unión se torna posible a través del establecimiento de vías de circulación entre polos aparentemente antagónicos. En las ceremonias secretas que celebran a Dionisio, el sacrificio es ofrecido al dios al mismo tiempo que *es* el propio dios, ya que las víctimas son cabritos, toros o serpientes,

animales que lo representan y en los cuales él se transforma; que son desmembrados vivos y devorados, como él mismo lo fue por los titanes. La muerte es un lugar, y Dionisio desciende para subir otra vez, en una ceremonia donde la muerte y la sexualidad se enlazan de manera profunda, y que también representa una iniciación, una travesía. Dionisio es niño y hombre, animal y dios, viril y femenino; dios de la metamorfosis y de las uniones, donde todo es flujo y devenir.

En el universo dionisiaco, el ser se fusiona en el cuerpo colectivo y en la naturaleza; el propio dios no anda sólo, aparece siempre acompañado por su horda y su séquito, componiendo una imagen de comunión, que no separa o diferencia: al contrario, Dionisio reúne. Incluso el desmembramiento característico de su sacrificio parece negar la singularidad atomizada del hombre. En su universo, la comunidad y la naturaleza trascienden al individuo, a la vez que colaboran para su permanencia y vitalidad. Como muchos otros autores, F. Nietzsche insistirá en la fuerza colectiva del principio dionisiaco, que rompe con el *principium individuationis* y celebra la unión entre los seres humanos, y su reconciliación con la naturaleza, pues “cantando y bailando manifiéstase el ser humano como miembro de una comunidad superior, más ideal” (Nietzsche 2000:246), donde las delimitaciones sociales son suspendidas.

En la embriaguez, en el impetuoso recorrido de todas las escalas anímicas durante las excitaciones narcóticas, o en el desencadenamiento de los instintos primaverales, la naturaleza se manifiesta en su fuerza más alta: vuelve a juntar los individuos y los hace sentir como una sola cosa, de tal modo que el *principium individuationis* aparece, por así decirlo, como un permanente estado de debilidad de la voluntad. [...] cuanto más egoísta, arbitrario es el modo como el individuo está desarrollado, tanto más débil es el organismo al que sirve. (Nietzsche 2000:249)

A la exuberancia excesiva y colectiva del dionisismo, se opone la figura de Apolo, el dios iluminado de la perfección y del equilibrio, el dios cívico y olímpico de la medida exacta. Apolo ordena, ilumina los límites e infunde nitidez, dejando claro las diferencias: Apolo individualiza y personifica, no le gusta lo confuso, lo dudoso o lo disforme. Es un dios alegre, juvenil y bello; empleamos la expresión “es de una belleza

apolínea” para referirnos a alguien dotado de un tipo de belleza clásica, perfecta, sin nada raro o inusitado en los trazos y formas. Lo dionisiaco por lo general no es utilizado para designar formas, sino energías y movimientos – ¿cómo imaginaríamos a alguien de una “belleza dionisiaca”? Yo imagino movimientos, pulsiones, roces. Sin embargo, las referencias revelan un Dionisio bello y seductor. En *Las Bacantes* de Eurípides, nada más verlo Penteo comenta que él “no está mal hecho para el gusto de las mujeres”, y habla de sus largos cabellos rizados, su piel blanca, su complexión hecha para el amor. Las Ninfas huyen del bello Apolo, pero no de Dionisio, que parece más amoroso y seductor, pero quizás menos viril y menos perfecto... (Porque si está “hecho para las mujeres”, no lo estará para los hombres, los cuales en la Grecia clásica preferían uno a los otros para los juegos eróticos).

De cualquier manera, más que a una imagen de perfección, lo dionisiaco nos remitirá a una actitud o comportamiento, a una especie de flujo vital, exuberante e inusual, que prescinde de la estabilidad y de la claridad absoluta. Por un lado, no hay nada más opuesto que Apolo y Dionisio, y por otro lado nada más complementario: son las dos caras de la misma moneda, uno no existe sin el otro. F. Nietzsche (2000) considera que los más importantes logros de la civilización helénica nacen del diálogo entre los dioses, que impide el estancamiento de los griegos en una u otra posición y favorece la “mezcla magnífica que tiene un vino generoso”.

La difícil relación que entre lo apolíneo y lo dionisiaco se da en la tragedia se podría simbolizar realmente mediante una alianza fraternal de ambas divinidades: Dionisio habla el lenguaje de Apolo, pero al final Apolo habla el lenguaje de Dionisio: con lo cual se ha alcanzado la meta suprema de la tragedia y del arte en general. (Nietzsche 2000:182)

F. Adrados reconoce que la oposición entre Apolo y Dionisio se estructura a partir de una base “real”, aunque se haya convertido en un tópico que merece cierto cuidado, pues ambos los dioses “comportan elementos comunes desarrollados en forma diferente y presiden fiestas enteramente comparables” (Adrados 1983:459). Para M.

Daraki (2005), desde una perspectiva histórico-antropológica, la oposición Apolo-Dionisio representa un proceso de transición social, donde Apolo representaría el orden jurídico, civil y urbano. Según la investigadora, el culto a Dionisio conoce un gran vigor y expansión en el siglo VI a.C., justamente el periodo culminante en la revolución cívica que llevó Grecia a constituir el modelo racional y equilibrado que ejerció una influencia fundamental en todo el mundo europeo. Esta coincidencia no es mera casualidad; el fortalecimiento del culto a Dionisio puede ser comprendido como una reacción popular a una sociedad que cambiaba, eligiendo nuevos valores en detrimento de otros. El mundo antiguo, con su visión cíclica, ctónica e integrada a la naturaleza, estaba siendo reemplazado por un mundo urbanizado, racional y lineal; se inauguraba la construcción de una “identidad” particularizada que suplantaba el valor de lo “colectivo” abierto.

Es preciso ver la crisis arcaica en sus profundidades, allí donde se abre un abismo que nadie puede llenar: la necesidad de transición de un tipo de hombre a otro. La construcción de un nuevo modelo lógico que impone la frustración en la elección, de una nueva concepción de la muerte, no ya espacial sino temporal, que permite al hombre pensarse a partir de su fin, pero que, al mismo tiempo, hace odiosa a la muerte; la construcción de la identidad, con todo lo que conlleva de virtud organizativa, pero también con todo lo que tiene de privativo, de violencia, y, para decirlo todo, de mezquino; todo esto permite ver el “precio de la Razón”. El dionisismo surgió, en primer lugar, como una protesta contra el precio que había que pagar. (Daraki 2005: 292)

El pensamiento primitivo y circular era relegado en función de un nuevo modelo lógico lineal, en un proceso que exigía dolorosas rupturas. En este contexto, el delirio dionisiaco se impuso como protesta, con intensidad proporcional a la radicalidad de la renovación reivindicada. Consecuentemente, será Atenas, la más “cívica” e iluminada de las ciudades, la que va a conducir el dionisismo a su mayor expansión. La protesta dionisiaca es en realidad aceptada, integrada y formalizada en la polis; las fiestas celebradas por toda la sociedad en homenaje al dios atestiguan su incorporación al equilibrio helénico. Dionisio sólo toma cuenta de la ciudad en periodos previstos, y así

se incorpora a lo cívico aún siendo un transgresor de todo lo cívico. Los griegos lo necesitaban como vínculo con el estrato profundo del pensamiento antiguo que todavía impregnaba lo imaginario, aunque el ámbito social y político fuera regido por nuevas normas. En *Las Bacantes*, Dionisio comenta: “esta ciudad tiene que comprender, a su pesar, cuánto le hacen falta mis danzas y mis misterios...” Dionisio es el heredero de las religiones ctónicas y circulares, pero vestido con ropas griegas. Él hace con que el ciudadano pueda ver el *otro* en sí mismo. Según M. Daraki, el dios actuó como mediador en el diálogo entre la civilización helénica y la herencia prehelénica:

La “Razón griega” no sólo luchó contra el antiguo pensamiento cíclico. Le proporcionó también el beneficio de una presencia contradictoria que la condujo a pensarse, a su vez, dentro del marco de un contorno. El dionisismo nos permite ver un pensamiento inmemorial, no racional, que ha alcanzado consciencia de sí mismo. Su formalización, lógica y estética, habilitó al pensamiento antiguo para proponerse como interlocutor poderoso de la “Razón”. Más que prestarse a una aculturación que lo habría hecho desaparecer, impuso el compromiso de un mestizaje. Gracias precisamente a este mestizaje la cultura griega fue lo que fue. Si Grecia se hubiese limitado al único modelo lógico, que representa su invención original, no habría sido más que un execrable universo maniqueo. (Daraki 2005: 286-287)

El dionisismo ha impedido el maniqueísmo griego, como de hecho impide cualquier maniqueísmo, pero hace falta añadir que el modelo lógico y racional del mundo cívico griego no se basa sólo en Apolo, sino también en Prometeo. Impulsado por Hesíodo, el mito prometeico se erigirá sobre el valor del trabajo y del esfuerzo individual: “quien trabaje tendrá trigo, el perezoso no tendrá nada” (Daraki 2005: 76). La labor distingue al hombre. El trabajo y el tiempo son objetivados y privatizados, cada uno trabaja en *su* campo que le ofrecerá mediante *su* esfuerzo el alimento necesario; e incluso las relaciones con los dioses son privatizadas: cada agricultor pide para sí mismo. En la concepción dionisiaca, el hombre no es el responsable por la abundancia de la tierra, su trabajo funciona como un intermediario, como una vía para la acción de los dioses y de las fuerzas naturales. Prometeo se propone a distanciar la

humanidad de los dioses y de la naturaleza, que debe ser dominada por el hombre, para servirlo.

La ley de Prometeo es otra. [...] Quiere actuar autónomamente. Lo nuevo que le mueve saldría perdiendo si él no lo crease por sí mismo. Sólo entonces muestra los signos de su voluntad, la firma de su propio puño. Así como el artista firma sus obras, así las obras prometeicas también han de tener su propia e inequívoca marca. Imprime en ellas lo que le es característico, la huella de su individualidad; les infunde su aliento. [...] No es la idea de un mundo creado lo que le mueve sino la idea de que es él quien puede crearlo. [...] El mundo es una imagen de él mismo, de sus pensamientos, actos y esfuerzos, así como su rostro es la copia de la vitalidad mental que le impregna. El respeto, que conserva lo existente y lo protege, le resulta ajeno, se pierde ante la certidumbre de que en él habita la fuerza para fundar un mundo nuevo y más hermoso. (Jünger 2006: 81-82)

Prometeo nos ofrece el mito del trabajo, del progreso y de la superación individual, frecuentemente criticado en el panorama contemporáneo (aunque que la Comunidad Europea haya aprobado la jornada laboral de 60 horas). Al contrario de Apolo, el cual muchas veces es visto como complementario a Dionisio y encuentra su espacio en una sociedad que celebra las formas, Prometeo es muchas veces asociado a un modelo que ya se ha agotado, basado en el productivismo mecanicista, progresista e industrial de siglos pasados, regidos por el control y la objetividad. Dentro de esta perspectiva, el periodo de triunfo del mito de Prometeo determinó siglos de destrucción feroz de la naturaleza, por una humanidad que dejó de comprenderse como parte del mundo natural, y se reinventó como un agente superior e independiente, elevando la “razón”, la objetividad científica y la historia lineal como valores máximos a seguir. La actual florecencia de la ecología y de la preocupación con el medio ambiente, la atracción que parece ejercer una especie de “retorno a lo natural”, indican un posible movimiento de inversión a la tendencia prometeica (aunque se consuma cada vez más). Según M. Maffesoli, nuestro tiempo atestigua el regreso de la “sombra de Dionisios”, expresado en las múltiples reacciones a la uniformidad del poder.

Rebeliones, revueltas, indiferencias políticas, importancia de la proxemia, valorización del territorio, sensibilidad ecológica, retorno de las tradiciones culturales, recursos a las medicinas naturales: todo eso, y podríamos continuar la lista, traduce la continuidad, la tenacidad de un querer vivir, individual y colectivo, que no fue totalmente erradicado.

Es la expresión de una irreprimible salud popular. La emergencia de una táctica existencialmente alternativa. De cierta forma, un ejercicio de reconciliación. Reconciliación con el otro y con el mundo del cual compartimos. Esta es la “sombra” que Dionisio desborda sobre las megalópolis posmodernas. (Maffesoli 2003: 5)³¹

La “sombra de Dionisio” estaría presente en la emergencia de los valores del afecto, de la sensualidad y de la sociabilidad, presentes subterráneamente en las estructuras sociales, expresando el querer vivir global e irreprimible de los pueblos. M. Maffesoli dedica especial atención al elemento orgiástico que trasciende la moral restrictiva y la rigidez de las normas oficiales, expresándose en una correspondencia cósmica que promueve una estructura de asociación fundada en la complejidad y la diferencia. En el *orgiasmo*, el individuo se funde en lo colectivo sin perder su particularidad, en una integración sensible y multiforme donde son valoradas las potencialidades individuales, y podemos encontrar la “sociabilidad” defendida por el autor en oposición a un modelo “social” opresivo y anónimo, que exige un control estricto para su manutención. La orgía no se restringe a la actividad sexual, Dionisio solidifica y estructura el colectivo a través de la valoración de una solidaridad orgánica, que lleva al individuo a trascender hacia un conjunto más vasto. Siempre bajo el signo de la contradicción y la pluralidad, la fiesta y la orgía son habitadas tanto por la exuberancia vital como por la muerte, por la preñez de la finitud, expresando una manera de afrontar colectivamente, por la pluralidad de los afectos y de los cuerpos, el problema no transponible del límite (Maffesoli 2003: 38). Según el autor, los valores dionisiacos representan el pluralismo, la libertad, la subversión, lo lúdico en oposición a lo utilitario, el placer, la dimensión colectiva que permite la solidaridad, la sensualidad; elementos fundamentales para la sana existencia individual y colectiva. M. Maffesoli

³¹ Rebeliões, revoltas, indiferenças políticas, importância da proximidade, valorização do território, sensibilidade ecológica, retorno das tradições culturais, recursos às medicinas naturais; tudo isso, que poderíamos a vontade continuar a lista, traduz a continuidade, a tenacidade de um querer-viver, individual e coletivo, que não foi, totalmente, erradicado. É a expressão de uma irreprimível saúde popular. A emergência de uma tática essencialmente alternativa, de alguma forma, um exercício de reconciliação. Reconciliação com os outros e com este mundo-aqui do qual partilhamos. Eis aí a “sombra” que Dionísio derrama sobre as megalópoles pós-modernas. (Maffesoli 2003:5)

crítica el catastrofismo de intelectuales que anuncian el supuesto fin de la civilización así como el optimismo de los “deslumbrados” del progreso, invitándonos a apreciar el retorno del paradigma dionisiaco a la sociedad contemporánea,

Dionisio representaría así una manera de pensar el mundo, relacionada a una visión que relativiza la noción de “verdad”, valora lo no racional, lo colectivo y lo corpóreo; y permanece vibrando en los subterráneos de todas las civilizaciones, emergiendo con más intensidad en épocas de crisis y transformaciones. Necesitamos sus danzas y sus misterios... El elemento dionisiaco remite a una fuerza viva que ronda la razón y sobre ella actúa, aflojando el cerco del poder. Se trata de una estructura antropológica, un “arquetipo que estructura el dado mundano” (Maffesoli 2003: 26).

La línea de pensamiento desarrollada por M. Maffesoli se encaja en el concepto del “mitoanálisis profano” propuesto por Gilbert Durand. El autor defiende un modelo de “ciencias del hombre” que no se base en la historicidad como denominador supremo del proceso de comprensión del fenómeno humano, sino en la consideración del conocimiento tradicional universal y en los conjuntos míticos, como herramientas de investigación antropológica. Según G. Durand, “el mito es el pedestal antropológico sobre el que se levanta la significación histórica” (Durand 1999:102); y “toda auténtica antropología debe comenzar por la mitología, bajo pena de prevaricación insensata” (*ibid*: 281). El ser humano presenta constantes invariables cuyos significados trascienden la historia, “los mismos deseos, las mismas estructuras afectivas, las mismas imágenes, se reflejan en el espacio y en el tiempo de un extremo a otro de la humanidad” (*ibid*: 17). Desde esta perspectiva, el autor indica que existen tres mitos que subsisten en Occidente - el de Hermes, el de Prometeo y el de Dionisio.

Hermes es elegido por G. Durand como el modelo a aspirar, a partir de su elaboración como dios de la ambigüedad paradigmática, de la multiplicidad antagonista,

de la diferencia, de las encrucijadas, de la unión entre hombre y cosmos. Desde nuestro punto de vista, podríamos encontrar varias semejanzas entre esta descripción y la simbología dionisiaca. Sin embargo, el autor dedica violentas críticas a Dionisio, reduciendo el dios a imágenes de “decadencia”, bacanal y “demencia”.

En nuestro Occidente Extremo, tres mitos subsisten y aparentemente lo desgarran. El de nuestros príncipes, nuestros duques y barones, que es el mito sofocado por tantas catástrofes recientes, el progresismo titánico. El segundo, que se infiltra impetuosamente en la orgía de los *mass media*, es la revuelta dionisiaca. Por último, el más reciente, y que sólo una élite de científicos y poetas- de creadores – parece vivir: el de la recurrencia hermética. [...] hemos reentrado en un “nuevo” mito: el del vínculo entre las diferencias, la mediación entre lo próximo y lo lejano, el de los hitos, los límites, que definen encuentros y encrucijadas... “Nuevo” dios que rechaza no sólo el tiranismo prerromántico, sino igualmente el dionisismo “decadente”. (Durand: 271-272)

Los insultos a Dionisio no se agotan en este punto. El autor vincula el mito a una moda pasada, de la elite artística y erudita de casi un siglo, a la vez que divorcia F. Nietzsche de lo dionisiaco, indicando que Zaratustra está más cerca de Hermes, “contrariamente a las alegaciones de su mismo creador” (*ibid*: 270) y que su obra no está en realidad integrada a esa mitología “decadente”, “a pesar de sus propias afirmaciones” (*ibid*: 271). Es más: toda mitología dionisiaca aparecería como “patológica”, vinculada a una demencia totalitaria que niega la conciencia politeísta. Parece que G. Durand está refiriéndose a otro dios, no al mismo al cual venimos analizando hasta aquí. Es curioso tanto odio procedente de un autor que defiende la complejidad, la pluralidad y la unión ente hombre y cosmos, valores que identificamos como dionisiacos. Los propios valores resaltados como exclusivamente “herméticos” parecen bastante dionisiacos: vínculo de diferencias, mediación, cercanía a los límites, multiplicidad...

En la mitología, Hermes y Dionisio están muy próximos. En el tercer día de las Antesterias, por ejemplo, se rendía culto a Hermes y se le dedicaban ofrendas, de manera que Dionisio asumía las “competencias particulares de otra divinidad infernal que es, en este contexto, su doble: el dios-herma por excelencia, Hermes *Khthónicos*”

(Daraki 2005: 49). En los relatos míticos, Hermes protege y oculta a Dionisio-niño en su constante huída de la furia de Hera. Sileno, el viejo sátiro compañero de Dionisio, es considerado hijo de Hermes, que a su vez es hijo bastardo de Zeus como Dionisio; ambos circulan libremente entre el mundo de los vivos y el de los muertos.

Así como el vuelo espectral de Hermes va desde la tenebrosidad de la noche hacia la luz, de la oscuridad hacia la claridad y luego regresa, así la procesión de Dionisio va desde el reino de los muertos al mundo del sol, y desde la luz regresa al Hades. (Jünger 2006: 168)

Hermes es el dios de los viajes y los caminos, Dionisio es un dios que viaja y circula, no sólo entre el subterráneo y la tierra, también por el mundo. La locura y el exilio que Hera le inflige lo impulsan a aventurarse por otros territorios, cruzando las fronteras del mundo griego hasta Asia y el Oriente. Sin duda no son el mismo dios, pero manifiestan relevante proximidad; especialmente en varios de los aspectos atribuidos exclusivamente a Hermes por G. Durand. Por otro lado, el autor se distancia de un valor fundamental en el dionisismo, que es su aprecio por lo popular y por lo no jerárquico. Al exaltar esa “élite de científicos y poetas”, estos avanzados “creadores” que perciben el “tiempo de Hermes” - en su opinión algo innegable y revelador de la verdadera sabiduría - G. Durand parece incurrir en un elitismo intelectual distante de la figura del hombre tradicional que él mismo defiende. Como hemos visto, el mecanismo dionisiaco diluye las barreras de clase y jerarquía, el individuo se funde en el cuerpo colectivo, por lo tanto las categorías de elite o clase inferior se diluyen. Hay que estar atento a una desvaloración inmediata de todo lo que es popular (y los *mass media* lo son) por los intelectuales poseedores del saber que, como el mismo G. Durand pondera, no pertenece exclusivamente a los libros o a las universidades, sino también a los conocimientos tradicionales – y populares, acrecentaría yo – del hombre.

Me parece erróneo interpretar los valores dionisiacos como si fueran la manifestación suprema de un activismo colectivo propio del burguesismo. Primero fue la marcha común hacia el Espíritu, luego hacia el dominio concertado de la naturaleza y del desarrollo tecnológico y, por último, tendríamos la instrumentación coordinada de los

afectos sociales. Esta perspectiva es demasiado finalizada o dialéctica. No cabe duda de que algunas realizaciones como el “paradigma” constituido por el Club Mediterranée, militan en este sentido. Pero nuestro análisis debe estar atento al hecho de que lo que predomina de manera masiva en la actitud grupal es el desgaste, el azar, la desindividualización, aquello que no permite ver en la comunidad emocional una nueva etapa de la patética y lineal marcha histórica de la humanidad. (Maffesoli 2004: 58)

En esta investigación, el objetivo al citar Dionisio o cualquier otra referencia no está centrado en la tentativa de establecer el verdadero mito de nuestro tiempo, incluso porque nuestro tiempo no es un bloque uniforme que podamos definir a partir de certezas y conceptos absolutos. Queremos componer el concepto de festividad como un tejido de combinaciones múltiples, donde varios vectores convergen en una combinación polifónica y compleja. En este camino, la metodología del “mitoanálisis” que propone G. Durand parece aportar una herramienta importante respecto al significativo imaginario que nos ofrece Dionisio.

Desde nuestra perspectiva, Dionisio es un dios mediador, que suprime barreras sociales y promueve uniones, conjugando opuestos en un lógica circular inclusiva, donde las cosas pueden ser esto y aquello. Es un dios vinculado a la tierra, a la vegetación y a la fecundidad del mundo, por lo tanto a la abundancia y al exceso, y también a la sexualidad y la muerte, que por su vez están integradas a los ciclos vitales, siempre mayores que el individuo. Dionisio es un dios sexual y sensual pero no es un sátiro, no es itifálico, de forma que sería limitado reducirlo a la imagen de la bacanal. La embriaguez es parte de su universo porque el vino, elemento líquido y de la tierra a la vez, abre camino a otros mundos, cuyas leyes no siguen las del sistema social, compartimentado y jerarquizado.

Dionisio, dios de la metamorfosis y la circulación, une, conecta y transforma. La ciudad necesita sus danzas y misterios, y por eso el dios resurge en épocas de crisis, conectando la humanidad a sus estratos más profundos y despertando una fuerza que puede revitalizar el cuerpo colectivo. Aunque se oponga a la ideología prometeica, el

dionisismo no se opone al trabajo en sí mismo, sino a la idea de que el trabajo sea la base de la vida y el proveedor de todo el bien. El trabajo y la razón no pueden ser el único denominador de la existencia, necesitamos el trigo que brota de la tierra y también de la fiesta que fecunda nuestro imaginario y conecta nuestros cuerpos. Dionisio es un dios que viene a invertir la rigidez de las normas institucionalizadas, él circula y circulando gira el mundo, en las palabras de Gilberto Gil (en la canción *Viramundo*) sería un “viramundo virado”, que no teme la muerte y desea virar el mundo en “fiesta, trabajo y pan”.

1.5. Caos y Complejidad

“Es preciso tener todavía caos dentro de sí para poder dar a luz a una estrella danzarina. Yo os digo: vosotros tenéis todavía caos dentro de vosotros”, escribe Nietzsche en *Así Hablo Zaratustra*. El filósofo y poeta inscribe el “caos” en una línea de pensamiento marcada por la conexión entre visiones premodernas y no europeas de la existencia, donde el caos no es concebido como una amenaza oscura de destrucción, sino como un espacio de energía generadora de cambio y creatividad; en una especie de anticipo de épocas futuras, o sea, la nuestra. Cada vez más, el caos deja de ser comprendido como un elemento negativo que se opone al orden, y pasa a ser acepto como un componente necesario en la organización del mundo, un espacio entre el desorden aleatorio y el orden absoluto, donde reside la posibilidad de transformación y regeneración. Esta perspectiva no es novedosa en la historia de las civilizaciones, pero representa un cambio respecto a la época anterior a la nuestra, cuando la Ciencia intentó racionalizar el mundo en fórmulas exactas y buscó la separación dicotómica de las cosas, en un esfuerzo para borrar las contradicciones, lo imprevisible y lo disforme. En el tiempo turbulento de transición en que vivimos, el foco está dirigido justamente a la sombra que antes se intentó ocultar; el caos ya no es una amenaza, sino parte inherente del movimiento vital.

De hecho, después de siglos considerando el caos como el opuesto exacto al orden, la civilización occidental contemporánea está otra vez empezando a ajustar esta visión de modo a percibir el caos como un lugar de oportunidad, un espacio de desorden interactivo que genera nuevos ordenes y de orden que se transforma en desorden regenerativo. El caos es cada vez más visto – nuevamente – como una mezcla dinámica de orden y desorden, no como el entrópico, final resultado de la *degeneración*, sino como una incorporación del ciclo constante de generación, degeneración y regeneración. (Demastes 1998: Xii)³²

³² In fact, after centuries of seeing chaos as the exact opposite of order, contemporary Western civilization is once again beginning to adjust its vision to see chaos as a place of opportunity, a site of interactive disorder generating new orders and of order transforming to regenerative disorder. Chaos is increasingly being seen – again – as a dynamic blending of disorder and order, not as the entropic, final result of *degeneration* but as embodying the loop and cycle of constant generation, degeneration, and regeneration. (Demastes 1998: Xii)

En diversos campos culturales se tiende a valorar la no linealidad, lo heterogéneo, lo dinámico, lo fragmentario y lo polisémico; según A. Abuín “no es muy arriesgado afirmar que vivimos en la era la fragmentación y del caos, que ése es el signo de nuestro tiempo” (Abuín 2006:17). Esta tendencia es bastante evidente en el arte, y también en las ciencias, que a partir de la década de los 70 desarrollan las llamadas “teorías del caos”, que nacen en las matemáticas y se extienden por áreas tan diversas como la meteorología, la física, la química, la economía o la biología. El propio término “caos” es cuestionado por muchos científicos, puesto que sus estudios tratan justamente de encontrar *patrones* en los comportamientos caóticos, o sea, el orden en el desorden aparente - solamente aparente, ya que la naturaleza y la vida se estructuran en organizaciones profundas, aunque ni lineales, ni periódicas.

Más que una teoría específica, la idea del “caos” y de la “complejidad” remite a un vasto campo abierto de investigaciones que expresan una visión filosófica y conceptual relacionadas a una percepción del mundo que admite y mira hacia lo turbulento, lo inestable y lo paradójico. Más que una manera de explicar la realidad (*ex – plicare*: quitar los pliegues, simplificar), significa quizás una manera de percepción y reflexión asociada a un nuevo paradigma. En esta red de estudios y conceptos que se retroalimentan, podemos ubicar la teoría cuántica, los *atractores extraños* y el *efecto mariposa* de Lorenz, los *sistemas lejos del equilibrio* de I. Prigogine, la geometría fractal, la *autopoiesis* y otros estudios que parecen fascinantes y extremadamente significativos para la comprensión del mundo y del arte; y que sin duda están en intercambio, directo o indirecto, con todo el panorama cultural contemporáneo, de los *rizomas* de G. Deleuze y F. Guattari a los videojuegos, los paisajes fractales de las películas o las exposiciones de arte interactivo.

Desde una perspectiva artística, este estudio busca referencias en las propuestas del caos y de la complejidad en dos aspectos centrales:

1. En la visión filosófica que tales teorías implican, íntimamente ligada a una concepción festiva del mundo: “la naturaleza es fluir y fluctuación de la que surgen los seres y las cosas, como pretendía la cosmología antigua al entender que el mito o los ritos son una respuesta al caos de un movimiento sin fin”. (Abuín 2006:23). El caos y la complejidad se hacen vectores de lo que definimos como “festividad” a partir de la comprensión de un universo donde la destrucción es comprendida como parte de la creación, el azar y lo imprevisible son aceptados, el proceso es privilegiado, la disonancia, lo dinámico y lo plural son admitidos como parte del flujo de la vida. La fiesta es un sistema complejo al borde del caos, un espacio vital de transformación y regeneración. La manifestación festiva propone una subversión del orden cotidiano en formas y acciones que pueden ser excesivas, absurdas, grotescas, sensuales, cómicas y otras extravagancias, de manera que siempre constituye un elemento de desorden en la estructura de lo establecido. Este desorden no es forzosamente negativo, sino frecuentemente ofrece el espacio de cambio necesario para la regeneración de la vida; según M. Bajtín los momentos de crisis y transformación siempre conducen a una perspectiva festiva del mundo.

...a través de todas las etapas del desenvolvimiento histórico, las fiestas estuvieron vinculadas a momentos de crisis, de puntos de ruptura en el ciclo de la naturaleza o de la vida de la sociedad y del hombre. Momentos de muerte y renacimiento, de cambio y renovación, siempre condujeron a una perspectiva festiva del mundo. [...]. El carnaval era la verdadera fiesta del tiempo, la fiesta del devenir, cambio y renovación. Era hostil a todo lo que estaba inmortalizado y completo (Bajtín 1984: 9 -10)³³

³³ ...through all the stages of historic development feasts were linked to moments of crisis, of breaking points in the cycle of nature or in the life of society and man. Moments of death and revival, of change and renewal always lead to a festive perspective of the world. [...] Carnival was the true feast of time, the feast of becoming, change and renewal. It was hostile to all that was immortalized and completed.³³ (Bajtín 1984: 9 -10)

2. En la aplicación de algunos de sus principios en el análisis de la dinámica de la creación escénica, considerando el proceso de ensayos como un sistema dinámico no lineal y abierto, de comportamiento inestable y no periódico; aspecto que será desarrollado en el capítulo tercero.

Es importante frisar que el abordaje de las teorías científicas en esta investigación parte de una perspectiva artística, por lo tanto bastante restringida en profundidad técnica, lo que de cualquier manera no es el objetivo de esta conexión: el mundo no está compartimentado en cajones aislados, existe una relación entre todo y ciertamente el diálogo entre arte, ciencia y sociedad se hace necesario, en múltiples planes. Para el diálogo aquí propuesto, es importante establecer el vocabulario más relevante para los objetivos de nuestro estudio, a partir del vasto campo de las investigaciones sobre el caos y la complejidad; “vocablos” que expresan ideas que serán retomadas y desarrolladas en distintos momentos. Aunque muy simplificados en su complejidad científica, los conceptos mantienen su profundidad y consecuencia filosófica, manifestando un apelo casi poético, en una especie de movimiento de corroboración del discurso de artistas y místicos, como los mismos I. Prigogine e I. Stengers afirman:

Referencias religiosas eran todavía frecuentes en los textos científicos ingleses del siglo XIX. Remarcablemente, en el resurgir actual del misticismo, la dirección del argumento parece revertida. Es ahora la ciencia que parece dar credibilidad a las afirmaciones místicas. (Prigogine y Stengers 1985: 47)³⁴

Los estudios del caos se dedican a la investigación de comportamientos inestables y no periódicos en sistemas dinámicos no lineales, distantes del equilibrio y muy sensibles a las condiciones iniciales, que poseen la capacidad de autoorganización, justamente en el periodo en que están más lejos del equilibrio. Tales sistemas pueden

³⁴ Religious references were still frequent in English scientific texts of the nineteenth century. Remarkably enough, in the present-day revival of mysticism, the direction of the argument appears reversed. It is now science that appears to lend credibility to mystical affirmation. (Prigogine y Stengers 1985: 47)

referirse tanto al crecimiento de una población de peces en un río como a los cambios meteorológicos, el funcionamiento del cuerpo humano, la fluctuación del mercado financiero, la vida de las abejas en una colmena o a los movimientos del cosmos; o sea, a todo lo que se mueve, en nivel micro o macroscópico. Las teorías de la complejidad, íntimamente relacionadas a los estudios del caos, también se manifiestan en diversas áreas del conocimiento, y tienen como un importante exponente el filósofo Edgar Morin y su propuesta de “pensamiento complejo”, que reivindica con contundencia un campo transdisciplinar de reflexión.

A primera vista la complejidad es un tejido (*complexus*: lo que está tejido en conjunto) de constituyentes heterogéneos inseparablemente asociados: presenta la paradoja de lo uno y lo múltiple. Al mirar con más atención, la complejidad es, efectivamente, el tejido de eventos, acciones, interacciones, retroacciones, determinaciones, azares, que constituyen nuestro mundo fenoménico. Así es que la complejidad se presenta con los rasgos inquietantes de lo enredado, de lo inextricable, del desorden, de la ambigüedad, de la incertidumbre...[...] La dificultad del pensamiento complejo es que debe afrontar lo entramado (el juego infinito de inter-retroacciones), la solidaridad de los fenómenos entre sí, la bruma, la incertidumbre, la contradicción. (Morin 2007: 32-33)

Podemos encontrar el origen de muchas de estas teorías en épocas bastante anteriores a la segunda mitad del siglo XX. I. Prigogine considera la termodinámica, desarrollada a principios del siglo XIX, como la primera forma de una “ciencia de la complejidad”, que no encajaba en las fórmulas exactas de I. Newton, con sus leyes que explicaban el universo entero de forma clara y objetiva, permitiendo así su superación y dominación; leyes que constituyeron la Biblia de la Ciencia por varios siglos. Sin embargo, podemos ir aún más lejos y localizar los raíces del conflicto entre una visión racionalista “newtoniana” de la realidad, y otra más compleja y paradójica, en la misma Grecia clásica. Aristóteles es una referencia clave de un tipo de pensamiento que intenta ordenar el universo en un esquema objetivo y lineal, con causas y consecuencias previsibles y controlables: según tal perspectiva, sería posible prever todos los resultados de los eventos naturales debido a las cualidades inherentes del mundo, que pueden ser descubiertas y analizadas por la mente objetiva del hombre, criatura capaz de

comprender completamente la naturaleza y así mejor dominarla. Si los antiguos denominaban esta noción como *foeri fati* o leyes del destino, los modernos la bautizaron de leyes científicas.

No obstante, visiones disonantes, aunque no dominantes, siempre estuvieron presentes. En oposición a la línea del pensamiento de Platón y Aristóteles, las teorías de los atomistas griegos incorporan una corriente que fue relegada a segundo plano, pero jamás desapareció del todo, integrando el conjunto que Michel Ofray (2007) destaca en la *Contrahistoria de la filosofía*, y que G. Deleuze y F. Guattari (2008) denominan ciencia “menor” o “nómada”. El materialismo de Demócrito, Epicuro y Lucrecio ha sido rescatado en la reflexión actual, estableciendo el vínculo entre arcaico y contemporáneo que configura una de las tendencias de nuestro tiempo: “todo el mundo lo sabe, todo el mundo se inclina ante la evidencia de que la física atómica es una doctrina antigua y, sin embargo, un descubrimiento contemporáneo”(Serres 1994: 19). I. Prigogine recuerda que la hidrodinámica actual no está tan lejos del concepto de *clinamen* de Lucrecio (1985: 141), que creía que si Aristóteles estuviera en lo cierto y todo fuera perfectamente determinable, ordenado y previsible, no habría espacio en el mundo para ningún cambio, todo estaría condenado a una perpetua repetición de lo mismo.

Según la perspectiva atomista, existe el vacío y el constante movimiento de caída libre de los átomos. En este contexto homogéneo y constante, Lucrecio introduce la idea de una pequeña desviación en la trayectoria de los átomos por el vacío, que provoca el choque y la asociación entre ellos: el *clinamen*, un sutil desplazamiento del átomo en su caída vertical hacia la tierra, en un tiempo y un espacio inciertos. Esta desviación permite la asociación con otros átomos, y por lo tanto la generación de

nuevas formas. Es a partir de lo imprevisible, de la alteración del orden previsto y de la relación entre elementos distintos que surgen la vida y su diversidad.

pues si no declinaran los principios,
en el vacío, paralelamente,
cayeran como gotas de la lluvia;
si no tuvieran su reencuentro y choque,
nada criara la naturaleza. (Lucrecio: 147) (livro II)

Para M. Serres (1994) el *clinamen* ya contiene la lógica del estudio de las dinámicas no lineales. El autor dedicó un libro entero al análisis de las teorías de Lucrecio, reivindicando su importancia y relevancia científica, incluso como elemento fundador de la física.

No se leerá la física atomista como una fenomenología ingenua de las cosas, ya que goza de soporte rigurosa. O, más bien, de un *analogon* bien formado. Empieza con Demócrito, y Arquímedes completa el edificio y lo corona. Hay pues una física matemática, cercana al mundo y demostrada, en estos griegos a quienes se acusa de no tener ninguna. Las huellas de ello son abundantes en el *De rerum natura*; pero repito que Lucrecio ha intentado desesperadamente, como nosotros hemos de hacer hoy con urgencia, cambiar de contrato. (Serres 1994: 43)

El “contrato” a que M. Serres se refiere es el establecido entre la Ciencia hegemónica y el imperio de Marte, que marca la instrumentalización para la guerra, la violencia y la muerte; la desesperación de Lucrecio sería por “salvar la naturaleza – Afrodita - de las garras de la guerra, fundar un saber venusino” (*ibid*: 43); ya que “la física de Afrodita es una ciencia de las caricias” (*ibid*: 31). Sin embargo, este “saber voluptuoso” no presupone un universo de calma y puro regocijo, la existencia es perturbación, nace de la desviación y el choque, a través de la agregación de los átomos en una turbulencia efímera. M. Serres insiste que la física de Lucrecio sólo puede ser comprendida en la perspectiva de una mecánica de los fluidos, como una investigación sobre caudales y turbulencias; temas que la física moderna por mucho tiempo relegó al destierro, pero que han asumido protagonismo en la ciencia actual.

Además de las turbulencias, la ciencia contemporánea descubrió la incertidumbre, en la escala de lo invisible a los ojos humanos. A principios del siglo XX, perturbadores

descubrimientos científicos en el mundo subatómico supusieron una revolución radical en la manera de comprender la materia y el universo. Aunque sin aplicación directa en lo cotidiano, la *física* o *mecánica cuántica* ofrece desafíos al pensamiento lineal posiblemente más decisivos que los propuestos por las teorías de la relatividad o del caos. La historia de su surgimiento, que incluye el trabajo de varios científicos, es compleja y plural, como suele ser la historia de los grandes descubrimientos. Lo que nos interesa aquí son algunos de sus conceptos generales y sus consecuencias para el pensamiento.

Uno de los principios de la mecánica cuántica es la *dualidad partícula-onda*, o sea, la materia y la radiación pueden comportarse como una cosa u otra, dependiendo del momento y la situación. Además, bajo cierta excitación, las “partículas” quantum pueden estar en más de un lugar, ¡y comportándose de ambas formas al mismo tiempo! Este descubrimiento, comprobada a través de varias experiencias, rompe completamente con la seguridad de que una cosa es *esto* o *aquello*, y que no pueda estar en más de un lugar a la misma vez, como afirma la lógica clásica. Además, el comportamiento de las ondas-partículas es alterado bajo observación, el acto de observar altera inevitablemente el objeto observado; constatación que destruye por completo la ilusión de objetividad y totalidad de la ciencia. Niels Bohr, uno de los pioneros de la mecánica cuántica, afirma que somos simultánea e inseparablemente *actores y espectadores* en el universo.

El *Principio de Incertidumbre* de Werner Heisenberg (1957), establece que es imposible realizar una determinación exacta y simultánea de la posición y del momento de un cuerpo: cuanto mayor sea la precisión con que se determina su posición, menor será la precisión con que podríamos determinar su velocidad, y viceversa. La ciencia no ya puede aspirar a la exactitud absoluta y al determinismo preciso, en cambio, debe trabajar con *probabilidades*, no con certezas. Relacionado a este fundamento,

encontramos el *Principio de Complementariedad* formulado por N. Bohr, que establece que todos los puntos de vista y posibles lenguajes sobre un sistema son válidos y complementarios, ya que no podemos conocer su totalidad. Así, ninguna articulación teórica única puede agotar las posibilidades de contenido de un sistema, no podemos reducir los puntos de vista a una descripción exclusiva. I. Prigogine e I. Sengers consideran las implicaciones de este principio, que destruye con la ilusión de una verdad absoluta:

La irreducible pluralidad de perspectivas sobre la misma realidad expresa la imposibilidad de un divino punto de vista, desde el cual la totalidad de la realidad es visible. No obstante, la lección del principio de complementariedad no es una lección en resignación. [...] La verdadera lección a ser aprendida del principio de complementariedad, una lección que quizás pueda ser expandida a otros campos de conocimiento, consiste en enfatizar la riqueza de la realidad, que supera cualquier lenguaje único, cualquier estructura lógica particular. Cada lenguaje puede expresar sólo una parte de la realidad. (Prigogine y Stengers 1985: 225)³⁵

Los autores desarrollaron el concepto de *sistemas lejos del equilibrio* y su capacidad de *autoorganización*, que partió de la termodinámica y se extendió a varios campos, como la biología, la comunicación, la cibernética, la filosofía, adaptándose y transformándose a través de procesos de retroalimentación, en un movimiento coherente con sus propios postulados. La segunda ley de la termodinámica afirma que los sistemas tienden a la máxima entropía, o sea, un grado de desorden tal que anula el propio sistema y conduce a su destrucción. Sin embargo, este principio no es aplicable a sistemas que interaccionan con el medio externo, intercambiando energía e información, puesto que son capaces de *autoorganizarse* justamente a partir del punto en que más se distancian del estado del equilibrio. I. Prigogine e I. Senger indican que en equilibrio la materia es “ciega”, tiende a la uniformidad y la repetición, pero al distanciarse del

³⁵ The irreducible plurality of perspectives on the same reality expresses the impossibility of a divine point of view from which the whole of reality is visible. However, the lesson of the principle of complementarity is not a lesson in resignation. [...]. The real lesson to be learned from the principle of complementarity, a lesson that can perhaps be transferred to other fields of knowledge, consists in emphasizing the wealth of reality, which overflows any single language, any single logical structure. Each language can express only part of reality. (Prigogine y Stengers 1985: 225)

estado de equilibrio encuentra nuevos y originales mecanismos de funcionamiento, tornándose más “perceptiva” a las diferencias y posibilidades ofrecidas por el mundo externo. Como resultado de la interacción coordinada de los distintos elementos del sistema tienen lugar procesos de ordenación: del caos surgen determinadas estructuras que se transforman y se hacen más complejas. Y cuanto mayor es la desviación respecto al estado de equilibrio, más amplias son las correlaciones y las interrelaciones, en procesos que se caracterizan por la no-linealidad y por la presencia de retroalimentación. Una vez más, del caos nace un nuevo orden, no la destrucción total.

Este tipo de sistema compone la mayor parte del universo y puede ser identificado en fenómenos como el flujo del agua, el calentamiento de un líquido, el vuelo de un grupo de pájaros y posiblemente en el origen del mundo. La imagen es aún más clara si consideramos el caso de un organismo vivo, que nunca está en equilibrio permanente, puesto que funciona a partir de un intercambio constante con el medio: consume y dispersa energía continuamente, se transforma en tamaño y forma. Si eliminamos los intercambios con el exterior en la búsqueda de un equilibrio constante, el organismo será incapaz de dar continuidad a sus funciones, o sea, morirá. La muerte es el único estado posible de orden absoluto y constante para un sistema vivo, aunque temporal, pues luego empieza la degeneración. De hecho, todo organismo demanda un estado de desequilibrio para mantener su orden y complejidad (para mantenerse vivo), su existencia sólo es posible en cuanto sistema abierto lejos del equilibrio.

En sintonía con esta perspectiva teórica, los biólogos chilenos Humberto Maturana y Francisco Varela (1999) desarrollaron el concepto de *autopoiesis* como elemento definidor del ser vivo. La autopoiesis dice respecto al procedimiento de los sistemas orgánicos, que se producen y organizan a sí mismos, manteniendo autonomía e independencia, aunque en continua relación con el medio; mantienen un intercambio

constante de materia y energía pero sus procesos operacionales se conservan autónomos. El sociólogo Niklas Luhmann posteriormente extendió el concepto al campo de los sistemas sociales, afirmando que la autopoiesis no se limita a una propiedad de sistemas biológicos o físicos, sino la capacidad universal de todo sistema para producir estados propios gracias a sus operaciones únicas y su autoorganización. H. Maturana y F. Varela no estuvieron de acuerdo con esta aplicación, alegando que la autopoiesis sólo es aplicable a los organismos vivos y a funciones o actividades de éstos (como la actividad cerebral o comunicacional). Sin embargo, independientemente de posibles discordancias, las ideas de *autoorganización*, *sistemas abiertos* y *lejos del equilibrio* están innegablemente extendidas por todas las áreas, y se manifiestan, por ejemplo, como vector fundamental en la propuesta transdisciplinar del pensamiento complejo defendido por E. Morin.

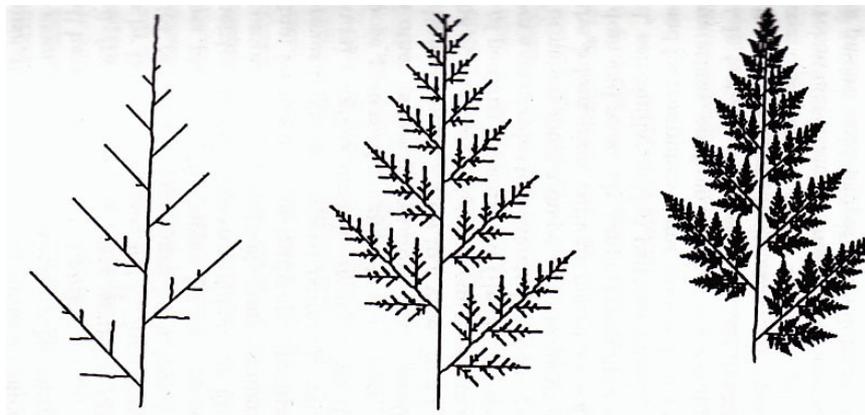
...al mismo tiempo que el sistema auto-organizador se desprende del ambiente y se distingue de él, y de allí su autonomía y su individualidad, se liga tanto más a ese ambiente al incrementar la apertura y el intercambio que acompañan a todo progreso de la complejidad: es auto-eco-organizador. Mientras que el sistema cerrado no tiene nada de individualidad, ni de intercambios con el exterior, y establece relaciones muy pobres con el ambiente, el sistema auto-eco-organizador tiene su individualidad misma ligada a relaciones muy ricas, aunque dependientes, con el ambiente. Si bien más autónomo, está menos aislado. Necesita alimentos, materia/energía, pero también información, orden (Schrödinger). [...]. El sistema auto-eco-organizador no puede, entonces, bastarse a sí mismo, no puede ser totalmente lógico más que introduciendo, en sí mismo, el ambiente ajeno. No puede complementarse, cerrarse, bastarse a sí mismo. (Morin 2007: 57-58)

Desde la Matemática, la geometría fractal ofrece un soporte fundamental para el desarrollo de todas estas “nuevas ciencias”. Durante siglos, la matemática ha desdeñado el estudio de las formas irregulares de la Naturaleza, considerando como monstruosidad patológica todo lo que no se encajaba en la geometría simétrica de Euclides, de rectas, conos y esferas perfectas. Sin embargo, “ni las nubes son esféricas, ni las montañas cónicas, ni las costas circulares, ni la corteza es suave, ni tampoco el rayo es rectilíneo” (Mandelbrot 1997:15). En la década de 70, el matemático Benoit Mandelbrot propuso el término *fractal* para designar formas irregulares que son *autosemejantes*, o sea, sus

partes presentan una estructura análoga al todo, aunque pueden presentarse a diferente escala y estar ligeramente deformadas.

Acuñé el término *fractal* a partir del adjetivo latino *fractus*. El verbo correspondiente es *frangere* que significa “romper en pedazos”. Es pues razonable, ¡y nos viene de perlas!, que además de “fragmentado” (como en fracción) *fractus* signifique también “irregular”, confluyendo ambos significados en el término *fragmento*. (Mandelbrot 1997:19).

La mayor parte de las estructuras de la naturaleza se comportan como fractales: árboles, montañas, el sistema circulatorio, terremotos. Pensemos en la estructura de una hoja, por ejemplo, que puede ser encontrada hasta en la forma más compleja del árbol.

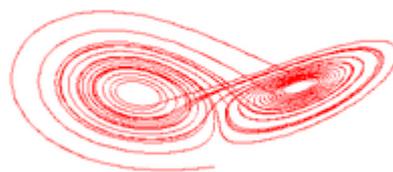


En un destacado artículo, B. Mandelbrot discute la dimensión de la costa británica, indicando que cuanto menor es la escala utilizada, mayor sería la distancia medida, puesto que se consideraría cada vez más los detalles, las pequeñas curvas de medio centímetro, que una escala de un metro, por ejemplo, anularía. El matemático define la geometría fractal como una manera de ver el infinito. Aunque este principio tenga sus límites en el mundo natural (la costa británica no es de hecho infinita), sin duda la irregularidad autosemejante de los fractales está impresa en toda gramática de la naturaleza. Parece confirmar científicamente la imagen mística/poética de que “una gota de agua puede contener el mundo”, de modo que “quizás eventualmente seamos capaces de combinar la tradición occidental, con su énfasis en la experimentación y la

formulación cuantitativa, con tradiciones como la china, con su visión de un mundo espontáneo, autoorganizado”. (Prigogine y Stengers 1985: 22) ³⁶

Los fractales no sólo se presentan en las formas espaciales de los objetos, sino se observan en la propia dinámica evolutiva de los sistemas complejos, ofreciéndonos los gráficos del caos y aplicaciones que se extienden por múltiples campos, como la genética, informática, música, artes visuales, física, etc. Las formas fractales comprueban e ilustran el hecho de que una pequeña alteración en las estructuras básicas puede provocar grandes consecuencias en un sistema más amplio; principio fundamental en las teorías del caos.

Los sistemas complejos son muy sensibles a las condiciones iniciales, condición investigada por el meteorólogo Edward Lorenz y popularizada como el “efecto mariposa”, que ejemplifica que el movimiento de las alas de una mariposa en Pekín o Brasil pueda afectar al clima en Estados Unidos. Mínimas variaciones en los estados iniciales de los sistemas pueden generar resultados inesperados y completamente diversos, aunque las *probabilidades* de desarrollo de tales sistemas puedan ser previstas a través de la consideración de las fuerzas que los rigen: los “atractores extraños”, modelo matemático descubierto por E. Lorenz en 1963, que consiste en un fractal.



Atractor de
Lorenz

³⁶. Perhaps we will eventually be able to combine the Western tradition, with its emphasis on experimentation and quantitative formulations, with a tradition such as the Chinese one, with its view of a spontaneous, self-organizing world. (Prigogine y Stengers 1985: 22) ³⁶

Por más avanzadas que sean estas teorías, están también conectadas a una perspectiva de mundo que no es tan nueva, más bien arcaica, de una época donde el caos era admitido como fuerza generadora de vida, y no un mal a ser superado. M. Maffesoli considera que nuestro tiempo es marcado por “la conjunción o sinergia de lo arcaico y de lo contemporáneo” (2007: 152); de modo que la “posmodernidad” no sería exactamente una nueva fase en la Historia, sino una sensibilidad específica que una y otra vez renacería en lugares y en épocas diferentes, una “sensibilidad contradictorial” “que sabe integrar la catástrofe, la incompletad y lo heterogéneo sin pretender reducirlos a cualquier coste” (Maffesoli 2007:48). Para el autor, nuestra época está marcada por “la sombra de Dionisio”. Vivimos en un tiempo de turbulencia y cambio, que según M. Maffesoli o M. Bajtín nos conduciría a una perspectiva festiva (y caótica-compleja) del mundo, ofreciendo espacios a fecundas vías de conexión entre la ciencia y el arte, a partir del reconocimiento de un “saber voluptuoso” y de una “ciencia de las caricias”, a partir de un modelo común de “devenir y heterogeneidad, que se opone al modelo estable, eterno, idéntico, constante” (Deleuze y Guattari 2008: 368). La fiesta, la ciencia y el arte pueden convivir en una concepción multidimensional del mundo, que integre los saberes y percepciones “en un espacio abierto en el que se distribuyen las cosas-flujo” (*ibid*).

1. 6. El Encuentro

“A vida não é brincadeira amigo, a vida é arte do encontro, embora aja tanto desencontro pela vida”. Vinicius de Moraes.

La noción de la *festividad* se afirma como una búsqueda de encuentros: me pierdo para reencontrarme con el otro, soy con el otro. No se hace una fiesta ni una vida solo. Somos animales de grupo, hay una necesidad y también un placer en estar-juntos que no pueden ser denegados en función de un modelo individualista que ya demostró su debilidad. Nos definimos en la relación con los demás, participamos en una experiencia común que se inscribe en una lógica relacional, distante de un ego poderoso y solitario. Es a partir de un imaginario vivido en común que se inauguran las historias humanas.

...una de las características de la vida social es esta especie de impulso vital que empuja a la agregación, a buscar la compañía de los demás, que aspira a la confusión. [...]. Y más vale reconocerlo para ver si con ello no se expresa un arquetipo constante de la naturaleza humana, que tiende a valorizar la indistinción, el deseo de comunión. (Maffesoli 2007: 88-89)

El sujeto que puede transitar por este universo que “empuja a la agregación” no es un individuo pujante en su particularidad, con una identidad firme y bien definida, que corresponda a alguna categoría específica. Al considerar el contexto de la festividad y del encuentro, sería más adecuado hablar en “persona”. La palabra *persona* nace para designar las máscaras utilizadas por los actores en el mundo antiguo, empleadas para representar variados papeles, distintos de su *yo* particular. Persona significa “máscara”, pero no atribuimos a la máscara el lugar común de la connotación negativa, que la vincula con falsedad o mentira. En el ámbito de esta investigación, “persona” sugiere un concepto que remite a la pluralidad del yo y se opone a la noción de una *identidad* unificada y homogénea, que incita la conformidad del ser a una especificidad fija y exclusiva, ser esto o aquello. La perspectiva festiva reivindica continuamente la inclusión de opuestos y la combinación de contradicciones, de modo que la noción de

persona, como ser múltiplo y fluido, capaz de romper los límites individuales y definirse a partir de la relación con la alteridad, es más adecuada a su universo que la propuesta de una identidad individual clara y definida.

A lo largo de la vida, y día a día, cada uno representa varios personajes, así como se transforma múltiples veces: somos varios. Asociar este mecanismo a la idea de “falsedad” sería un procedimiento bastante reductor. Representamos papeles diariamente, no somos el mismo limpiando la casa o en una fiesta por la noche, somos distintos si estamos en un momento romántico o en la cola del banco, nos comportamos de una manera en un ambiente formal de trabajo y de otra con nuestros amigos, de hecho somos distintos con cada una de las persona que conocemos, y en cada fase y momento de la vida. Podemos incluso pensar que ser uniforme resultaría patológico; una identidad fija e inmutable lo llevaría a uno a comportarse como si siempre estuviera en una iglesia o en un burdel, o a tratar a todos como si fuesen su pareja sentimental, incluidas las cajeras del supermercado y el gerente del banco. Nos definimos a partir de la relación con el otro. En este contexto, la homogeneidad no es “natural”; pues todo lo que está en relación, como todo lo que respira, tiende a la mezcla heterogénea. Nuestros “personajes” se definen a partir de relaciones con el medio, reaccionamos al otro y establecemos interacciones múltiples, de manera que la pluralidad del yo se afirma como un mecanismo vital y necesario en el tejido de las relaciones humanas. Según M. Maffesoli, “el individuo sólo puede ser definido en la multiplicidad de interferencias que establece con el mundo circundante” (Maffesoli 2007:231); el sujeto es un “efecto de composición”, diverso y complejo. Para el autor, nuestra época marca la disolución de la idea del individuo y el declive de la noción de identidad, “que fue una de las conquistas más importantes del burguesismo” (Maffesoli 2004:135), pero que cada vez se revela más en su aspecto “cambiante y caótico”.

Es esta multiplicidad del yo lo que permite comprender la irrupción del afecto, la importancia de las emociones, las lógicas diferentes que lo animan, ajeno todo esto al recorrido rectilíneo y continuo que se le acredita, por principio y a priori, al individuo moderno. [...]. Perdiéndose en una multiplicidad de aperturas, el individuo suscita las relaciones que hacen la persona (Maffesoli 2007: 237)

La pérdida del individuo en esta “multiplicidad de aperturas” es lo que permite su integración en un cuerpo social difuso que, a través del juego de afectos y de emociones compartidas, mina la solidez del poder. Aunque la noción de lo “colectivo” se funde sobre la transcendencia del individuo, no elimina la posibilidad de individualidad, o mejor, *singularidad*, pues lo diverso es bienvenido en este contexto.

...como prevalece el conjunto sobre lo particular, es decir, el Otro, es posible reconocer a los otros en sí mismo. Así como hay identificaciones sucesivas en función de los diferentes momentos de la comunicación, puede haber identificaciones con las diversas facetas de la persona misma.[...]. Existe en el interior de la persona un discurso de diversas voces. (Maffesoli 2007: 236)

Así, la “persona” no representa un vacío de personalidad, al contrario, combina varias posibilidades del *ser*, que se hace a partir de relaciones y no de esencias particulares inmutables. Esta idea se relaciona a la noción de “personalidad cuántica” que W. Demastes (1998) reconoce en la obra *Hapgood*, de Tom Stoppard, en la cual el dramaturgo utiliza conceptos de la física cuántica como metáfora del comportamiento humano. La trama de espionaje versa sobre un problema que debe ser descifrado y solucionado por el servicio secreto inglés, envolviendo robo, secuestro y agentes dobles y duplos - los rusos enemigos trabajan en pares de gemelos, construyendo situaciones que desafían la lógica. Es a partir de estos desafíos, que demandan la aceptación aparentemente ilógica de presencias simultáneas, que T. Stoppard introduce la física cuántica, a través del discurso del personaje Kerner. Según Kerner, el mundo cuántico representa el sueño de la inteligencia secreta, puesto que las partículas pueden estar en distintos lugares y comportarse de distintas maneras *simultáneamente*. Además, cambian a partir de la observación externa, uno puede saber su posición, pero entonces no sabe de su comportamiento, o conoce su comportamiento pero no su posición. (ver

Caos y Complejidad, página xy). Así, ¡el agente secreto perfecto sería un “agente quantum”!

Más allá de una intriga de espionaje, la obra escenifica el debate entre dos maneras de concebir el mundo, concretizadas en el personaje de Kerner, que defiende una “lógica cuántica”, y en el personaje de Blair, que defiende una lógica clásica. A través de esta discusión, la temática trasciende la situación de los agentes duplos, para considerar el hecho de que una persona pueda ser *distintas cosas a la vez*, como la materia cuántica puede ser partícula y onda al mismo tiempo. Es el punto de vista del observador que excluye una de las posibilidades.

Stoppard parece sugerir que las expectativas culturales deben cambiar para permitir la integración, más natural, entre los aparentes (racionalmente) irreconciliables comportamientos de uno mismo. Evidentemente, la esquizofrenia no es la respuesta. Aunque pueda haber cierta relación entre las dos perspectivas, la esquizofrenia es una división de personalidad, mientras una personalidad quantum es – contradictoriamente – una coexistencia armónica de lo que parece incompatible, en el mismo patrón de comportamiento presentado en el modelo cuántico. [...]. La integridad del ser no debe ser singular sino múltiple y simultánea. La salud no viene de alcanzar una realidad singular, sino de abrazar la multiplicidad. Las dificultades inherentes en negociar con las difíciles trayectorias de la sociedad contemporánea virtualmente exigen la doble (múltiple, en realidad) agencia de la personalidad quantum. (Demastes 1998: 48)³⁷

Los conceptos de “persona” y de “personalidad quantum” se inscriben en un mismo pensamiento, que aboga por la aceptación de la multiplicidad del yo como una necesidad vital en la interacción con un mundo plural. Sin embargo, no todos los autores verán esta pluralidad como un aspecto positivo. Zygmunt Bauman, uno de los más influyentes sociólogos de nuestra época, critica duramente esta especie de polisemia de la identidad que reconoce en la “modernidad líquida” del tiempo, donde lo único que perdura es el cambio permanente.

³⁷ What Stoppard appears to suggest is that cultural expectations should change to allow for the more natural full integration of apparent (rationally) irreconcilable behaviours within each self. Schizophrenia alone is of course not the answer. Though there may be a kinship between the two perspectives, schizophrenia is a splitting of personality, while a quantum personality is – counterintuitively- a harmonious coexistence of the seemingly incompatible, the same pattern of behaviour(s) as presented in the quantum model. [...]. Cohesiveness of being should not be singular but multiple and simultaneous. Health comes not from achieving singular reality but from embracing multiplicity. The difficulties inherent in negotiating the difficult trajectories of contemporary society virtually mandate the double (multiple, actually) agency of the quantum personality.³⁷ (Demastes 1998: 48)

En este mundo, los lazos humanos están divididos en diferentes encuentros, las identidades en máscaras que uno lleva sucesivamente, la historia de la vida en una serie de episodios que duran sólo en una memoria igualmente efímera. [...] Como todo lo demás, las identidades humanas - sus imágenes de si mismas - se dividen en colecciones de instantáneas [...]. En lugar de uno construir su identidad gradual y pacientemente, como construye una casa - mediante la lenta adición de techos, suelos, habitaciones, pasillos - como una serie de nuevos comienzos, uno experimenta con unas formas reunidas instantáneamente, pero desmanteladas con facilidad, pintadas unas encima de otras; es una verdadera *identidad de palimpsesto*. (Bauman 2001: 103)

Z. Bauman parece añorar la solidez de épocas pasadas, cuando la identidad era algo dado y no un campo abierto para exploración, una “casa” estable e inmutable, simétrica y bien construida, y no una combinación cambiante de opuestos. De hecho, el autor sospecha de palabras como *ambivalencia*, *ambigüedad* o *equivoco*, puesto que “transmiten una sensación de misterio y enigma; además indican un problema cuyo nombre es incertidumbre” (Bauman 2001: 71). Para otros autores, por el contrario, la fuerza de estas palabras en el escenario contemporáneo refleja el descenso del hombre de su puesto de señor supremo del universo, y por la tanto la posibilidad de rescate de valores como sensibilidad y solidaridad, por un ser humano que debe aprender a relacionarse en planos horizontales y transversales.

Sería interesante imaginar un diálogo entre Z. Bauman y M. Maffesoli, autores que en determinados aspectos parecen vivir en distintos planetas, considerando la diferencia de lecturas de la realidad que expresan, aunque ocasionalmente podamos encontrar en sus reflexiones algunas creencias comunes. Ambos dedican escasa simpatía a los estudios de la identidad, por ejemplo, sea porque su búsqueda de definición “divide y separa” (Bauman 2001:174) o porque esté absolutamente desfasada y “no constituye un valor universal y atemporal” (Maffesoli 2007:234). Están igualmente de acuerdo que la obsesión con la identidad conduce al individualismo, que ambos condenan con vehemencia, lo que no es nada sorprendente, ya que “no hay suficientes palabras para insultar el individualismo contemporáneo” (Bourriaud 2006:72). Sin embargo, es justamente en relación a la vigencia del individualismo en el

panorama actual que Z. Bauman y M. Maffesoli divergen radicalmente. El primero, del cual estamos citando una obra convenientemente titulada *La Sociedad Individualizada*, describe un mundo atemorizante donde los individuos están completamente aislados, convertidos en consumidores sin ideas propias o capacidad de reacción a las maniobras del poder instituido. Lo público ha sido dominado por lo privado, el conformismo rige nuestras acciones, estamos perdidos, profundamente solos y vulnerables; destituidos de cualquier capacidad crítica efectiva. Para el autor, el eje del problema reside en que “la sociedad ya no garantiza, ni siquiera promete, un remedio colectivo para las desdichas individuales” (Bauman 2001: 183), de manera que buscamos soluciones privadas para problemas sistémicos, condicionados por la descreencia en las estructuras sociales públicas.

El recalcar el mandamiento de “ya no hay salvación por la sociedad” y convertirlo en un precepto de sabiduría basada en el sentido común, un fenómeno fácil de identificar en la superficie de la vida contemporánea, hace las cosas descender a un segundo fondo: el rechazo de los vehículos colectivos, públicos, de trascendencia y el abandono del individuo a la lucha solitaria con una tarea que la mayoría de los individuos carecen de recursos para llevar a cabo en solitario. (Bauman 2001: 16)

Para el autor, la posibilidad de evolución estaría exactamente en un cambio de perspectiva, rescatando la importancia de una política con “P mayúsculo”, que fue substituida por una ineficiente “política de la vida”, que en realidad no puede ofrecer efectiva resistencia al poder tecnócrata actual. Si por un lado Z. Bauman hace un perspicaz análisis sobre el poder capitalista contemporáneo y sus estrategias sinuosas de dominación, siendo un teórico que nutre de forma relevante los discursos antiglobalización, por otro lado parece dar poca importancia a los movimientos de organizaciones comunitarias, en los cuales no reconoce una efectiva capacidad de articulación y resistencia. Considera que las “comunidades” actuales nacen del miedo y no se preocupan con causas verdaderamente comunes, construyéndose en función de “compartir intimidades”.

Esta técnica de construcción sólo puede producir “comunidades” tan frágiles y de vida tan corta como las emociones dispersas y vagabundas, que pasan erráticamente de un objetivo a otro y van a la deriva en una búsqueda interminable e infructuosa de un puerto seguro; comunidades de preocupaciones comunes, ansiedades comunes y odios comunes, pero en todos los casos “comunidades colgador”: una momentánea reunión en torno a un clavo del cual numerosos individuos solitarios cuelgan sus solitarios miedos individuales. (Bauman 2001: 62-63)

A partir de referencias premodernas, Z. Bauman indica que la idea de comunidad es una imposibilidad en nuestros días, pues no pueden sostenerse ante tantas amenazas externas y conflictos internos, y además no son construidas de manera lenta y minuciosa, estableciendo lazos duraderos. Son comunidades artificiales y frágiles, construidas en función de objetivos frívolos, en su opinión comunidades “estéticas” y no “éticas”. (Desde la perspectiva de nuestra investigación, esta división radical entre ética y estética no hace sentido, toda estética implica una ética). Z. Bauman revela un consistente pesimismo respecto al devenir de las sociedades actuales, incapaces de resistir a las fuerzas desatadas por la globalización feroz.

Desde nuestro punto de vista, si miramos hacia los movimientos autogestionarios de múltiples colectivos en diversas regiones del mundo, que se empeñan en ofrecer alternativas a la política oficial, podemos identificar una efervescencia que no tiene nada de conformista o incapaz. Aunque Z. Bauman reconozca que la idea de comunidad evoque la noción de solidaridad, no atribuye demasiada relevancia a estas iniciativas diseminadas en el tejido social contemporáneo, ya que considera que la única salvación estaría en la política oficial. Es innegable que la “política con P mayúscula” se encuentra desvalorizada en la actualidad, quizás especialmente entre generaciones más jóvenes. Sin embargo, es posible que tal desvalorización no signifique necesariamente apatía, alienación y conformismo

generalizados, como indica el estudio *Juventud en España 2008*³⁸, que revela datos que contradicen tópicos sobre los jóvenes contemporáneos.

"Pese a la desafección que muestran hacia los partidos, sí están interesados en la política no convencional. De hecho, muchos participan en las ONG y también, y de manera creciente, en actividades ajenas a la política oficial", aclara María Jesús Funes. Está convencida de que existe ya un movimiento contestatario comprometido en dinámicas alternativas, ecologistas, antiglobalización, etcétera, que responde a las inquietudes de una quinta parte de la juventud, precisamente, el mismo porcentaje que componen los jóvenes grandes lectores. "Son chicos ilustrados, competentes y pluralistas, mayoritariamente de izquierdas, enemigos del consumismo plano y defensores de valores de solidaridad y justicia. Les une la idea de una red global".

Podemos pensar que al margen del poder establecido, una especie de "sabiduría popular" siempre supo como encontrar técnicas alternativas de resistencia, que no necesariamente se inscriben en los parámetros oficiales, tácticas de David contra Goliat, que con frecuencia suelen incluir aspectos festivos. Es lo que podemos reconocer en el movimiento *Okupa* español, por ejemplo, que muchas veces combina crítica política, protesta social, arte y solidaridad en sus acciones, ocupando espacios públicos o industriales abandonados y ofreciendo servicios a la comunidad cercana. O también en el movimiento de *capoeira Angola* que se desarrolla por todo Brasil, a través de una red que se articula a partir de grupos que actúan en diversas ciudades del país.

Desde sus raíces históricas, la capoeira se configura como un fenómeno de *resistencia*, desarrollado en Brasil por los esclavos africanos que disfrazaron en danza su entrenamiento para la lucha: hasta hoy, la capoeira es arte y pelea, de acuerdo con la necesidad del momento. Los grupos de capoeira Angola combinan un esfuerzo de preservación de memoria cultural, de educación comunitaria, de reflexión social y el entrenamiento corporal a través del encuentro, de la música, de la danza y del juego; favoreciendo el desarrollo de una consciencia crítica que involucra cuerpo y mente. Es importante tener en cuenta que la capoeira es siempre practicada colectivamente - la

³⁸ Coordinado por el sociólogo Andréu López y divulgado en *El País* (29.01.2009)

*roda*³⁹ depende de *grupo*, no se hace capoeira en soledad. Evidentemente, reconocemos que no todos los practicantes de capoeira están implicados en este tipo de movimiento, pues como todo que manifiesta potencia vital la capoeira fue en gran parte absorbida por la sociedad de consumo y transformado en producto turístico o modalidad de academia. Sin embargo, como la realidad no es monolítica, hay que percibir los esfuerzos de resistencia festiva que insisten en articularse.

Otro ejemplo referencial, que de cierta manera congrega a los anteriores y muchos otros posibles, es el Forum Social Mundial, creado en 2001, y que desde entonces se afirma como un espacio privilegiado para la expresión y encuentro de este tipo de organizaciones. Posicionándose como un contrapunto al Forum de Davos, el Forum Social propone el debate, la reflexión, el intercambio de experiencias y la formulación de propuestas que ofrezcan alternativas a las políticas neoliberales, a través de la articulación de movimientos sociales, redes, *ongs* y otras organizaciones, “empeñados en la construcción de una sociedad planetaria orientada hacia una relación fecunda entre los seres humanos y de éstos con la Tierra”.

El Foro Social Mundial se caracteriza también por la pluralidad y por la diversidad, teniendo un carácter no confesional, no gubernamental y no partidario. Él se propone a facilitar la articulación, de forma descentralizada y en red, de entidades y movimientos engajados en acciones concretas, del nivel local al internacional, por la construcción de un otro mundo, pero no pretende ser una instancia representativa de la sociedad civil mundial. El Foro Social Mundial no es una entidad ni una organización. (www.forumsocialmundial.org.br)

El Forum, que viene siendo realizado en varias regiones del llamado “tercer mundo” (aunque con más frecuencia en Brasil), reúne así una variada mezcla de organizaciones, con intereses que abarcan la ecología, el arte, el feminismo, el movimiento negro, los derechos indígenas, la justicia laboral, los sin-tierra, la educación pública, la infancia desprotegida, las condiciones de vida y subsistencia en un mundo

³⁹ La formación básica de cualquier “sesión” de capoeira: un círculo en el interior del cual dos jugadores se alternan, mientras el resto del grupo canta, bate palmas, toca instrumentos, observa, estimula.

que no es especialmente cálido para la mayor parte de la humanidad. Aparte de los debates y seminarios, las actividades incluyen talleres, encuentros, campamentos y varios eventos vinculados a la expresión artística: el Forum Social Mundial suele ser una fiesta. No nos olvidemos que la fiesta une y congrega, y no hay motivo alguno para pensar que la festividad excluya la reflexión y la crítica. Al contrario. Las transformaciones, las protestas, las verdaderas críticas se hacen en una reivindicación por la vida, que la fiesta celebra en toda su exuberancia.

Además de estos ejemplos, es fundamental en nuestro estudio la percepción de que el hacer teatral también se ofrece como un espacio potente para el encuentro y la resistencia festiva.

La realidad no es un bloque uniforme, ni todo será individualismo y conformismo en tiempos de globalización económica. Si el estudio sobre la juventud española es cierto y un quinto de los jóvenes es de hecho pluralista, ilustrado, crítico y solidario, debemos dedicar atención a ellos, y no solo a los que no lo son. Más allá de los datos objetivos de una investigación específica, es posible identificar dinámicas alternativas de resistencia en el mundo entero, frecuentemente con estructuras poco formales o jerárquicas, pero no por esto menos significativas. M. Maffesoli dedica su mirada justamente a estos movimientos, en clara oposición a la línea de análisis desarrollada por Z. Bauman.

Ahora bien, nuestra hipótesis, contrariamente a quienes se lamentan del final de los grandes valores colectivos y de la reducción al individuo, cosa que ponen abusivamente en paralelismo con la importancia dada a la vida cotidiana, consiste precisamente en que el hecho nuevo que se destaca (y que se desarrolla) resulta ser la multiplicación de los pequeños grupos de redes existenciales; una especie de tribalismo que se cimienta a la vez sobre el espíritu de la religión (re-ligare) y sobre el localismo (proxémica, naturaleza). (Maffesoli 2004: 100)

Para el autor, el “individualismo” fue la episteme de una época pasada y no corresponde más a la dinámica actual, que celebra valores colectivos y plurales, donde lo comunitario prima sobre lo individual, en un movimiento heterogéneo que denomina

“neotribalismo” y que está presente de varias formas y en varios niveles de la vida social: “estamos asistiendo al retorno de una implicación afectiva y pasional, cuyo aspecto estructuralmente ambiguo y ambivalente es de sobra conocido”. (Maffesoli 2004:223). Este tribalismo se estructura en los barrios, vecindarios, grupos de intereses diversos, redes y otras formas de organización alternativa; vive y se articula por medio de encuentros, situaciones y experiencias en el seno de distintos grupos que promueven en conjunto una especie de “reencantamiento del mundo” de trazos aún nebulosos pero no por eso menos importante.

Se ha insistido tanto en la deshumanización, el desencanto del mundo moderno y la soledad que engendra que ya casi no podemos ver las redes de solidaridad que se constituyen en ella. Por más de un concepto, la existencia social está alienada y sometida a las órdenes de un poder multiforme; pero esto no impide que exista una potencia afirmativa, que, a pesar de todo reanuda el “juego (siempre) recommenzado del solidarismo o de la reciprocidad”. (Maffesoli 2004: 145)

A partir de esta perspectiva, la alienación, el egoísmo y la manipulación identificados por Z. Bauman en el mundo contemporáneo no pueden ser tomados como factores absolutos, pues también hay que reconocer y valorar la “potencia afirmativa” que busca alternativas y resiste a la dominación. M. Maffesoli apuesta en la existencia de una “centralidad subterránea” que sustenta un “querer-vivir” popular irreprimible que no es subyugable a ningún control superior, y se mueve en función de asociaciones vitales que celebran el placer de “estar-juntos” como un impulso humano esencial.

En este contexto, es posible que la estructuración social en una multiplicidad de pequeños grupos que se acoplan unos con otros permita eludir, o al menos relativizar, las instancias de poder. Así, sería inadecuado analizar el distanciamiento respecto de lo político en términos de resurgimiento del individualismo. Para F. Nietzsche, “el Apolo formador de estados es también el genio del *principium individuationis*, y ni el Estado ni el sentimiento de la patria pueden vivir sin afirmación de la personalidad individual” (Nietzsche 2007:174-175), de modo que el individualismo y la valoración de una

política oficial caminarían lado a lado. En consecuencia, el fortalecimiento de una perspectiva solidaria y colectiva no es incoherente con la debilitación de la creencia en “lo social”, noción que para M. Maffesoli corresponde a un poder controlador superior, mientras la “sociabilidad” se refiere a un tejido multifacético compuesto por uniones horizontales. Según el autor, el sentimiento es un importante agente de vinculación en el juego social: “ello puede conducir a un levantamiento político, a una revuelta puntual, a la lucha por el pan, a una huelga solidaria, como puede también expresarse en la fiesta o en la trivialidad corriente”. (Maffesoli 2004:104). Vista de esta manera, la sociedad no se resume a un mecanismo racional y objetivo mediado por instituciones oficiales.

...la sociedad no es solamente un sistema mecánico de relaciones económico-políticas o sociales, sino un conjunto de relaciones interactivas hecho de afectos, de emociones, de sensaciones, que *strictu sensu* constituyen el cuerpo social. Un conjunto encarnado en cierta medida, que descansa en un movimiento irreprimible de atracciones y repulsiones. (Maffesoli 2007: 56)

La “persona festiva” correspondería a este conjunto social constituido por relaciones interactivas, siendo definida a partir de la relación con el otro en un juego de afectos, emociones y sensaciones, donde el experimentar juntos es un factor de integración y unión. Lo sensible es una vía de conexión con el mundo, y el cuerpo un vasto órgano dedicado a establecer relaciones.

Difícil de controlar y por lo tanto continuamente bajo sospecha, el cuerpo fue reprimido a la largo de la historia de las civilizaciones, pero siempre encontró estrategias para desbordarse: en el sexo prohibido, en el libertinaje, en la danza, en las fiestas. Como nos dice E. Galeano: “La iglesia dice: el cuerpo es una culpa. La ciencia dice: el cuerpo es una máquina. La publicidad dice: el cuerpo es un negocio. El cuerpo dice: yo soy una fiesta” (1993:138). M. Bajtín nos indica que el cuerpo carnavalesco no es una unidad cerrada o completa, sino que transgrede sus propios límites, y se define en un principio profundamente positivo y no individualizado: “El principio material corpóreo es triunfante y festivo, es un banquete para todo el mundo”. (Bajtín

1984:19)⁴⁰. El cuerpo se exhibe, se ofrece, se abre y se conecta a los demás y al mundo (o entonces enferma). Lo sensible y lo corpóreo no condicionan al ensimismamiento, sino que nos llevan a participar de una realidad supraindividual, nos integran a una dimensión colectiva.

En la medida que la persona festiva trasciende el propio yo en función de un conjunto más vasto, podemos decir que es “amorosa”, si comprendemos el amor como un movimiento de generosidad que permite la unión con el otro. Y ahora, desde un punto de vista más afín al universo de lo que intentamos definir como “festividad”, podemos otra vez acercarnos a Z. Bauman, en su defensa del “amor” como un molde para la ética, a partir de referencias a E. Levinas.

El amor significa entrar en relación con el misterio y aceptar que es imposible resolverlo. El amor no significa – ni tiene como resultado – “aprehender”, “poseer”, “llegar a conocer” ni mucho menos llegar a tener dominio sobre el objeto del amor ni someterlo a control. El amor significa *consentimiento al misterio del otro*, que es afín al misterio del futuro [...]...podemos concebir el amor como un molde para el yo ético y la relación moral. Mientras que la razón se guarda de traspasar la frontera de lo ontológico, el amor apunta a la esfera de lo ético. (Bauman 2001: 193)

Z. Bauman diferencia la razón como impulsora de la lealtad al yo y el amor como un espacio de solidaridad con el Otro, donde el yo se subordina a algo mayor; sin dejar de ponderar que el amor necesitará la razón para actuar en la incertidumbre. Para el autor, un aspecto especialmente notable en E. Levinas es que, aunque emplee en profusión el concepto general de los mandamientos, sólo comenta en detalle uno de ellos: “no matarás”. No matar al otro nos obliga a compartir la existencia y funda el pilar de todo el pensamiento ético, que se estructura en función de la responsabilidad máxima con el otro (el Rostro). La ética de E. Levinas, así, no depende de ninguna regla social, es anterior a todo, se define “como cuestión de responsabilidad *por* la debilidad del Otro en vez de responsabilidad *ante* un poder superior” (Bauman 2001:196). La situación cambia con la entrada del Tercero, o sea, la constitución de lo social, que nos

⁴⁰. “the material bodily principle is a triumphant, festive principle, is a banquet for all the world”

impele a salir del grupo moral de dos e interactuar con grupos de personas en un contexto regido por principios muy distintos, determinados por leyes, normas, justicia, política y Estado.

Con el fin de volver al grupo de dos (¿se puede realmente volver? El grupo al que se llega es marcadamente distinto del establecido por Levinas “antes de la ontología”), el Otro y yo tenemos que despojarnos/ser despojados de todo el boato social, rango, distinciones sociales, handicaps, cargos o papeles; una vez más no tenemos que ser ricos ni pobres, altivos ni humildes, poderosos ni imponentes. Ahora tenemos que *reducirnos* a la desnuda esencialidad de nuestra humanidad común que en el universo de Levinas se nos había dado al nacer. (Bauman 2001: 204)

No tenemos la más mínima pretensión de aventurarnos en la discusión filosófica y moral del pensamiento de E. Levinas con el debido rigor, y menos en su dimensión metafísica. Sin embargo, a partir de Z. Bauman, nos gustaría aludir a la intensidad del encuentro evocado en esta unión ética primaria que nos exige “reducirnos a la desnuda esencialidad de nuestra humanidad común”. Aunque desconfie que el grupo de dos no sea más posible a partir de la inclusión del Tercero, el autor lo reclama como referencia constante, como guía ético en la estructuración de lo social, al que debemos por lo menos intentar volver, con el cual debemos buscar una conexión permanente. Curiosamente, la desnudez esencial descrita por Z. Bauman nos remite al contexto festivo, donde también se está despojado de todo status social y nos encontramos en nuestra humanidad común; “desaparecen las jerarquías habituales, las distinciones sociales, los sexos, las clases, los gremios” y la “sociedad se libera de las normas que se ha impuesto” (Paz 1998:186).

Nada más distante de Z. Bauman que el pensamiento festivo en general, pero podemos identificar aspiraciones comunes en cuanto a la necesidad de solidaridad y unión con el otro, aunque por caminos muy distintos. En la fiesta hay despojamiento, pero no es ascético y directo, va por caminos contradictorios, pues “los hombres se disfrazan de mujeres, los señores de esclavos, los pobres de ricos. Se ridiculiza al ejército, al clero, a la magistratura. Gobiernan los niños o los locos” (Paz 1998:187).

Los disfraces y máscaras abundan en la fiesta, mientras para Z. Bauman “la máscara oculta rostros, no los descubre” (Bauman 2001:203). Sin embargo, más allá del lugar común de la metáfora de la máscara como mentira y ocultación, podemos pensar la máscara como recurso paradójico de liberación: “El individuo respetable arroja su máscara de carne y la ropa oscura que lo aísla y, vestido de colorines, se esconde en una careta, que lo libera de sí mismo” (Paz 1998:187). M. Bajtín nos recuerda que la máscara, elemento presente desde los más antiguos rituales, ceremonias y espectáculos, es el tema más complejo de la cultura popular. Está conectada al placer de la transformación, al alegre rechazo a la uniformidad, así como a la conformidad con una identidad homogénea y cerrada: “la máscara está relacionada a la transición, la metamorfosis, a la violación de ataduras naturales; [...] contiene el elemento lúdico de la vida” (Bajtín 1984: 40)⁴¹.

Así, la máscara revela. Revela el cuerpo, que se redimensiona con el uso de la máscara, crece, se afirma vibrante en su presencia vital. Revela al portador otras posibilidades de ser y estar en el mundo, no por estar oculto, sino por experimentar ser otro, vivir la alteridad. En el proceso de colocar y quitar máscaras me torno consciente de mi propio rostro, de mi cuerpo y de mi desnudez. El sujeto festivo sólo puede ser “persona” porque no está aferrado a ninguna identidad inmutable, reconoce sus máscaras y las posibilidades abiertas de transformación. Por extraño que pueda parecer, el sujeto conecta con su desnudez a partir del juego con la máscara, y al trascender la limitación de un yo cerrado y aceptar la fluctuación del ser, se encuentra con el otro en un espacio colorido de diversidad humana. Como hemos dicho al principio, la persona festiva es plural y se define en la relación con el mundo y con el otro. Nos hace falta reforzar que esta relación no excluye el placer como factor de unión.

⁴¹ “The mask is related to transition, metamorphoses, the violation of natural boundaries [...] It contains the playful element of life”.⁴¹

Evocar el placer siempre puede suscitar protestas en contrario, pues como el cuerpo siempre ha estado bajo sospecha. Si antes la civilización cristiana lo vinculaba al “pecado”, hoy gran parte de la inteligencia crítica vincula placer a hedonismo egoísta, frivolidad, consumismo, alienación, algo que se debe combatir y rechazar. Prácticamente un pecado, vamos. Es innegable que el placer está mercantilizado en nuestra civilización, ¿pero qué no está? Incluso el dolor, el sufrimiento y la muerte lo están. Sin embargo, las manifestaciones vitales no son posesión del mercado, aunque éste las utilice para vender cosas. El placer es un impulso humano, y el placer de estar juntos un factor de socialidad nada desdeñable. No es un pecado consumista ver el otro como fuente de placer, necesariamente esto no significa clasificarlo como objeto: la relación con el otro puede ser una experiencia placentera para ambos, puede ser una alegría y un goce estar juntos, a partir de un intercambio abierto y deseado. Es necesario celebrar el placer como fuerza vital y liberarlo del pecado, en cualquier de una de sus caras, como dogma religioso o mandato intelectual.

En una conferencia en la Casa de América⁴², el cineasta brasileño Carlos Diegues desarrolló una vibrante defensa del placer y del humor como forma de estar en el mundo, criticando lo que denominó “pedagogía del dolor”, aplicada, por ejemplo, en la escuela jesuita en la cual estudió. En la época que la idea de “revolución” todavía estaba de moda, C. Diegues reclamaba que no quería esperar la revolución para tener un orgasmo, quería el orgasmo ya. Según el cineasta, se hace una revolución por la vida, no por lo miserables que somos; considerar lo bella que la vida puede ser también puede funcionar como un factor de movilización. “A pesar de la miseria del mundo, de la cual somos todos responsables, quiero divertirme, quiero estar con la gente, quiero tener placer”. En su opinión, la tristeza sería un proceso de asumir el dolor del mundo en un

⁴² Madrid, 8 de octubre de 2008.

movimiento de interiorización, es una mirada hacia dentro, la alegría es una cosa que se comparte – el humor y el placer son formas de compartir. Esta concepción no está basada en una alegría frívola, nada es absoluto o aislado, la alegría no siempre es frívola ni tampoco la tristeza siempre profunda. Ha cantado Vinícius de Moraes que “es mejor ser alegre que ser triste, la alegría es la mejor cosa que existe, así como una luz en el corazón”. Sin embargo, el poeta completa el verso recordando que para hacer un bello samba es necesario un bocado de tristeza (música *Samba da Benção*). En la misma canción, el compositor afirma su persona múltiple, pues es el “blanco más negro de Bahía”, oriundo de la clase alta pero profundamente vinculado a la cultura popular. Toda la canción es de hecho una oda a la mezcla, a la contradicción vital y al encuentro, pidiendo una bendición a músicos, poetas, amigos; a los que unen acción, sentimiento y pensamiento; en una celebración al encuentro, a lo sensible, al placer y la alegría (con cierta tristeza combinada).

Trayendo el placer y el humor a la escena, completamos el viaje en torno al encuentro y a la persona festiva, que se afirma plural y compleja, hecha de interacciones con el mundo y con los demás. Abandonamos la reivindicación de una identidad bien definida en su homogeneidad en función de una persona fluida que cambia de papeles, reconociéndose en el juego con las máscaras. El encuentro con el otro se torna posible a través de un yo múltiple y abierto, no excluyente, que puede ser esto y aquello, como una partícula cuántica. La dinámica individualista pierde sentido frente a la exuberancia de lo colectivo, que se construye como una red de afectos, sensaciones y experiencias compartidas, donde lo sensible y lo corpóreo ofrecen una vía de conexión con el mundo. Los colectivos y las comunidades originadas en este contexto suelen estar distantes de las instancias y de los mecanismos de la política oficial, puesto que esta se opone a todo lo festivo, según nuestro punto de vista. Sin embargo, esto no determina la ausencia de

pensamiento crítico, sino que aquí la crítica no se estructura de manera institucional, por el contrario, busca alternativas a las imposiciones del poder establecido. Lo vital se mueve al margen de lo instituido, hay una especie de “sabiduría popular” que siempre supo encontrar estrategias alternativas de resistencia, impulsada por la fuerza de un querer-vivir que no se extingue y trasciende el control de los aparatos del poder: la resistencia festiva se hace acción, carne y encuentro. Las personas se asocian y actúan de muchas maneras, explorando la incertidumbre de las posibilidades y celebrando el placer de estar juntos. El encuentro con el otro puede ser una fiesta, con todo el dolor y el goce que esto implica.

1.7. La Muerte

Cuando mi abuela murió, yo no comprendía todo el movimiento que aquel hecho generaba. En el entierro, lo que más me impresionaba no era su cuerpo inerte en el cajón y su cara blanca de cera, sino la gente llorando. Yo quería mucho a mi abuela, pero no tenía ganas de llorar. Me acuerdo de intentar forzar las lágrimas porque era esto lo que parecía que se debía hacer.

Muchos años después, cuando murió mi padre, yo no estuve en su entierro. Estaba en un país distante y no pude llegar a tiempo. La cirugía tenía 95% de posibilidad de éxito según los médicos, pero él tuvo la mala suerte del 5%. Hubo dos intentos: en el primero, faltó luz en la ciudad, y antes de empezar lo devolvieron a la habitación del hospital. En este momento, por la última vez, hablé con mi padre, por teléfono. Drogado por la anestesia, hablaba de una forma rara, muy sensible e intensa, como entre la vida y la muerte. En el segundo intento, no faltó luz y él murió unas horas después. Corazón. Cuando mi madre me lo dijo por teléfono, lloré convulsivamente.

Antes de que muriera mi perro Paco, me entristecía pensando en su muerte, porque sabía que iba a ocurrir, posiblemente antes que la mía, ya que los perros envejecen más rápido. Después de la muerte de mi padre, tenía miedo de que mi madre también muriera pronto, mientras yo estuviera en un país distante.

Entre la muerte de mi abuela y la de mi padre, yo dejé de ser niña y desarrollé la noción del tiempo. Así que pasé a tener conciencia de la muerte, y lloré cuando supe lo de mi padre. Porque la muerte es tiempo. Sabemos, usted y yo, que vamos a morir - es sólo una cuestión de tiempo. No únicamente nosotros, sino también todas las personas que amamos. La muerte es al final una condición compartida entre la humanidad entera, está dentro y fuera de nosotros, en los filetes que comemos y también en la más

compleja filosofía, es parte de cada movimiento. Desde que nacemos, empezamos a morir.

Vivir, de alguna manera, es morir y rejuvenecer sin cesar. Dicho de otro modo, vivimos de la muerte de nuestras células, así como la sociedad vive de la muerte de sus individuos, lo que le permite rejuvenecer. Pero a fuerza de rejuvenecer, envejecemos, y el proceso de rejuvenecimiento se entorpece, se desorganiza y, efectivamente, si se vive de muerte, se muere de vida. (Morin 2007: 94)

No hay vida sin muerte, no hay fiesta sin sombra. La perspectiva de la *festividad* no puede ser comprendida sin la presencia de la muerte, ya que “el culto a la vida, si de verdad es profundo y total, es también culto a la muerte. Ambas son inseparables. Una civilización que niega a la muerte, acaba por negar a la vida” (Paz 1998:195-196). Nos definimos a partir de la conciencia sobre la muerte y de nuestra relación con ella; cada sociedad encuentra sus maneras de negociar con el conocimiento de la mortalidad. En estas breves páginas, no pretendemos abarcar la inmensa multiplicidad de perspectivas y de recursos bibliográficos sobre el tema, sino ofrecer una visión particular, vinculada a nuestra ruta festiva.

La fiesta siempre roza con la muerte, celebramos la vida y en su homenaje nos destruimos un poco, sacrificamos algo de nuestra propia vitalidad a la vitalidad general del mundo, morimos un poco en la esperanza de renacer con más fuerza: tanto en el derroche ritual indicado por R. Callois (1996) como en las borracheras que cogemos hoy en día. La fiesta evoca la sexualidad, cuerpos que se desvelan, se exhiben y se tocan, que extravasan sus límites, que se pierden y se encuentran – sexo y muerte están íntimamente enlazados.

La sexualidad y la muerte sólo son los momentos agudos de una fiesta que la naturaleza celebra con la inagotable multitud de los seres; y ahí sexualidad y muerte tienen el sentido del ilimitado despilfarro al que procede la naturaleza, en un sentido contrario al deseo de durar propio de cada ser. A lo largo o a corto plazo, la reproducción exige la muerte de quienes engendran; y quienes engendran no lo hacen nunca sino para extender la aniquilación (del mismo modo que la muerte de una generación exige una nueva generación). (Bataille 2007: 65)

Considerando que “el erotismo es la aprobación de la vida hasta en la muerte”, G. Bataille propone una visión sobre el tema que es también un estudio sobre la muerte, analizando sus vínculos con el sexo, la reproducción, la orgía, el misticismo. Para el autor, la muerte es *diferencia*, evidencia la “discontinuidad” que hay entre los seres, un insuperable abismo que nos separa: “lo único que podemos hacer es sentir en común el vértigo del abismo. Puede fascinarnos. Ese abismo es, en cierto sentido, la muerte, y la muerte es vertiginosa, es fascinante” (Bataille 2007:17). En su discurso, G. Bataille teje una vigorosa defensa de la necesidad de aceptar la íntima asociación entre vida y muerte, de ser capaz de mirar el abismo.

Con una venda sobre los ojos nos negamos a ver que sólo la muerte garantiza incesantemente una resurgencia sin la cual la vida declinaría. Nos negamos a ver que la vida es un ardid ofrecido al equilibrio, que toda ella es inestabilidad y desequilibrio, que ahí se precipita. La vida es un movimiento tumultuoso que no cesa de atraer hacia sí la explosión. Pero, como la explosión incesante la agota continuamente, sólo sigue adelante con una condición: que los seres que ella engendró, y cuya fuerza de explosión está agotada, entren en la ronda con nueva fuerza para ceder su lugar a nuevos seres. (Bataille 2007: 63)

Esta perspectiva de la muerte como agente de transformación y renacimiento, así como del desequilibrio como vector capaz de generar nuevas formas, es común a varios autores y pensamientos, que subrayan “la ambivalencia de la muerte con la vida”.

Cada una está preñada de la otra. Muerte y resurrección, lugar común del sentimiento y, por lo tanto, de las doctrinas religiosas. Muerte y resurrección estrechamente ligadas. Orden y desorden, funcionamiento y disfuncionamiento, cuya fecunda sinergia se comienza a apreciar. (Maffesoli 2005:76)

Más que *comenzar*, es posible que esta “sinergia” *vuelva* a ser apreciada. En los últimos siglos, la muerte fue progresivamente distanciada de la mirada, prohibida, estigmatizada, privatizada, relegada a los hospitales y a lugares especialmente habilitados como velatorios. Hoy se intenta evitarla a través de la exaltación de una juventud eterna que rechaza la vejez -este signo majestuoso de la muerte que se acerca - como derrota. Se mercantiliza y se hace espectáculo de la muerte, empapando de sangre las pantallas de televisión, haciendo la muerte objeto de una mirada indiferente, en un

juego distanciado con la fascinación que ejerce sobre el hombre. Se construye una imagen de muerte que no tiene nada que ver con la vida del que mira, una muerte desintegrada, deshumanizada y exhibida como atracción de feria, como “cosa”; de manera que igualmente constituye su propia negación.

De modo muy distinto, el pensamiento mítico otorgaba significado a la muerte como parte de un ciclo, un movimiento integrado a la existencia, a la Naturaleza, a los ritmos del cosmos. La muerte es una violencia, pero también lo es el parto; todo es parte del movimiento vital, de manera que la muerte no está divorciada de la vida. Hemos visto que el pensamiento dionisiaco atribuye al mundo subterráneo la responsabilidad por la vegetación que brota del interior de la tierra, reconociendo que son los muertos que garantizan la existencia a los vivos: ellos son enterrados, como lo son las semillas, y de ellos brotará la vida. La muerte como fuerza generativa y posibilidad de renacimiento, integrada al ciclo cósmico del mundo.

Pensar la muerte es pensar el tiempo, que en la visión mítica funciona en un movimiento circular, no es objetivo ni progresivo, y está intensamente vinculado al espacio. En esta perspectiva de circularidad, el tiempo puede ser suspendido y renovado, cada primavera puede representar un nuevo comienzo, y por esto es celebrada a través de rituales que evocan fertilidad y abundancia, a la vez que ahuyentan los males, reproduciendo simbólicamente los actos primordiales de creación. A la medida que la sociedad se aleja de lo mítico y asume la Historia como clave de su destino, el tiempo pasa a ser comprendido de modo lineal, y por lo tanto irreversible: no puede ser regenerado, abolido o recreado. Los acontecimientos y las cosas pasan a tener valor por sí mismos, están aislados de una participación universal, no trascienden hacia una realidad más amplia. Según Mircea Eliade, esta nueva perspectiva obliga al hombre a enfrentarse sólo al terror de la Historia, despojada de cualquier sentido trascendente. Sin

embargo, el autor considera que esta visión, que se afirmó en el mundo occidental a partir del siglo XVII, encontró su descenso en el siglo XX.

Fue menester esperar a nuestro siglo para que se esbozaran de nuevo ciertas reacciones contra el “linealismo” histórico y volviera a despertarse cierto interés por la teoría de los ciclos: así asistimos, en la economía política, a la rehabilitación de las nociones de ciclo, de fluctuación, de oscilación periódica; en filosofía, Nietzsche pone de nuevo en la orden del día el mito del eterno retorno; en la filosofía de la historia, un Spengler, un Toynbee se dedican al problema de la periodicidad, etc. [...] Estas orientaciones menosprecian no sólo al historicismo, sino también a la historia como tal. Creemos estar autorizados para descubrir en ellas, más que una resistencia a la historia, una rebelión contra el tiempo histórico, una tentativa para reintegrar ese tiempo histórico, cargado de experiencia humana, en el tiempo cósmico, cíclico e infinito. (Eliade 2000:140 y 147)

Hay una tendencia a rescatar las percepciones que admiten los flujos, los ciclos y las relaciones entre las cosas. La angustia resultante de la perspectiva de un fin absoluto y objetivo generó grandes obras artísticas, una infinidad de neurosis encarnizadas, centenas de teorías filosóficas y un mercado fértil para las religiones, en ofertas diversificadas de un “sentido para la vida”, que no deja de significar un sentido para la muerte. La forma como vivimos nuestra vida está estrechamente relacionada con la forma con la cual dialogamos con nuestra muerte.

Nuestra muerte ilumina nuestra vida. Si nuestra muerte carece de sentido, tampoco lo tuvo nuestra vida. [...]. La muerte es intransferible, como la vida. Si no morimos como vivimos es porque realmente no fue nuestra la vida que vivimos: no nos pertenecía como no nos pertenece la mala suerte que nos mata. Dime como mueres y te diré quien eres. (Paz 1998: 190)

Para hablar de la *fiesta* mexicana, Octavio Paz habla de la *muerte*. De hecho, México ofrece manifestaciones culturales fascinantes respecto a la muerte, y no sólo en el día de la *Fiesta de los Muertos*. Actualmente, el culto a la “Santa Muerte” es un fenómeno social cada vez más difundido. Su creciente cuerpo de devotos está integrado por personas de escasos recursos, excluidas de los mercados formales de la economía, de la seguridad social, del sistema jurídico y del acceso a la educación; delincuentes, personas vinculadas al narcotráfico, presidiarios, marginados en general. El conflictivo barrio de Tepito (México DF) registra una especial efervescencia del culto, evocando la sospecha de que la gente que convive todos los días con la muerte necesita intimar con

ella. Aunque el fenómeno se manifieste con más fuerza en las últimas décadas, revela raíces más antiguas y profundas, basadas en la cultura prehispánica y su relación estrecha con la muerte, concebida y reverenciada como un elemento necesario a la vida.

Para los antiguos mexicanos la oposición entre muerte y vida no era tan absoluta como para nosotros. La vida se prolongaba en la muerte. Y a la inversa. La muerte no era el fin natural de la vida, sino fase de un ciclo infinito. Vida, muerte y resurrección eran estadios de un proceso cósmico, que se repetía insaciable. La vida no tenía función más alta que desembocar en la muerte, su contrario y complemento; y la muerte, a su vez, no era un fin en sí; el hombre alimentaba con su muerte la voracidad de la vida, siempre insatisfecha. (Paz 1998:190)

La colonización española logró disminuir el culto a la muerte, pero no erradicarlo. Hoy, la Iglesia continúa combatiendo sus cultos, y ha prohibido la devoción a la Santa; que se nutre de un vasto sincretismo religioso que entreteje las raíces prehispánicas con el catolicismo barroco y trazos de santería. En la exposición *Viva la Muerte*⁴³, el artista Stephahn Lugbauer combinó fotografías a una entrevista con “Ramón”, un devoto mexicano, para componer su obra. “Ramón” comenta que, como los católicos tienen sus santos, ellos tienen la Santa Muerte, representada en imágenes de un esqueleto cubierto con mantos de distintos colores (cada color simboliza una faceta distinta de la Santa).

El santo para las carreteras, el santo para el amor. Pues nosotros igual pero en una sola imagen, en la Santa Muerte. Que en sí para nosotros es la Santa Muerte; para la gente y para los católicos, no, porque no está canonizada. Y nunca la van a canonizar, es obvio, ¿no? Porque como que va en contra de su creencia, de los católicos. Ya se han hecho marchas – yo he participado en marchas – para que canonicen la Santísima Muerte – pero no nos han escuchado y nunca nos van a escuchar. Pero nosotros empezamos a mover... entre nosotros mismos, entre los que creemos y es como ponemos la parroquia, es como ponemos los altares en cada... pues aquí en Tepito, en las vecindades, en las calles tenemos los altares, en donde acudimos, estamos un rato con ella, pedimos, platicamos. (Catálogo *Viva la Muerte* 2008: 167)

Es interesante observar que “Ramón” se refiere a los católicos como “ellos” y al mismo tiempo reivindica la canonización de la Santa Muerte, dejando evidente las complejas relaciones que conviven en la cultura popular mexicana, donde la muerte se

⁴³ *Viva la Muerte! Arte y muerte en Latinoamérica*, una exposición colectiva, fue organizada por Kunsthalle Wien (Viena) y Centro Atlántico de Arte Moderno (Gran Canaria) y exhibida entre octubre de 2007 y junio de 2008, repartiendo el periodo entre ambas instituciones.

conjuga con fiesta y devoción; y el catolicismo con creencias de raíces prehispánicas. La muerte aquí es rescatada de su exilio como mal absoluto y pasa a ser “santa”, siendo llamada por nombres cariñosos como “La Señora”, “La Flaca”, “La Niña” o “La Bonita”. Sin embargo, “ella” continua siendo temida: nadie quiere morir, piden protección a la Santa Muerte para vivir, y consideran que esta puede ser muy cruel cuando uno no cumple sus promesas.

Es posible que la cultura popular nunca se haya alejado en demasía de una visión cíclica donde la muerte asume un sentido colectivo y trascendente. Los que viven “más abajo”, por lo general, están más cerca de la muerte, de la violencia, de la tierra, de los subterráneos; y no pueden darse el lujo de negarla, necesitan dialogar y buscar protección. Ya nos dice la sabiduría popular que “no hay entierro sin risa, ni boda sin llanto”. Es vasto el registro de antiguos ritos fúnebres que exorcizaban el dolor y la sombra de la violencia de la muerte a través de la celebración de banquetes, consumo alcohólico, cantos, juegos, actos licenciosos. En su “antropología de la muerte y del duelo”, Alfonso M. di Nola hace un extenso levantamiento sobre este tipo de manifestación, recopilando ejemplos que van desde civilizaciones primitivas, pasan por la Grecia antigua y llegan a regiones rurales de la Europa contemporánea. El banquete fúnebre, por ejemplo, es una costumbre con precedentes muy antiguos. En diferentes épocas y culturas se encuentran diversas tradiciones de consumir vino y alimentos por ocasión de la muerte de alguien, siempre de forma colectiva y ceremonial; aunque muchas veces de modo excesivo, conduciendo a la ebriedad, que puede generar comportamientos muy distintos a la melancolía y la interiorización que usualmente asociamos al estado de luto. Sin embargo, este exceso no conlleva una actitud de desprecio hacia el muerto, puesto que se produce a partir de la necesidad de rendirle homenaje, y de afirmar la vida frente a la muerte. Según el autor, la ebriedad “fue la

característica original de los banquetes fúnebres y lo sigue siendo en muchos países. Se imaginaba que el difunto tomaba parte en estas conductas licenciosas y se embriagaba, consolándose así de la tristeza de su sino” (M. di Nola 2007:210). Vivos y muertos embriagándose juntos en los ciclos del tiempo.

La muerte y la fiesta son agentes de desorden, y por lo tanto pueden estimular comportamientos de inversión a todo lo establecido. R. Callois (1996) relata que en las Islas Sándwich, por ocasión de la muerte del rey, la multitud traspasa todas las prohibiciones: “incendia, saquea, mata y se obliga a las mujeres a prostituirse públicamente” (*ibid*:131). M. di Nola relata que en varios pueblos existe la costumbre de que, mientras dura el luto, hombres y mujeres se vistan como el sexo opuesto (2007:220), en un tipo de mecanismo de inversión que subvierte las normas corrientes y se vincula al principio de desorden y exceso, “generador de la efervescencia, de la cual renace un orden nuevo y regenerado” (Callois 1996:132).

Esta regresión al caos, en forma de disolución de las costumbres y de inversión de las funciones y la ropa, es fenómeno nuclear y central en numerosas manifestaciones festivas vinculadas al fin de año, al carnaval y a fechas análogas. Una posible explicación única de esta analogía puede ser la semejanza radical de las situaciones caóticas y de desorden que caracterizan la muerte, el luto y las festividades indicadas. [...] Entre los comportamientos que, con un significado especial, acompañan la muerte y el luto, figura el recurso al juego, al pan y al sexo como formas a través de las cuales en medio de la crisis se reafirman los valores de la vida y el vigor, opuestos a la muerte. (M. di Nola 2007: 218 y 243)

Opuestas y a la vez complementarias, muerte y vida son la pareja central de la fiesta, alrededor de la cual todos bailan. No hay experiencia más extrema que la muerte. La fiesta se hace en la búsqueda de la misma intensidad y abandono, pero a través de otros recursos, que no impliquen en una aniquilación física sino simbólica. En los rituales festivos de duelo y en la fiesta misma lo que está en juego no es ninguna morbidez o desprecio hacia la muerte, sino un esfuerzo de regeneración de la vida y de celebración de la vitalidad del mundo. G. Bataille nos recuerda que la vida humana en su globalidad aspira a la prodigalidad hasta la angustia, “hasta al angustia, hasta el

límite en que la angustia ya no es tolerable”. Los límites de una vitalidad extrema siempre nos acercan a la muerte (como en el orgasmo, por ejemplo).

El *samba*⁴⁴, música brasileña asociada a la alegría y vitalidad, es también traspasado por temas dolorosos desde sus orígenes. Vinícius de Moraes dirá que para hacer un buen samba es necesario un bocado de tristeza (canción *Samba da Benção*); Caetano Veloso que el samba es hijo del dolor y padre del placer (canción *Desde que o Samba é Samba*). Una canción cita específicamente la futura muerte del cantante, *En la cadencia del samba*⁴⁵:

Sé que voy morir
No sé el día
Llevaré saudades de la María
Sé que voy morir
No sé la hora
Llevaré saudades de la aurora
Quiero morir en una “batucada” de samba
En la cadencia bonita del samba

Morir “sambando”, en la fiesta, la muerte proporcionando festivamente el sentido a la vida, el samba que es mayor que la muerte física, individual. Otra canción que también expresa una relación muy festiva con la muerte es *No Deje el Samba Morir*⁴⁶, de Edson y Aluisio:

No deje el samba morir
No deje el samba acabar
El morro fue hecho de samba
De samba para nosotros sambar
Cuando yo no pueda más pisar
En la avenida
Cuando mis pernas
No puedan aguantar
Llevar mi cuerpo
Junto con mi samba
Mi anillo de “bamba”
Entrego a quien merezca usar
Me voy quedar
En el medio del pueblo espiando
Mi escuela perdiendo o ganando
Más un carnaval

⁴⁴ Opto por mantener “samba” en género masculino, como lo es en portugués.

⁴⁵ De Matilde Alves, Paulo Gesta y Ataulfo Alves. Traducción libre de mi autoría.

⁴⁶ Traducción libre de mi autoría. Ambas canciones, en versión de Casia Eller, constan en el CD adjunto.

Antes de despedirme
Dejo al sambista más joven
Mi pedido final
No deje el samba morir...

Lo que importa aquí no es la decadencia o la muerte del “narrador”, sino la supervivencia del samba, un elemento más importante de lo que pueda ser un individuo aislado. Por otro lado, el protagonista de la canción no es relegado en su individualidad; él permanecerá en el samba, en el sambista más joven que llevará su anillo, en los próximos carnavales, su escuela perdiendo o ganando. Tampoco la derrota, tantas veces asociada a la muerte como símbolo, o la victoria, asociada a todo lo bueno, son lo más importante: lo que importa es que el morro (el mundo) fue hecho para que nosotros bailemos, así que el samba no puede morir. La muerte está integrada en el movimiento vital, no se opone a la vida, y ambas alcanzan una dimensión colectiva que trasciende el aislamiento del individuo. Así, podemos identificar en una canción popular brasileña de la década de los 70, o en un culto contemporáneo de las periferias mexicanas, vestigios de una visión cíclica del tiempo y de la muerte. La “sabiduría popular”, las creencias arcaicas o el conocimiento tradicional del hombre resisten en el tejido social de múltiples formas, alimentando la vitalidad del mundo.

El carnaval medieval descrito por M. Bajtín o el carnaval brasileño de los días de hoy también se articulan como estrategias para dialogar con la muerte. Hay siempre un exceso, un desbordamiento que roza la destrucción en el carnaval, algo que existe en la máxima expansión de la vitalidad, y por lo tanto se acerca a los límites de la vida. “Neste carnaval vou me acabar sambando”, es una expresión común en Brasil, porque uno se acaba, se termina, se muere en el carnaval; a veces incluso literalmente: sabemos que cuanto más efervescentes e intensas son las fiestas, más riesgos de violencia hay.

No sólo en la música popular, en todo el arte la muerte es una presencia constante. El teatro, marcado por un carácter efímero que se agota en su propia

realización, es siempre un diálogo con la muerte, que “asombra toda performance, algunas veces exponiendo su falsedad, otras proporcionándole potencia”⁴⁷ (EtcHELLS 1999:116). Al analizar las relaciones entre video y teatro, H. Lehman (2006:167) establece una diferencia fundamental entre ambos medios a partir de la definición del teatro como una “intimación de mortalidad”, evocando la idea de Heiner Müller de que el tema del teatro versa siempre sobre los placeres y terrores de la *transformación*. T. Kantor (2008) propondrá explícitamente un “teatro de la muerte”, convencido de que “la vida sólo puede ser expresa en el arte por la ausencia de vida y por el recurso a la muerte”⁴⁸ (*ibid*: 201), y que “LA CONDICIÓN DE LA MUERTE es la recuperación más avanzada, no amenazada por ningún conformismo, de la CONDICIÓN DEL ARTISTA Y DEL ARTE”⁴⁹ (*ibid*: 203). En una revisión de la situación imaginada por G. Craig sobre las circunstancias en que aparece el actor, T. Kantor propone otra historia, concibiendo su acto de diferenciación de la comunidad como un acto de *comunicación*, marcado por la muerte:

Un HOMBRE se había erguido DELANTE de aquellos que se quedaron del lado de acá. EXACTAMENTE igual a cada uno de ellos, y sin embargo [...], infinitamente DISTANTE, terriblemente EXTRANJERO, como que habitado por la muerte, separado de ellos por una BARRERA no menos asustadora e inconcebible por ser invisible [...]. Así, a la luz cegadora de un rayo, ellos percibieran de repente la imagen del HOMBRE, gritante, trágicamente clownesca, como si la visen por la primera vez, como si acabasen de ver a SI PROPIOS. [...] Esta imagen viva del HOMBRE saliendo de las oscuridad, siguiendo su camino hacia delante, componía un MANIFIESTO radiante de la nueva condición humana, solamente HUMANA, con su RESPONSABILIDAD y su CONSCIENCIA trágica mediando su DESTINO en una escala implacable y definitiva, la escala de la MUERTE [...]. Los medios y el arte de este hombre, el ACTOR [...] también se vinculaban a la MUERTE, a su belleza trágica y terrible. (Kantor 2008: 202)⁵⁰

⁴⁷ Death haunts all performance, sometimes taunting its fakery, sometimes lending it power.

⁴⁸ “A vida só pode ser expressa na arte pela falta de vida e pelo recurso à morte”

⁴⁹ “A CONDIÇÃO DA MORTE é a recuperação mais avançada, não ameaçada por nenhum conformismo, da CONDIÇÃO DO ARTISTA E DA ARTE”

⁵⁰ Um HOMEM havia se erguido DIANTE daqueles que ficaram do lado de cá. EXATAMENTE igual a cada um deles e, no entanto, [...], infinitamente DISTANTE, terrivelmente ESTRANGEIRO, como que habitado pela morte, separado deles por uma BARREIRA não menos apavorante e inconcebível por ser invisível [...]. Assim, à luz cegante de um raio, eles perceberam de repente a imagem do HOMEM, gritante, tragicamente clownesca, como a vissem pela primeira vez, como se acabassem de ver a SI PRÓPRIOS. [...]. Essa imagem viva do HOMEM saindo das trevas,

La muerte como “discontinuidad”, separación entre los seres, y a la vez la condición que nos iguala. La escala de la muerte expone nuestra fragilidad y nuestra condición “trágicamente *clownesca*”, pero también nuestra fuerza en negociar con el destino. Convivimos con el tiempo todos los días, la única certeza posible es que vamos a morir; ricos y pobres, blancos y negros, musulmanes y cristianos. Sin hacer distinciones, la muerte nos reduce a nuestra humanidad despojada, a nuestros huesos sin adornos, nos devuelve al polvo. La fiesta también intenta acercarnos de este despojamiento, de la indistinción, de la fusión en lo colectivo, de nuestra humanidad básica. Mezclando alegría y tristeza, placer y dolor, muerte y vida. Al final, el samba no puede morir...

El samba no, pero nosotros sí. Es lo único seguro. Pienso en mi abuela, mi padre, mi tía Norma, mi perro, y todos ellos continúan vivos en mí, mientras camino yo misma hacia la muerte. Hasta entonces, voy viviendo, acompañada por mis vivos y mis muertos. ¡Salud!

seguindo seu caminho para frente, compunha um MANIFESTO radiante da nova condição humana, apenas HUMANA, com sua RESPONSABILIDADE e sua CONSCIÊNCIA trágica medindo seu DESTINO numa escala implacável e definitiva, a escala da MORTE. [...] Os meios e arte desse homem, o ATOR [...] também se ligavam à MORTE, à sua beleza trágica e terrível. (Kantor 2008: 202)

1.8. Conclusiones

En nuestra ruta de la Fiesta a la Muerte, muchos otros caminos se insinuaron posibles, a partir de cada punto del paisaje multidimensional de la festividad. Optamos por algunos, y de estas opciones se hace la cartografía de nuestro concepto.

Uno de sus trazos más evidentes es la reivindicación de lo colectivo y simultáneamente de la diversidad, que están íntimamente vinculados a una dinámica de *relación con el otro*, a partir de la comprensión del ser como un dispositivo en constante intercambio con el mundo. No sólo la humanidad, sino todos los elementos del universo están conectados en una red de relaciones interdependientes y sensibles; todo se comunica, nada está aislado ni rígidamente jerarquizado.

Hemos analizado la *Fiesta* como una forma primaria de la cultura, un dispositivo que inventa líneas de fuga a través de la creación de otras realidades, que subvierten la rigidez social y afirman la exuberancia de lo colectivo. Tanto en el carnaval medieval celebrado por M. Bajtín como en el carnaval callejero de Brasil, e incluso en nuestras fiestas privadas, la fiesta continúa irrigando la experiencia social, como una afirmación de la vida “hasta en la muerte”.

El *Juego* y el *ritual* constituyen igualmente fenómenos que fundan cultura, y están íntimamente ligados al fenómeno festivo: aunque no todo juego o ritual sea una fiesta, toda fiesta es habitada por el sentido de lo lúdico y del rito. Además, también funcionan como dispositivos que abren espacios de *transformación*, a través de los cuales se puede recrear el mundo.

Convocamos a *Dionisios* a nuestro itinerario como elemento que propone vías de circulación entre polos distintos, el dios “extranjero”, metamórfico y ambivalente, que hace puentes entre la civilización y la Naturaleza. La lógica circular dionisiaca suspende

el tiempo y celebra lo colectivo, lo corpóreo y lo no racional, en un movimiento que une y transforma, impregnado de sentido festivo.

Las ciencias del *Caos* y de la *Complejidad* se hacen presentes en nuestra ruta como un puente entre arte, cultura y teoría científica; en una perspectiva que igualmente valora más las relaciones que las esencias, más las turbulencias que la estabilidad. La incertidumbre, la no-linealidad y el desequilibrio son admitidos en este *corpus* de pensamiento, que se incorpora a la festividad a partir de una comprensión común de la existencia como flujo.

El *Encuentro* es un punto decisivo de nuestra ruta, ya que noción de la *festividad* se hace a partir de una búsqueda de encuentros: me pierdo para reencontrarme con el otro, soy con el otro. Nos definimos en la relación con los demás, participamos en una experiencia común que se inscribe en una lógica relacional donde lo sensible opera como un factor importante de sociabilidad. No se hace una fiesta ni una vida solo. Así como la perspectiva festiva no excluye la crítica y la reflexión, el encuentro no es necesariamente un sacrificio: reivindicamos el placer en la vida y en las relaciones, como instrumento de resistencia a toda imposición.

Nuestro itinerario concluye con la *Muerte*, ya que no hay vida sin muerte, ni fiesta sin sombra: en la transgresión, en el exceso y en la intensidad del instante, toda fiesta está impregnada de su presencia; reunido dolor y placer, sombra y luz, alegría y tristeza. La festividad se hace como estrategia de negociación con la muerte, sin olvidar que “el culto a la vida, si de verdad es profundo y total, es también culto a la muerte. Ambas son inseparables.” (Paz 1998:195-196)

La propuesta de combinación de opuestos estuvo siempre presente en nuestra ruta, de modo que la festividad se hace como invitación a lo improbable, buscando hibridismos fecundos y promoviendo la carnavalización del mundo. Lo colectivo, la

diversidad y lo heterogéneo operan como hilos de esta trama, que propone un tejido social múltiple y complejo, de reunión y no de exclusión.

En este universo, el cuerpo se hace presente como un vasto órgano dedicado a establecer relaciones, está en el ritual, en el juego, en la danza, en la fiesta, en el roce; manifiesta nuestra mortalidad y es nuestra vía para el encuentro. El cuerpo está antes del discurso y funda realidad, es elemento de creación, atesta la fuerza viva de la materia como condición de la vida. Capaz de extravasar los límites individuales, el cuerpo crea comunidad. Por otro lado, en el exceso, en el dolor, en la descomposición, el cuerpo expresa también violencia, una violencia que no puede ser negada como parte intrínseca de la vida.

En términos casi de física natural y social, podría decirse que el cuerpo engendra comunicación porque está ahí, ocupa espacio, se ve, propicia lo táctil. La corporeidad es el ambiente general en el cual los cuerpos se sitúan unos en relación con los otros, sea los cuerpos personales, los cuerpos metafóricos (instituciones, grupos), los cuerpos naturales o los cuerpos místicos. (Maffesoli 2006: 102-103)

Es importante subrayar que la noción de festividad, que se refiere a un tipo de sensibilidad y una forma de concebir la existencia, no se reduce a la estructura de la fiesta en sí misma, componente fundamental pero no exclusivo. No podríamos vivir constantemente en el exceso y el desbordamiento, límite que la festividad reconoce (pero no la fiesta, la fiesta quiere todo, acabarse, desbordarse). Necesitamos del movimiento entre los polos del orden y del desorden, estabilidad y subversión, razón y sensibilidad, estructura y anti-estructura, *paidas* y *ludus*, el yo y el otro, control y locura. La vida es fluir y lo estático representa la muerte en vida; necesitamos movimientos y flujos, negociando con el caos, con la muerte y con el dolor. Si estamos en el mar, debemos navegar, no llorar por la tierra firme. “Navegar es preciso, vivir no es preciso”. Podemos imaginar la festividad como una danza entre extremos, con conciencia de que los extremos son más una abstracción intelectual que un fenómeno de la vida, donde la pureza debilita y la mezcla fertiliza.



La festividad sería, parafraseando G. Bataille, una forma de celebración de “la vida hasta en la muerte”. Así, el placer no es condenable, la alegría no es frívola, el baile no es tonto, nadie es perfecto o permanentemente superior: sólo nos encontramos en el despojamiento de nuestra mortal humanidad. El ridículo puede conducir a lo sagrado; a través de lo profano se puede tocar las más profundas dimensiones de la existencia, como hacen, por ejemplo, los bufones. El discurso de los victoriosos y del poder se articula siempre en la esfera de la seriedad; los bufones desprecian la corte y pueden reír aunque sea sin dientes. Lo lúdico no excluye el serio, el placer no excluye la profundidad, el yo no excluye al otro; “el samba es padre del placer y hijo del dolor, el grande poder transformador”⁵¹... Todo lo relativo a lo festivo envuelve, claro está, subversión, inversión, transformación: la festividad es un ejercicio de resistencia, que arriesga imaginar otras realidades, otras maneras de ser y estar, abriendo las puertas al cambio. La experiencia de conexión con el otro, la vivencia del placer, la suspensión de las normas habituales y el ejercicio de ser otros son prácticas importantes que pueden fecundar la estructura social, colaborando para que asuma una cara más humana, flexible y solidaria.

Es evidente que el discurso de la festividad implica una ética propia, considerando la ética en el sentido que M. Maffesoli atribuye al término: “lo que permite la unión de los miembros de una misma comunidad” (Maffesoli 2006:72), que

⁵¹ De la canción *Desde que o Samba é Samba*, de Caetano Veloso

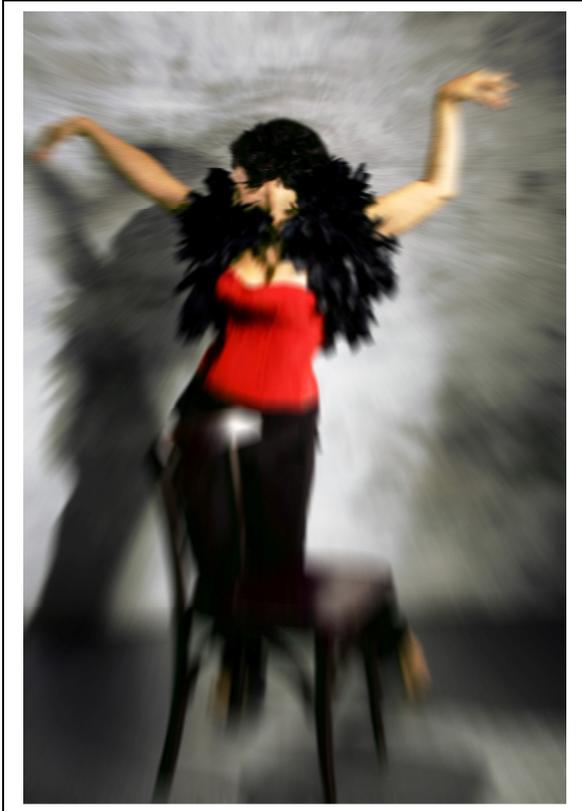
difiere de la moral porque no nace de una estructura superior universal y rígida, sino “proviene de abajo” (de los miembros de una comunidad a partir de un territorio real o simbólico), y “va a valorizar lo sensible, la comunicación, la emoción colectiva, y será por lo tanto más relativa” (*ibid*:21). En esta perspectiva, la ética no se opone a la estética; hay un “movimiento circular sin fin” entre la ética, “lo que congrega y une al grupo”, y la estética, “la facultad de experimentar en común”: “Hay una sinergia entre estos dos polos, y es la corriente que pasa entre ellos lo que determina la mayor o menor intensidad de la existencia” (Maffesoli 2007:17). Según el autor, es en esta sinergia entre ética y estética que se manifiesta la vitalidad social que valora lo sensible y lo colectivo como factores de regeneración y conexión con el otro:

...se puede decir que lo que caracteriza la estética del sentimiento no es en modo alguno una experiencia individualista o “interior”, sino, por el contrario, algo que, por su misma esencia, es apertura a los demás, al Otro. Apertura que connota el espacio, lo local, la proxémica donde se juega el destino común. Es lo que permite establecer un vínculo estrecho entre la matriz o el aura estética y la experiencia ética. (Maffesoli 2002: 62)

A partir de esta correspondencia entre ética y estética, podemos vincular la ética de la festividad con la “estética relacional” propuesta por N. Bourriaud (2006), donde el arte se define como “un espacio de encuentro”, que está “hecho de la misma materia que los intercambios sociales” (*ibid*:49), y la obra “representa la ocasión de una experiencia sensible basada en el intercambio” (*ibid*:68). Desde esta perspectiva, el arte opera en la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, en un esfuerzo para “aprender a habitar el mundo, en lugar de querer construirlo según una idea preconcebida de la evolución histórica” (*ibid*:68).

Utilizar la idea de lo plural es para la cultura contemporánea, que resulta de la modernidad, la posibilidad de inventar modos de estar-juntos, formas de interacciones que van más allá de la fatalidad de la familia, de los guetos de lo técnico y de las relaciones entre amigos e instituciones colectivas que se nos proponen. [...] en nuestras sociedades post-industriales, ya no es la emancipación de los individuos lo que se revela como lo más urgente, sino la emancipación de la comunicación humana, de la dimensión relacional de la existencia. (Bourriaud 2006:73).

La *ética festiva* correspondería a este concepto de una *estética relacional*; una ética del juego, del encuentro, de la mortalidad, del cuerpo que danza, del placer, de la resistencia, de la comunión, de la diferencia, de la vida en todo su dolor y deleite. Desde nuestro punto de vista, estos aspectos están profundamente relacionados al fenómeno escénico, que se mueve entre el juego, el ritual, la fiesta, la muerte, el encuentro; como intentaremos verificar en el próximo capítulo.



Capítulo segundo

El teatro como el arte de hacer fiestas en las fronteras

2.1. Introducción

2.2. Teatro y Drama

2.3. Teatro y *Performance Art*

2.4. Teatro y Ritual

2.5. Teatro y Realidad

2.6. Teatro y Nuevas Tecnologías

2.7. Teatro y Encuentro

2.8. Teatro y fiestas en otras fronteras

2.9. Conclusiones

2. 1. Introducción

Hemos definido la festividad como una manera de percibir el mundo y de relacionarse con el otro que circula en lo colectivo, colapsa las oposiciones binarias y celebra el encuentro en el aquí y ahora, una manera de negociar con la muerte y navegar en las turbulentas aguas del caos de la existencia. A lo largo del capítulo anterior, fueron evidenciados varios puntos de conexión entre este universo y lo que consideramos “teatro”; ahora es llegado el momento de definir mejor esta segunda noción. Al decir “teatro” hoy, se hace necesario decir a lo que nos referimos, esbozar una cartografía, pues el término evoca conceptos muy distintos. Considerando el transvase de límites entre formas, artes y lenguajes tan presente en la contemporaneidad, nuestra estrategia será el tránsito entre fronteras; pensamos que el teatro no puede ser definido *en sí mismo*, en un universo aislado, sino como práctica que se hace a partir de *relaciones*.

Reconocemos que, en la polifacética escena actual, muchas definiciones de “teatro” son posibles, condicionadas por variadas perspectivas éticas/estéticas, opciones, tendencias, preferencias; y no es nuestra intención establecer *la* definición absoluta. Tales definiciones frecuentemente funcionan como reducciones, utilizadas en un sentido moralizante, “esto no es teatro”, “esto no es arte”, como si hubiera un axioma sagrado que revelase la verdadera naturaleza de las cosas. Ya sabemos que no existen verdades absolutas, sino distintos puntos de vista. Como alerta P. Pavis (2001), la búsqueda de la esencia o especificidad incondicional del teatro es bastante mítica, y “no pasa de una concepción estética e ideológica entre muchas otras”, “demasiado preocupada con el descubrimiento de una esencia eterna y universalmente humana”.

Al buscarse la esencia del teatro, se es llevado rápidamente a relativizar la tradición occidental europea, a ampliar la noción del teatro para la de práctica espectacular, a la cual falta inventar una etnocenología atenta a las condiciones locales de todas las

‘cultural performance’ en las cuales el teatro, en el sentido occidental, no pasa de una práctica entre muchas otras (Pavis 2001: 143)⁵²

Evidentemente, no sólo los conceptos, también las prácticas son muy diversas: podemos denominar como “teatro” a formas bastante disímiles, desde una función callejera hasta un experimento hermético en un sótano oscuro, una obra convencional en un gran teatro de butacas de terciopelo rojo, un musical, una improvisación, una provocación política, una secuencia de movimientos o acciones, un *tableaux*, y muchas otras grafías escénicas. Celebramos esta diversidad, y si bien algunas formas nos agranden más que otras, esto no implica que sean “mejores” o “peores”, sino diferentes (claro que hay espectáculos sencillamente mal hechos, pero este es otro tema). Según A. Abuín, sería incluso imposible definir lo que es teatro hoy.

Nadie sabría responder hoy en día a la cuestión de qué es el teatro, mucho menos en el contexto del teatro posdramático. Pero si partimos de una definición canónica, la que defiende que el teatro es un asunto de seres humanos, los actores y los espectadores, en un espacio y tiempo compartidos, en seguida encontraremos elementos para la discusión: ¿puede haber un teatro sin espectadores?, ¿puede haber un teatro sin actores?, ¿puede haber un teatro sin un espacio físico compartido?, ¿puede por último haber un teatro sin un tiempo real compartido? Sin ánimo ni capacidad de dar respuestas definitivas, deben problematizarse las preguntas arriba planteadas. (Abuín 2008: 47-46)

Aunque nuestra intención no sea dar respuestas definitivas, aún reconociendo la pluralidad de la escena actual, se hace necesario definir un punto de vista, afirmar a qué nos referimos al decir “teatro” en esta investigación. Y asumimos esta perspectiva canónica y sencilla: creemos que el teatro se fundamenta en un espacio-tiempo compartido. La cuestión del actor y espectador se hace un poco más compleja, puesto que depende de lo que queremos decir con “espectador” y “actor”: en los ensayos, por ejemplo, estos papeles pueden alternarse constantemente entre los propios integrantes

⁵². Ao buscar a essência do teatro, é-se rapidamente levado a relativizar a tradição ocidental européia, a ampliar a noção de teatro para a de prática espetacular, para a qual resta inventar uma etnocenologia atenta as condições locais de todas as ‘cultural performances’ nas quais o teatro, no sentido ocidental, não passa de uma prática entre muitas outras.

del equipo (y recordemos que para nosotros el ensayo ya es “teatro”). Digamos, entonces, que no puede haber teatro sin el “uno” delante del “otro”.

En este estudio, el teatro es así considerado como un *acontecimiento*; un fenómeno dependiente de la *presencia* física de diferentes personas en un espacio-tiempo compartido, condicionado por la circulación de energía entre ellas. Marcado por su naturaleza efímera y relacional, más que “obras de arte”, el teatro ofrece eventos que abren la posibilidad de experiencias colectivas. Así, la realización teatral no depende del texto dramático, de un escenario complejo o de efectos especiales impresionantes; se define como *práctica performativa que opera en la esfera de lo social*, marcada por el potencial de formación de comunidad, *tanto en los procesos creativos como en el momento de la función*.

Aunque esta sea una definición bastante amplia, implica una disociación importante del teatro con ciertos conceptos: en nuestra perspectiva, el teatro *no* es una actividad de *representación* de la realidad, *no* es literatura, *no* es un sistema semiótico. Para algunos, estas afirmaciones pueden parecer obvias en pleno siglo XXI, pero no podemos negar que, pese a todas las revoluciones escénicas que ocurren desde principios del siglo pasado, aún persiste una tendencia a vincular “teatro” con formatos específicos desarrollados en ciertos locales y periodos históricos, notablemente el teatro burgués europeo del siglo XVII y XIX, como indica J. A. Sánchez:

La experiencia contemporánea del arte escénico está marcada por la fijación cultural de ciertas formas del teatro burgués de mediados del siglo XIX que se resisten a dejar escapar de sí el concepto mismo de teatro. [...]. En el ámbito de la teoría, lo escénico sigue siendo compartimentado como teatro, danza, mimo, acción, concierto, instalación... y el teatro abordado desde el privilegio de la literatura dramática. [...]. Pese a los esfuerzos de muchos creadores por reivindicar la autonomía de lo escénico, y pese al reconocimiento oficial de dicha autonomía, los hechos divergen mucho de las teorías [...]. (Sánchez 2002: 13-14)

Es interesante observar que tal noción de teatro puede ser encontrada tanto en las esferas culturales más conservadoras, que reivindican espectáculos “bien hechos” que

“respeten” el autor literario, como en las más transgresoras, que asocian el teatro a algo anticuado y anacrónico, un mero esfuerzo de ilustración de una obra literaria. Esta percepción está muy distante de la nuestra; a través de tránsitos entre fronteras, insistiremos en una noción de teatro como experiencia, encuentro, cuerpo.

Me parece importante subrayar que el discurso desarrollado en este capítulo está condicionado por mi experiencia personal, que antecede a la elaboración teórica. Desde este punto de vista particular, muchas veces son las teorías las que divergen de los hechos: invirtiendo la observación de J. A. Sánchez, los hechos, en mi experiencia, son con frecuencia más abiertos y transformadores que las teorías. Muy joven, empecé a *hacer* teatro en Brasil, un país donde posiblemente el arte no viva bajo el “peso de la tradición” tanto como en Europa, aunque indudablemente esté vinculado a la herencia europea. En términos de dramaturgia, Brasil no ha producido clásicos universales, no tenemos un Shakespeare, un Molière, un Calderón o un Goethe local que reverenciar, y si bien reverenciamos a todos estos autores en un ámbito artístico/cultural específico, no los estudiamos en el colegio. En mi conocimiento, no existe un “teatro nacional”, que produzca espectáculos subvencionados y administrados por el poder público – y si hay alguno en alguna ciudad, considerando todo el inmenso territorio del país, sería una excepción que confirmaría la regla. La institución del teatro burgués nunca ha alcanzado la dimensión y el alcance que tiene en Europa. Todos estos aspectos son frecuentemente considerados como nocivos, pero también podemos pensar que ofrecen un campo más abierto para la creación, y bastante propicio para los desafíos de la cultura contemporánea.

El cuerpo y la relación con el otro siempre estuvieron en el centro de mis experiencias formativas; el teatro se definió concretamente como *experiencia*, una práctica corpórea, colectiva, colaborativa y festiva. De cierto modo, la elaboración

teórica de esta investigación reafirma percepciones que nacen de la experiencia vivida; mucho antes de cualquier teoría o preferencia estética, el teatro fue para mí encuentro, cuerpo, juego y acción. Es a partir de la vivencia del *hacer* escénico que comprendo teatro como *proceso*; un fenómeno que no está restringido al espectáculo en el momento de la función. No se trata de afirmar que el proceso es tan importante como el espectáculo, sino de que el espectáculo *es* también el proceso, como el cuerpo también son huesos y nervios, aunque estén bajo la piel: al decir “teatro”, digo también “ensayo, proceso creativo, colaboración”.

Las conexiones entre teoría y práctica, experiencia y concepto, arte y vida, ensayos y espectáculo, constituyen un flujo que atraviesa todo este estudio. Es considerando este flujo, asociado a la propia fluidez de los límites del arte contemporáneo, que comprendemos el “teatro” desde el tránsito por fronteras: pese a su independencia de la literatura, de las artes pictóricas o de la tecnología, creemos que el teatro siempre se define en *relación*, tanto en el plano práctico como teórico. Para *pensarlo*, debemos considerar zonas de encuentro y disonancia con otros conceptos y prácticas, necesitamos movimientos de tránsitos. Por lo tanto, este capítulo se construye a partir del análisis de la relación entre el teatro y algunos campos que frecuentemente le especifican por semejanza, analogía, aproximación o distancia: el *drama*, la *realidad*, la *performance art*, el *encuentro*, el *ritual*, las *nuevas tecnologías*. Otros tránsitos son posibles, las fronteras son múltiples y mutantes, hemos elegido algunas que en este momento nos parecen más relevantes.

En este recorrido, nos gustaría hacer una referencia especial a un autor que ofrece un contrapunto disonante a nuestra línea de pensamiento. Eli Rozik (2005) escribió un libro muy interesante, intitulado *The Roots of Theatre*, que encontré por casualidad en una incursión exploratoria en una librería londinense (justamente la del

National Theatre). El estudio se dedica prioritariamente a combatir la idea de que el teatro tuvo sus orígenes en el ritual, puesto que el “ritual es una forma de acción y el teatro un tipo de medio” (*ibid*: xi)⁵³, “un sistema particular de significación y comunicación” (*ibid*:4)⁵⁴, “un instrumento para pensar, articular y comunicar pensamientos para otros, similar y no menos eficiente que el lenguaje natural” (*ibid*: 22)⁵⁵. El teatro es así definido como un sistema semiótico que constituye un método específico de descripción de mundos ficticios o reales, una forma de *pensar* sobre la realidad que no constituye una experiencia real en sí misma.

El denominador común del teatro es su principio icónico específico que describe imágenes a través de su impresión en materia similar a sus modelos, incluyendo imágenes del lenguaje. El medio del teatro de hecho ofrece un método particularmente apropiado para la representación de mundos ficticios: a través de la impresión de las imágenes espontáneamente creadas por la psique conduce a una dimensión concreta de las mismas. Obviamente, hay otros medios icónicos que soportan métodos similares, como el cine, cuya afinidad con el teatro es auto-evidente. (Rozik 2005: 22)⁵⁶

Innegablemente, esta perspectiva se inscribe en una dirección muy distinta de la nuestra, que percibe el teatro justamente como experiencia común y sensible, un fenómeno que está mucho más cerca de la danza que del cine, que no existe fuera del momento de la función o de los ensayos, o sea, textos escritos, videos o sistemas semióticos icónicos no son “teatro”, que tampoco tiene como principal función la representación de ficciones. No obstante, si todo fuera diferencia en relación al universo de estudio de E. Rozik, no habría por que citarlo, no habría interés o punto de conexión. Pero no es así, curiosamente compartimos diversos intereses y referencias teóricas.

⁵³ “ritual is a mode of action and theatre a king of medium” (Rozik:xi)

⁵⁴ “a particular system of signification and communication” (4)

⁵⁵ “an instrument of thinking, articulating, and communicating thoughts to others, similar to and no less efficient than natural language” (22).

⁵⁶ The common denominator of theatre is its specific iconic principle that describes images by imprinting them on matter similar to their models, including images of speech. The medium of theatre thus affords a particularly suitable method for representing fictional worlds: by imprinting the images spontaneously created by the psyche it lends a concrete dimension to them. Obviously, there are additional iconic media that afford similar methods, such as cinema, whose affinity to theatre is self-evident. (Rozik: 22)

El libro se divide en tres partes: *Theory of Origins, Hedges and Boundaries* y *A Theory of Roots*. En la primera parte, E. Rozik se dedica a analizar y contestar las teorías de los orígenes del teatro vinculadas al ritual, incluyendo la asociación entre la figura del *chamán* y la del actor defendida por autores como M. Kirby. La segunda parte se concentra en la crítica de teorías que asocian el teatro a otras manifestaciones humanas, como el propio ritual, y también el juego, las performances cotidianas o el carnaval, que “tienden a diluir la naturaleza específica del teatro a través de la superabstracción” (*ibid*: xvii). En la tercera parte, el autor expone su propia teoría de los orígenes del teatro, que residiría en “las manifestaciones biológicas y culturales de la capacidad del cerebro humano de espontáneamente crear imágenes y de pensar a través de ellas” (*ibid*: 247).

La segunda parte es la que más se acerca al ámbito de nuestra investigación, aunque por oposición directa: el autor dedica cuatro capítulos a disociar y cerrar las fronteras entre teatro y performance, teatro y carnaval, teatro y vida, teatro y juego; que son justamente las fronteras que comprendemos como muy permeables y flexibles. Para tejer su tesis, E. Rozik evoca la obra de autores como R. Schechner, M. Bajtín, J. Huizinga o R. Callois, que también sirven de referencia a nuestro estudio. Sin embargo, mientras nosotros nos apoyamos en sus ideas, E. Rozik se dedica a criticar sus teorías con vehemencia (con especial furia dedicada a R. Schechner). No haremos lo mismo, es decir, no nos dedicaremos a combatir férreamente las ideas E. Rozik, que en muchos aspectos - el propio objetivo de encontrar las raíces del teatro, o su punto de partida desde la semiótica - huyen de nuestro campo de interés. Por otro lado, consideramos fascinantes los puntos de conexión contradictoria que nos ofrece, como “puntos negativos” de enlace, que obviamente no están aislados en el mundo y corresponden a otras perspectivas similares a las suyas. En nuestra opinión, tales perspectivas estimulan

movimientos desafortunados de cierre de fronteras, que tanto perjudican la posible vitalidad de la escena.

El teatro, según nuestro punto de vista, opera en un intersticio social que ofrece la posibilidad de encuentro en un espacio-tiempo compartido entre personas, es una acción y una relación que acontece *entre* actores y espectadores, condicionadas por la circulación de energía entre ellas. Al relacionar teatro y festividad, teniendo en cuenta sus dinámicas colectivas, corpóreas y relacionales, podríamos definir el fenómeno escénico como el festivo arte del encuentro en la presencia de la muerte: *el teatro es una fiesta*.

Por otro lado, la simplicidad de esta definición se integra en una red compleja de relaciones; el teatro está en constante conexión con varios fenómenos, más que en sí mismo, vive justamente en las fronteras que comparte. No pretendemos agotar las posibilidades de discusión sobre cada una de las fronteras transitadas, conscientes de que individualmente ya ofrecerían material suficiente para la elaboración de más de una tesis, sino esbozar un espacio conceptual que defina mejor nuestro campo de estudio.

2.2. Teatro y drama

En nuestra perspectiva, el teatro no es, ni nunca lo fue, drama o literatura. Es escena viva, que sólo acontece en un espacio-tiempo compartido. Incluso, no tendríamos motivos para mencionar esta frontera, que al contrario de otras nos interesa más diferenciar que confundir, si el teatro no hubiera tenido tantos problemas en los últimos siglos debido a una disparatada tentativa de subordinarlo a la literatura. Evidentemente, el teatro se relaciona con la literatura, tanto en la forma de textos dramáticos como en adaptaciones de otros géneros literarios, lo que no significa que se restrinja a una representación de algo dado o a la “ilustración” de lo que sea. Teatro es cuerpo y presencia, relación y experiencia.

Es importante subrayar que esta diferenciación no implica, de ningún modo, una desvaloración del arte literario. Es sólo una cuestión de reconocer la autonomía del arte escénico, que pudo mantener una relación fecunda con el texto dramático, pero no depende de él para su existencia. Entendemos que si una puesta en escena decide utilizar un texto como material para creación, debe crear un campo de profundo diálogo con el mismo, lo que no significa una tentativa de ilustración o “fidelidad” mimética. T. Kantor, una referencia fundamental de un tipo de teatro “anti-literario”, comentaba: “yo doy al texto una importancia mucho mayor que aquellos que pregonan la fidelidad al texto, que lo analizan, que lo consideran oficialmente como punto de partida y... ahí permanecen”⁵⁷ (Kantor 2008: 189).

Durante algunos siglos en Europa, el concepto hegemónico de “teatro” estuvo vinculado a la noción de “texto dramático”, fusión que se ha evidenciado en el esfuerzo por restringir la escena a la tarea de ilustración de dramas escritos, que representaban

⁵⁷ Eu dou ao texto da peça uma importância muito maior que aqueles que pregam a fidelidade ao texto, que o analisam, que o consideram oficialmente como ponto de partida e... aí permanecem.

universos ficticios lógicamente estructurados. Así, por lo menos en las esferas de la elite intelectual y del público burgués, durante un significativo periodo de la historia reciente, el teatro estuvo atado a la literatura. Desde finales del siglo XIX hasta nuestros días, el panorama escénico ha cambiado radicalmente, tanto en la teoría como en la práctica. No obstante, en varios contextos la ecuación que combina teatro y representación literaria aún resiste, tanto en esferas más conservadoras como más experimentales. Mientras en las primeras el teatro es todavía tratado como un tema concerniente a la filología, en las segundas se llega a rechazar el término por referirse a una forma artística anticuada y obsoleta. En ambos casos, se percibe una continuidad de la perspectiva que vincula teatro y texto dramático, una visión que ya podría estar superada en el siglo XXI. Además, la independencia entre ambos lenguajes no es exactamente una novedad de nuestro tiempo, sino una característica básica de la escena que viene siendo rescatada insistentemente en los últimos cien años.

Las reacciones a la estrecha vinculación entre teatro y drama irrumpieron con intensidad a finales del siglo XIX en el discurso y en la práctica de las vanguardias, en propuestas que rechazaban el dominio de la palabra y del drama sobre la escena, reivindicando el teatro como un fenómeno definido por la corporeidad y el ritmo, la dimensión colectiva y festiva, el carácter ritual y no lógico. Aunque no fuera una tendencia absoluta en el polifacético conjunto artístico de la época, esta perspectiva no se restringió a los grandes exponentes de la creación teatral, como A. Artaud, G. Fuchs o V. Meyerhold, sino estaba diseminada en el tejido del pensamiento y de la práctica del periodo. Así, incluso en una España que no estaba exactamente al frente de las revoluciones teatrales, el novelista y ensayista Ramón Pérez de Ayala, en un artículo publicado en 1915, reivindicaba la fundamental diferencia entre teatro y drama:

Al iniciar esta serie de artículos anunciaba yo al lector que le concedería atención preferente al arte teatral sobre el arte dramático. En España se suele emplear

indistintamente ambos términos como sinónimos. Sin embargo, son cosa distinta. La confusión proviene de tomar el arte teatral como mero sucedáneo o auxiliar del arte dramático, y creer, en resolución, que todo ello se reduce a literatura, a arte literario. El arte dramático es sin duda un género del arte literario. Pero el arte teatral, si tiene que ver con el arte literario, es ocasionalmente; mas no en virtud de su propia naturaleza. (Pérez de Ayala en Sánchez 1999: 427)

Una diferenciación conceptual precisa y lúcida, de principios del siglo pasado, que de cierta manera evidencia el carácter algo obsoleto de esta discusión en la contemporaneidad. Incluso en la época de las vanguardias, de forma general, la emancipación de lo escénico no era anunciada como una conquista novedosa, sino más como un rescate de tradiciones teatrales sofocadas por siglos de esfuerzo por racionalizar y domesticar el arte. Con frecuencia, los renovadores de la escena buscaron referencias en formas artísticas tradicionales y/o populares, mirando hacia las manifestaciones rituales primitivas, el éxtasis del teatro clásico griego, la libertad del teatro medieval, la fisicalidad y estilización del teatro oriental, la corporeidad del circo, la fragmentación y la irreverencia del teatro de variedades, etc. Dentro de esta perspectiva, la autonomía del arte teatral se presenta como un dato evidente, aunque negado por el discurso hegemónico durante algunos siglos.

No obstante, por más que podamos pensar que esta es una problemática superada, la relación entre teatro y drama es todavía un tema importante en el panorama contemporáneo, como evidencia la relevancia internacional alcanzada por el estudio de Hans-Thies Lehmann (2006 – originalmente publicado en 1999), que identifica los nuevos lenguajes escénicos como “posdramáticos”. El autor parte del presupuesto que todo el teatro europeo, desde los griegos hasta la década de los 60 del siglo XX, fue condicionado por el vector del “drama”, definido no sólo como un modelo estético, sino también social y ético, que corresponde a determinados contextos culturales e históricos.

El drama no es solamente un modelo estético sino conlleva implicaciones sociales y epistemológicas esenciales: la importancia objetiva del héroe, del individuo; la

posibilidad de representar la realidad humana a través del lenguaje, más específicamente a través del formato del diálogo teatral; y la relevancia del en la sociedad comportamiento humano individual. Paralelamente y antes del ‘drama puro’ (en los tiempos medievales, en Shakespeare, en el teatro barroco), considerables desviaciones del modelo ya existían. Éstas pueden ser definidas toscamente como elementos ‘épicas’ del drama, y para nuestros propósitos uno podría designar la abundancia de estas formas como ‘drama impuro’. Porque en estas formas, igualmente, las características semánticas esenciales del drama pueden ser demostradas a cada punto. (Lehmann 2006:48)⁵⁸

Así, la tragedia antigua es clasificada como “pre dramática”, las obras de Racine como “dramática” y los espectáculos de Robert Wilson como “posdramáticos”. Según H. Lehmann, el “nuevo teatro” se constituye a partir del final de los años 60/principio de los 70, cuando se operan algunas modificaciones fundamentales en la perspectiva de la práctica teatral, entre ellas: la progresión de una historia con determinada lógica interna deja de ser el foco central, el propósito de crear *ilusiones* es abandonado, el carácter de totalidad de la obra es cuestionado, la condición de representar mundos ficticios y la subordinación al texto escrito son rechazadas, y el texto pasa a ser considerado como uno más de los elementos que pueden (o no) componer la performance teatral. Aunque que reconozca la existencia abundante de formas de “drama impuro”, H. Lehmann insiste que las características esenciales del drama pueden ser identificadas a “cada punto” incluso en estos modelos impuros, que incorporan “desviaciones” a la fórmula básica. Sin embargo, para encajar todas las épocas del teatro europeo en este concepto, digamos desde los griegos hasta el surgimiento del “nuevo teatro” contemporáneo, que supuestamente ofrece algo absolutamente inédito, es necesario considerar como “teatro” sólo las manifestaciones más hegemónicas de cada período, cerrando los ojos a las diversas formas escénicas

⁵⁸ Drama is not just an aesthetic model but carries with it essential epistemological and social implications: the objective importance of the hero, of the individual; the possibility of representing human reality thorough language, namely through the form of stage dialogue; and the relevance of individual human behaviour in society. Parallel to and before ‘pure drama’ (in medieval times, in Shakespeare, in baroque theatre) considerable deviations from the model already existed. They can roughly be described as ‘epic’ elements of drama, and for our purposes one could designate the abundance of these forms as ‘impure drama’. For these forms, too, the essential form semantics of drama can be demonstrated at each point. (Lehmann 2006:48).

populares que desde tiempos inmemoriales impregnan la vida y el arte de los pueblos, tanto en Europa como fuera de ella. Quedaría excluido del concepto “teatro” el mimo y las farsas romanas, los bufones y saltimbanquis medievales, las manifestaciones espectaculares de fiestas y carnavales, el gran-guiñol, el teatro de revista, los payasos, el cabaret, etc. – formas que por siglos fueron consideradas “menores” y recibieron menos atención por parte de historiadores y teóricos, tal vez justamente porque no están subordinadas a la literatura. La exclusión de estas manifestaciones del paradigma teatral no deja de ser una estrategia para reducir el concepto de teatro a algo más manipulable y abarcable, que incluya solamente algunas de sus posibles formas. Pensamos que no hay que cerrar de tal manera las fronteras del teatro.

Por otro lado, el autor no deja de reconocer varios antecedentes del teatro “posdramático”, entre los cuales las vanguardias históricas y el ya citado “drama impuro”; además de definir el teatro *en general* como un lugar de encuentro en un espacio y tiempo compartidos, como podemos verificar desde el prólogo del libro.

El teatro no es sólo el lugar de reunión de cuerpos ‘pesados’, sino también de un *encuentro real*, un espacio donde acontece una intersección única entre organización estética y vida diaria. Teatro significa el tiempo de vida colectivamente gastado y usado en el aire colectivamente respirado del espacio donde la presentación y la mirada tienen lugar. La emisión y la recepción de signos y señales acontecen simultáneamente. La performance teatral transforma el comportamiento en el escenario y en la platea en un texto conjunto, un ‘texto’ incluso si no hay diálogo hablado en el escenario o entre los actores y la audiencia. Así como la mirada de todos los participantes puede virtualmente encontrarse, la situación teatral forma una dinámica total de procesos de comunicación evidentes y ocultos. Este estudio aborda la cuestión de cómo la práctica escénica desde los años 70 utilizó este dato básico del teatro. (Lehmann 2006: 17)⁵⁹

Considerando el encuentro, la comunicación y el intercambio entre actores y espectadores como un *dato básico* del teatro, es curioso que el autor haya elegido el

⁵⁹ Theatre is the site not only of ‘heavy’ *bodies* but also of a *real gathering*, a place where a unique intersection of aesthetically organized and everyday life take place. [...]. Theatre means the collectively spent and used up lifetime in the collectively breathed air of that space in which the performing *and* the spectating take place. The emission and reception of signs and signals take place simultaneously. The theatre performance turns the behaviour on stage and in the auditorium into a joint text, a ‘text’ even if there is no spoken dialogue on stage or between actors and audience. [...]. Just as much the gazes of all participants can virtually meet, the theatre situation forms a whole made up of evident and hidden communicative processes. This study concerns itself with the question of how scenic practice since the 1970s made use of this basic given of theatre [...]. (Lehmann 2006: 17)⁵⁹

drama como su coeficiente de definición (aunque sea por su negación o superación). Si el teatro es definido básicamente por tales aspectos, podemos pensar que nunca fue de hecho *dramático*, pese el esfuerzo de cierto discurso para someterlo al drama; y si no fue *dramático* por definición, no puede ser *pos* dramático. Muchas de las características escénicas apuntadas por H. Lehmann como inéditas y específicas del “nuevo teatro”, son parte innata del universo escénico, incluyendo la independencia del drama. Así, creo que el término más adecuado para titular su estudio sería “*drama pos dramático*”, incluso porque gran parte del análisis desarrollado está dirigido a los cambios en las formas de dramaturgia contemporánea.

Tampoco podemos olvidar que lo que consideramos como el “nuevo teatro” de hoy está vinculado a una serie de tradiciones y antecedentes, así como lo que es considerado nuevo en un contexto puede no serlo en otro, incluso en nuestra globalizada era. R. Schechner, al reflexionar sobre las bases estructurales del “nuevo teatro” de finales de los años 70, pondera que “el nuevo teatro es muy antiguo, y nuestras vanguardias urbanas corresponden a una tradición rural-tribal universal” (Schechner 1988:40)⁶⁰, remitiendo a la conocida asociación entre posmodernidad y arcaísmo. Erika Fischer-Lichte (2005 y 2008) se aproxima a su perspectiva al alegar que el cambio de enfoque hacia lo performativo, aspecto característico de nuestro tiempo, ha estimulado una especie de “regreso” a otras épocas de la cultura europea como fuente de modelos creativos (así como la mirada a culturas primitivas y extranjeras). Además, la autora sitúa a finales del siglo XIX el primer cambio reciente de énfasis entre texto y performance como elemento cultural predominante en el mundo occidental, y no solamente en el último tercio del siglo XX: “el primer giro performativo en la cultura europea del siglo XX no tuvo lugar en la cultura de la performance de los años 60 y 70,

⁶⁰ “the new theatre is very old, and that our urban avant-garde belongs next to worldwide, rural-tribal tradition” (Schechner 1988:40),

sino mucho antes con el establecimiento de los estudios del ritual y del teatro en el cambio del siglo pasado” (Fischer-Lichte 2008: 31)⁶¹. La autora se resiste a la idea de que toda cultura europea desde el periodo de la Edad Media – marcada por la tendencia de lo performativo - hasta el siglo XX pueda ser etiquetada como predominantemente “textual”:

Al contrario, hay buenas razones para considerar que no sólo la cultura medieval era performativa. Aún después que la imprenta fuera inventada, formas de ‘cultural performance’ todavía existían y jugaban un papel importante en la cultura europea, incluso determinando la auto-imagen y la auto-comprensión de sus miembros en una importante extensión, hasta finales del siglo XVIII. Además, nuevos géneros de performance estaban siendo inventados, como el circo, exhibiciones coloniales, shows de *striptease* y otras manifestaciones similares. (Fischer-Lichte 2005: 20)⁶²

No hay como obviar que estos nuevos géneros performativos representaban al “otro” – acróbatas, “salvajes”, mujeres, artistas del cuerpo - sometido y controlado por la mirada del hombre europeo racional y dominante, que sólo se percibía representado en la esfera del “texto”. Las manifestaciones espectaculares eran consideradas como inferiores y radicalmente opuestas a la cultura textual, pero aún así E. Fischer-Lichte alerta sobre el peligro de una visión monolítica sobre los periodos culturales.

No obstante, no podemos obviar que la cultura europea moderna nunca fue monolítica, o sea, exclusivamente “performativa” o “textual”. Al contrario, fue caracterizada por la predominancia de ciertas tendencias que, incluso al asumir un dominio cultural temporal, todavía dejaron espacio para otras culturas, para contradecir, contrabalancear, o simplemente ofrecer una alternativa. (Fischer-Lichte 2005: 22)⁶³

⁶¹ “the first performative turn in twenty-century European culture did not have its place in the performance culture of the 1960s and 1970s but occurred much earlier with the establishment of ritual and theatre studies at the turn of the last century” (Fischer-Lichte 2008: 31).

⁶² Quite the contrary, there are good reasons to believe that it was not only medieval culture which was performative. Even after printer was invented, forms of cultural performance still existed and played an important role in European culture, even determining the self-image and self-understanding of its members to a great extent, right up to the late eighteen century. [...]. Moreover, new genres of cultural performance such as circus performances, colonial exhibitions, striptease shows and the like were being invented. (Fischer-Lichte 2005: 20)⁶²

⁶³ It must not be overlooked, however, that modern European culture was never monolithic, i.e. exclusively ‘performative’ or ‘textual’. Rather, it was characterized by the prevalence of certain tendencies, which, even if they gained temporal cultural dominance, still left room for other cultures to contradict, counterbalance, or simply offer an alternative. (Fischer-Lichte 2005: 22)

Así, podríamos suponer que el teatro, incluso en los siglos XVIII y XIX, jamás fue completamente sometido a la literatura o a la razón, si ampliamos el abanico de lo que consideramos “teatro”, yendo un poco más allá del discurso hegemónico de cada periodo, e incluimos los espectáculos populares que continuaban presentándose en ferias, barracas, plazas, etc. En estas manifestaciones, la dinámica escénica fundamental – el encuentro entre actores y espectadores en un espacio-tiempo compartido – se concreta de manera evidente, puesto que el espectáculo no está condicionado por reglas teóricas eruditas, sino por la efectividad de la conexión con el público.

Por otro lado, si la disociación entre teatro y drama no es una novedad, esto no significa que no haya nada nuevo bajo el sol. Obviamente, los lenguajes de una época jamás serán iguales que los de las anteriores, todo cambia, evoluciona y está conectado a contextos y periodos específicos. En la época actual, es posible que la dramaturgia defina una zona especialmente rica en innovaciones; la actividad de producción de textos para teatro sufrió transformaciones radicales desde comienzos del siglo pasado, y notoriamente en las últimas décadas. La obra de autores como Tim Etchells, Rodrigo García, Sarah Kane, Jean Luc Lagarce, Heiner Müller, Mark Ravenhill, entre tantos otros, no puede ser encajada en la categoría de “drama” según las definiciones convencionales. Hay un rechazo a la mimesis, a la estructura progresiva, a la unidad, a la psicología y a la propia existencia de personajes bien constituidos, ofreciendo textos fragmentados que abren abismos de posibilidades y demandan una interferencia activa para la composición espectacular. Según John Freeman (2007), la escena contemporánea exige nuevas escrituras, que frecuentemente revelan una conexión inseparable con la performance, de forma que el propio texto sólo hace sentido en cuanto vinculado al espectáculo original. El autor cita como ejemplo los monólogos autobiográficos de Spalding Gray (Freeman 2007:18-19), que parecen sólo hacer

sentido mientras están vinculados a la persona de S. Gray, tanto sujeto como objeto de la narrativa. Podríamos pensar en varios otros ejemplos en la misma línea, considerando el universo de textos creados durante el proceso de ensayos, sin un autor definido, dependientes del montaje del cual forman parte. En un estudio sobre los procesos de “devising theatre”, los autores de *Making a Performance* (2007) relatan que cuando la compañía *Forced Entertainment* recibió una solicitud para el montaje del texto de uno de sus espectáculos (*Speak Bitterness* – 1996), sus integrantes rechazaron la propuesta, poco convencidos de que el texto pudiese ser “hecho” por otras personas.

Por lo general, los artistas contemporáneos que desarrollan una dramaturgia propia en sala de ensayo tienen la expectativa de que el trabajo será realizado por aquellos que integran el proceso creativo. [...] Esto sugiere un abordaje que, mientras cuestiona la autoridad y autenticidad de la construcción textual, valora la colaboración creativa de los artistas escénicos en el proceso de desarrollo de una obra. Esto construye un lenguaje performativo que se adecua especialmente a las identidades, fuerzas y habilidades particulares de los actores. (Govan, Nicholson and Normington 2007: 6).⁶⁴

En este contexto, es el “texto” que nace del juego escénico. No obstante, lo escénico es siempre distinto de lo ‘escrito’, incluso cuando este es desarrollado a partir de la experiencia escénica. Nadie piensa que un guión de cine es una película, y lo mismo vale para el teatro: un texto escrito no es un espectáculo teatral. Una receta de bizcocho no es y ni sabe como un bizcocho. La distinción entre drama y teatro, y también entre teatro y literatura, no implica una discriminación de calidad, como si uno fuera superior o mejor que otro. El “drama”, como género literario, ha generado obras que tienen valor en sí mismas, que son analizadas y consideradas como literatura, con total independencia de la escena. Podemos imaginar que un día lo mismo pasará con los guiones de cine. Lo que hace más difícil imaginar esta posibilidad es la permanencia de la película como objeto concreto, que se impone sobre la abstracción del guión;

⁶⁴ Contemporary devisers are also likely to have an expectation that the work will be performed by those involved in the devising process [...]. This suggests an approach that, while questioning the authority and authenticity of textual construction, values the creative collaboration of theatre-makers in the devising process. This builds a language of performance that uniquely suits the actor’s particular identities, strengths and abilities. (Govan, Nicholson and Normington 2007: 6).

podemos *ver* las películas a que los guiones corresponden. El carácter efímero y transitorio del teatro no comporta la permanencia, una vez terminada la función el espectáculo sólo existe en la memoria física de los participantes (obviamente, los registros en video no son el espectáculo). De ahí que lo que tenemos del teatro isabelino, por ejemplo, sean apenas documentos históricos: dibujos, restos arqueológicos de los edificios, viejos libros de contabilidad, críticas y obras dramáticas. Es cierto que a partir de los textos de W. Shakespeare podemos imaginar la escena de la época, incluso porque son especialmente ricos en indicaciones *teatrales* (el verso indica el ritmo, por ejemplo), sin la necesidad de ninguna acotación, evidenciando el carácter performativo a que eran destinados. Sin embargo, respecto al teatro, que es aquello que acontece *entre* los actores y los espectadores, sólo podemos quedarnos en la imaginación. No podemos saber del calor que hacía en el momento del espectáculo, del olor y de los ruidos producidos por miles de personas reunidas, de los gestos y del tono de voz de los actores, de las miradas entre la gente, del sudor de los cuerpos, de la energía que circulaba en el espacio, de la densidad de los silencios, o sea, no podemos saber nada cierto del espectáculo, del *evento escénico*. Claro que los textos de W. Shakespeare pueden ser abordados como obra literaria, y lo son desde hace siglos, pero dentro de una perspectiva teatral, son sólo un vestigio de algo que no existe más, un guión para la creación escénica.

Siendo diferentes, nada impide que el teatro y la literatura puedan combinarse fructíferamente; el teatro es a propósito un campo muy propio para los intercambios entre distintos lenguajes. La literatura fue y continúa siendo una pareja frecuente del teatro, tanto en la versión del género dramático como a partir de novelas, cuentos, poemas. De cualquier forma, es importante tener claro que el teatro es un arte performativo y no literario; incluso porque el drama es todavía un género muy popular

en varias esferas de la cultura actual, asumiendo gran relevancia en formatos televisivos y cinematográficos, por ejemplo. El “drama” no ha muerto, pero el teatro no vive en función de éste.

2.3. Teatro y Performance Art

Esta es una frontera sin duda muy transitada y algo polémica, cuyos límites dependen de cómo comprendemos “teatro” o “*performance art*”. Como ambos son conceptos muy variables, fluidos y discutidos, ya empezamos desde un terreno movedizo.

Por su propia naturaleza, la performance desafía definiciones precisas o fáciles, además de la simple declaración de que es *live art* hecha por artistas. Cualquier definición estricta negaría inmediatamente la posibilidad de la performance misma, que se sirve libremente de variadas disciplinas y medios - literatura, poesía, teatro, música, danza, arquitectura y pintura, así como video, film, *slide* y narrativa – como material, organizados en cualquier combinación. (Goldberg 1988: 9)⁶⁵

Según la perspectiva de este estudio, estos principios también podrían ser aplicados al teatro, arte “en vivo” que se presta a todo tipo de hibridismos. En otro momento, la autora⁶⁶ establece una diferencia entre teatro y *performance art* que podemos encontrar en distintas fuentes, con considerable frecuencia: “Diferente del teatro, el performer *es* el artista, casi nunca un personaje como el actor, y el contenido raramente sigue una estructura o narrativa tradicional” (*ibid*: 8)⁶⁷. Esta afirmación parte del principio según el cual en el teatro el actor *siempre* representa un personaje, dentro de una estructura convencional. No obstante, en el contexto teatral contemporáneo estas características no son aplicables a muchas propuestas, que dispensan explícitamente la presencia de personajes y narrativas “tradicionales”.

⁶⁵ By its very nature, performance defies precise or easy definition beyond the simple declaration that is live art by artists. Any stricter definition would immediately negate the possibility of performance itself. For it draws freely on any number of disciplines and media – literature, poetry, theatre, music, dance, architecture and painting, as well as video, film, slides and narrative – for material, deploying them in any combination. (Goldberg en Huxley and Wits: 214)

⁶⁶ De Roselee Goldberg, autora del primer libro publicado específicamente sobre *performance art*, un clásico sobre el tema.

⁶⁷ Unlike theatre, the performer is the artist, seldom a character like an actor, and the content rarely follows a traditional plot or narrative.

Con frecuencia, la *performance art* es definida *en oposición* al teatro, como si hubiera algún peligro en confundirla. Curiosamente, aunque sea vinculada al campo de las artes visuales, nadie parece dedicarse a establecer semejanzas o diferencias respecto a estas; probablemente porque es más que evidente que una *performance* no es una pintura o una escultura. Por otro lado, es innegable que la *performance art* se acerca al teatro al fundarse en la presencia viva, en el encuentro entre el actuante y el espectador (o testigo) – más que acercarse, se confunde, se mezcla, las fronteras son extremadamente fluidas. Según las palabras de la propia R. Goldeberg, las diferencias entre teatro y performance quedan muy diluidas:

La performance puede ser una serie de gestos íntimos o teatro visual en larga escala, durar pocos minutos o muchas horas; puede ser presentada una única vez o repetida varias veces, con o sin un guión previo, espontáneamente improvisada, o ensayada por muchos meses. [...]. La historia de la *performance art* en el siglo XX es la historia de un medio permisivo y abierto con infinitas variables, practicado por artistas impacientes con las limitaciones de las formas artísticas más establecidas. (Goldberg 1998: 8-9)⁶⁸

Estas consideraciones podrían ser perfectamente aplicadas a muchas prácticas teatrales. Es posible que justamente debido a tal fluidez de fronteras, se intente cerrar y delimitar con precisión los límites entre ambas zonas. Si por un lado estamos de acuerdo con que la definición de diferencias, desde la perspectiva de la escena, es “una cuestión, si no reaccionaria, sí al menos secundaria” (Cornago 2008:33), por otro no podemos obviar su ocurrencia algo insistente en el panorama actual, tanto en esferas más “vanguardistas” como más “convencionales”. Las escisiones se revelan tanto en los discursos de artistas, como en la teoría académica, o en algo que pueda parecer tan prosaico como la división temática de una librería: en *La Central* del Museo Reina Sofía (Madrid), por ejemplo, las secciones de ‘danza’ y de ‘performance’ (separadas en

⁶⁸ The performance might be a series of intimate gestures or large-scale visual theatre, lasting from a few minutes to many hours; it might be performed only once or repeated several times, with or without a prepared script, spontaneously improvised, or rehearsed over many months. [...]. The history of performance art in the twentieth century is the history of a permissive, open-ended medium with endless variables, executed by artists impatient with the limitations of more established art forms. (Goldberg 1998: 8-9)

estanterías no contiguas) están en el primer piso, junto a la sección de arte. La sección de ‘teatro’, tanto teoría como dramaturgia, está en el segundo piso, junto a las secciones de teoría literaria y literatura, como que exiliado de la escena, reafirmando la vieja atadura entre teatro y drama-literatura. Para alguien interesado en la escena contemporánea, habrá que subir y bajar escaleras, incluso porque la sección de “humanidades” está aún en otro piso. Sin embargo, quizás *La Central* nos esté ofreciendo una imagen muy sugerente: para pensar la escena contemporánea hay que hacer movimientos de conexión entre pisos, territorios, dimensiones, se hace imprescindible *transitar*...

Guillermo Gomez-Peña (2005) es un artista que se propone precisamente trabajar en zonas de tránsito, de cruce de fronteras, entre culturas, idiomas, personas, lenguajes artísticos, nacionalidades, conceptos. Al esbozar una definición, declaradamente personal, sobre la *performance art* – “un territorio conceptual con clima y fronteras flotantes, un lugar donde contradicción, ambigüedad y paradojas no son sólo toleradas sino estimuladas” (*ibid*: 22)⁶⁹ – G. Gómez-Peña considera la intersección entre ésta y el teatro como “una zona de frontera extremadamente peligrosa” (*ibid*: 34)⁷⁰. Resaltando la distinción entre un tipo de teatro esencialmente dedicado a la representación de dramas y el “teatro experimental”, que siempre estuvo en diálogo directo con el universo de la *performance art*, el artista deja claro que no es su intención “poner la performance en una oposición binaria con el teatro” (*ibid*:34)⁷¹. A partir de tal presupuesto, establece algunas diferencias:

⁶⁹ Un conceptual “territory” with fluctuating weather and borders, a place where contradiction, ambiguity, and paradox are not only tolerated, but encouraged (Gomez-Peña 2005: 22)

⁷⁰ “extremely dangerous border-zone”

⁷¹ “to put performance on a binary with theatre”

- En el teatro, se afirma una tendencia a componer una narración con inicio, crisis y final, mientras la *performance art* presenta sólo un segmento de un proceso más amplio, sin principio ni fin.
- Las estructuras de trabajo en el teatro tienden a ser jerarquizadas y con funciones especializadas, mientras en la *performance art* la estructura tiende a ser más horizontal, descentralizada y en constante flujo.
- El teatro busca seguir con fidelidad un *script* determinado, mientras en la *performance* todo puede cambiar a cada realización.
- Los ensayos son un elemento muy importante en el teatro, pero en el universo de la *performance art* no ocurre lo mismo.
- En el teatro se representan personajes, en la *performance art* los artistas se presentan a sí mismos.

Al esbozar una definición de la *performance art* transitando por su frontera con el teatro, Gómez-Peña acaba por trazar definiciones sobre que es *teatro*, que evidentemente pueden ser cuestionadas. No toda práctica teatral puede ser encajada en los parámetros propuestos. Según nuestra perspectiva, la única diferencia efectivamente relevante indicada se refiere a la importancia dedicada a los ensayos, tema vital en nuestra tesis, puesto que consideramos el proceso creativo escénico ya como realización artística y experiencia social. En cuanto a los otros aspectos, creemos que no pueden ser tomados como definidores del teatro *en general*, sólo de ciertos tipos de teatro. El propio autor esclarece que “evidentemente, habrá muchas excepciones a la regla en ambos lados del espejo, y muchos espejos alrededor” (*ibid*: 36); es decir, las diferencias que establece no se proponen rígidas o estrictas. Sin embargo, no todos los artistas que actúan en el campo de la *performance art* se muestran tan flexibles como G. Gómez-Peña, cuya formación *no* se origina en el teatro. En algunas esferas más

“experimentales”, parece haber incluso una incomodidad con el término “teatro”, que es siempre vinculado a una forma representacional anticuada. La *performer* Johannes Birringer (1998), por ejemplo, cuya formación empezó justamente en el teatro, decreta su anacronismo como forma de arte: “En el contexto de la creciente integración de Europa y Norte América, mercados globales e industrias mediáticas transnacionales, la producción teatral como una forma de arte no parece ahora contemporánea sino anacrónica” (Biringger 1998:6)⁷². Según la autora, la *performance art* se impone como el “nuevo arte contemporáneo”, capaz de cuestionar la cultura dominante, incorporar los nuevos parámetros tecnológicos de comunicación y producción artística, y desafiar los cánones obsoletos; estableciendo una ruptura radical entre ésta y el teatro. No obstante, pensamos que es precisamente desde la perspectiva de la escena contemporánea que las fronteras se hacen borrosas.

Considerando que la inmediatez de una experiencia compartida entre artistas y público está en el corazón de la Performance Art, es obvio que cuanto más el teatro se acerca a la naturaleza de un evento y del gesto del performer de auto-representación, más se desarrolla una frontera común entre Performance y Teatro – especialmente desde que se pudo observar un movimiento hacia la teatralización de la Performance Art en los años 80. [...]. La importancia del teatro no adviene de una copia master literaria, incluso cuando de hecho corresponda a una. (Lehmann 2006: 135-136)⁷³

Para nosotros, no se trata de que el teatro *ahora* se acerque a una naturaleza de evento: la noción de *acontecimiento* constituye su naturaleza, hoy y siempre, aunque a veces se haya intentado negarla. En su estudio sobre la escena contemporánea, que intitula como “estética de lo performativo”, E. Fischer-Lichte (2008) rescata las teorías de Max Herrmann, pionero de los estudios teatrales en Alemania. A principios del siglo XX, el autor defendía una concepción del teatro como evento festivo que acontece *entre*

⁷² in the context of increasing European and North American integration, global markets and transnational media industries, theatre production as an art form now appears not contemporary but anachronistic.”

⁷³ Since the immediacy of a shared experience between artists and audience is at the heart of Performance Art, it is obvious that the closer theatre gets to an event and to the performance artist’s gesture of self-representation, the more a common borderland between Performance and Theatre develops – especially since in the Performance Art of the 1980s a counter trend towards theatricalization could be observed. [...].The importance of the theatre is not derived from a literary master copy, even if it may actually correspond to one. (Lehmann 2006: 135-136)

los actores y los espectadores, envolviendo una comunidad en una experiencia viva que implica la presencia de cuerpos reales en un espacio real: “El sentido original del teatro se refiere a su concepción como juego social – jugado por todos y para todos” (Hermann en *ibid*: 32)⁷⁴. El teatro así se define a partir de una dinámica de *encuentro* entre distintos grupos de personas, condicionada por la co-presencia física de actores y espectadores y la circulación de energía entre ellos, que interactúan influenciándose mutuamente, de forma que la división entre ellos deja de ser rígida, todos los participantes actúan como sujetos. La corporeidad del teatro es bastante acentuada en esta perspectiva: “son los cuerpos actuando en el espacio que constituyen el teatro – los cuerpos de los espectadores experimentando las dimensiones espaciales de un ambiente común [...] y sus respuestas a la presencia corporal de los actores” (Fischer-Lichte 2005:26)⁷⁵. El drama queda relegado a la posición de uno de los posibles elementos de la escena; incluso uno de los menos significativos. Una importante implicación de la teoría de M. Herrmann es que el espectáculo pierde la condición de “obra de arte”, completa y cerrada en sí misma, y pasa ser considerado como “evento”, condicionado por un proceso dinámico de relaciones. A partir de esta concepción, es natural que los ejemplos utilizados por E. Fischer-Lichte se alternen entre “theatre performance” y “performance art”, sin establecer una especial jerarquía o proyectar una radical división entre las dos prácticas artísticas: el teatro es comprendido como *performance*, definido por la relación en el *aquí y ahora* entre actores y espectadores, por su aspecto material y efímero, por su naturaleza de evento.

Por otro lado, es importante considerar la diferencia entre los términos ingleses “performance” y “*performance art*”, que en español o portugués muchas veces están

⁷⁴ The original meaning of theatre refers to its conception as social play – played by all for all.

⁷⁵ “it is the bodies performing in space which constitute theatre – the bodies of the spectators experiencing the spatial dimensions of their common environment, [...] and their response to the bodily presence of the actors (Fischer-Lichte 2005:26)

fusionados, de manera que decimos “performance” cuando nos referimos específicamente al universo de la “*performance art*”. En inglés, el término es también empleado en muchos otros ámbitos, como sustantivo y también como verbo, “to perform” - difícil de traducir pues abarca acciones distintas, como desempeñar, actuar, mostrar. El concepto de “performance” es vasto y plural en versión original, denominando además un amplio y polifacético campo de estudios: los *Performance Studies* han emergido como disciplina específica en la década de los 60, desde el principio procurando establecer redes de conexiones entre distintas áreas del conocimiento. Así, su universo de investigación reúne el arte, la antropología, los estudios de género, la lingüística, la literatura, la psicología, la sociología, y permanece abierto a todo tipo de interacciones, en un movimiento coherente con el propio concepto de “performance”, que no se restringe al arte sino se refiere a un comportamiento identificable en todas las esferas de acción humana (y también animal). Dejando claro que la lista no pretende ser exhaustiva, R. Schechner (2006) indica ocho situaciones donde podemos identificar la manifestación performativa, a saber: en la vida diaria, en el arte, en los deportes y otros entretenimientos populares, en los negocios, en la tecnología, en el sexo, en los rituales (sagrados o profanos) o en el juego. El carácter performativo impregna nuestra existencia, en todos los ámbitos de la cultura y de la sociedad, especialmente en una época marcada por una fuerte dimensión espectacular.

Según R. Schechner, la performance sólo existe como interacción y relación, de forma que no se constituye como una acción aislada, sino siempre se “conecta”, se enseña: “Hacer es la actividad de todo lo que existe, de los *quarks* a los seres vivos a las súper galaxias. Mostrar/presentar el hacer es actuar: apuntar, subrayar y enseñar el hacer” (Schechner 2006:28)⁷⁶. La performance siempre existe en relación al otro.

⁷⁶. Doing is the activity of all that exists, from quarks to sentient beings to supergalactic strings. Showing doing is performing: point to, underlying, and displaying doing (Schechner 2006:28)

La performance es siempre hecha para alguien, un público que reconoce y valida el hecho como performance, incluso cuando, como casualmente es la situación, el público es uno mismo. Cuando consideramos los varios tipos de actividades que son denominados como “performance” o “performance art” en la moderna escena cultural, éstas son mejores comprendidas en relación a éste amplio cuadro semántico. [...]. Central a este fenómeno es el sentido de una acción desarrollada para alguien, una acción que implica el peculiar “doble” que surge con la consciencia y con el elusivo “otro” que la performance no es pero constantemente lucha en vano para incorporar. (Carlson 2007: 73)⁷⁷

El teatro, que es siempre hecho para alguien, un fenómeno que acontece entre actores y espectadores, a través de acciones que sólo se desarrollan en relación e interacción, evidentemente integra el campo de los *Performance Studies*. Es una de las *artes performativas*, junto a la danza y la propia *performance art*. Obviamente, dentro de esta configuración, teatro es performance – no específicamente *performance art*, sino performance, y así podríamos dejarlo, sin encerrarlo en límites muy precisos.

No obstante, la tentativa de cierre de fronteras es un condicionamiento social, de modo que no sólo desde la “vanguardia” se intenta establecer una división radical entre teatro y *performance art*, sino también desde alas más convencionales se busca proteger el teatro de hibridismos y preservarlo como exponente de “alta cultura”. Como consecuencia del eventual cierre del término “teatro” en conceptos caducos, el término *performance* parece ser muchas veces más adecuado para denominar festivales, libros, espectáculos o debates, en función de su mayor flexibilidad, que se adapta con más facilidad a la amplitud de las posibilidades de la escena contemporánea. Más o menos cualquier cosa puede ser denominada como “performance”. El *Spill Festival of Performance* de 2009 (Londres), por ejemplo, incluía eventos muy variados en su programación, que fueron clasificados de forma general como “live events”, evitando

⁷⁷ Performance is always performance for someone, some audience that recognizes and validates it as performance even when, as is occasionally the case, that audience is the self. When we consider the various kinds of activity that are referred to on the modern cultural scene as “performance” or “performance art”, these are much better understood in relation to this over-arching semantic field [...].... central to this phenomenon is the sense of an action carried out for someone, an action involved in the peculiar doubling that comes with consciousness and with the elusive “other” that performance is not but which constantly struggles in vain to embody. (Carlson 2007: 73)

mayores especificaciones. Sin embargo, en la encuesta de la página *web* del festival⁷⁸, había una cuestión que diferenciaba “live art/performance” y “experimental theatre”, preguntando cuántas funciones de cada género se había asistido en los últimos doce meses. Me parece bastante difícil clasificar con precisión, entre lo que he visto en general, lo que sería “live art/performance” o “experimental theatre”. Además, hay un peligro en buscar con insistencia etiquetas muy específicas, cerrando las fronteras de prácticas que se pretenden abiertas. Los propios espectáculos desafían la pureza de definiciones. *Orgy of Tolerance*⁷⁹, de Jan Fabre, presentado en el festival, se compone a partir de una técnica de *collage*, donde encontramos fragmentos que pueden ser asociados a la danza, al teatro representacional, al formato de show musical, al universo de la *performance art*, entre otras referencias, en un *frame* general que remite a las artes visuales. Sin embargo, considerando el teatro como una forma híbrida por excelencia, abierta a las mezclas y sin miedo a impurezas, yo clasificaría, si fuera necesario, *Orgy of Tolerance* en esta categoría, puesto que su formato se basa en la situación de encuentro entre actores y espectadores, desarrollando acciones en un espacio-tiempo compartido, en un evento efímero y presencial.

Quizás deberíamos inventar denominaciones escénicas especiales, que huyan a las etiquetas de género, provocaciones poéticas que estimulen la reflexión o la curiosidad sobre el tipo de propuesta a que se refieren. Es lo que han planteado algunos creadores en el *Escena Contemporánea* de 2009, denominando sus eventos como “siesta escénica” (Agrupación Señor Serrano), “danza desubicada” (André Gingras), “un solo con Demi Moore” (Pere Faura) o “encuentro amoroso entre cajas” (Claudia Faci), entre otras designaciones más conocidas como teatro, danza o teatro-danza. Al

⁷⁸ (www.spillfestival.com – consultado en 25.04.2009)

⁷⁹ Parte del Spill Festival, presentado en el Queen Elizabeth Hall el 16.04.2009.

final, los términos parecen ser una cuestión de elección, como confiesa J. Freeman en la introducción de su libro *New Performance/New Writing*:

Performance es el término de elección: el más utilizado en este libro. Se refiere al trabajo contemporáneo que a veces es más y con frecuencia intencionalmente menos que el teatro, como éste es descrito usualmente. Los nombres de las formas y abordajes se yuxtaponen, de manera que lo que para un espectador es ‘teatro’, para otro es ‘performance’, y aún puede ser para otro ‘performance art’ o ‘live art’ para otro más. La única cosa que sabemos es que las formas fluyen. Distinciones entre bellas artes y performance así como entre poesía y performance, o entre teatro y danza, no son más seguras, si es que fueron algún día. Las fronteras se borran. (Freeman 2007:4).⁸⁰

Entre muchos otros ejemplos posibles, el espectáculo *Pornoterrorismo y Unas Amigas*⁸¹ puede “ilustrar” esta situación de disolución de fronteras. En escena, tres mujeres desnudas, salvo algunos atrezzo de estilo sadomasoquista, y una gran pantalla donde son proyectadas imágenes de cirugías y otras intervenciones violentas en el cuerpo humano. Las acciones ejecutadas son bastante concretas: bañarse en un tonel de gel de testosterona, masturbarse y practicar otros actos sexuales, tomar una cerveza, proyectar los videos desde un ordenador; no hay una estructura narrativa convencional, no hay formulación de una historia de ficción. D. Torres es la única performer que habla, directamente con el público, además de leer poemas y manifiestos de su propia autoría, que versan sobre política, sexo, sociedad. La referencia al “porno” del título no queda en una alusión metafórica, sino se concreta en varias acciones explícitamente pornográficas. En un momento específico, D. Torres lee uno de sus poemas sentada en una silla de frente al público, con las piernas absolutamente abiertas, mientras otra performer la masturba, practicando *fist-fucking*. Las dos intentan coordinar los esfuerzos

⁸⁰ Performance is a term of choice: the term most used in this book. It stands for contemporary work that is sometimes more and often knowingly less than theatre, as it usually described. The names of forms and approaches overlap, so that one spectator’s ‘theatre’ is another’s ‘performance’, which in turn might be ‘performance art’ for another and ‘live art’ for another still. [...]. The one thing we know is that forms bleed. Distinctions between fine art and performance as well as poetry and performance, like those between theatre and dance, are no longer safe, if they ever were. The edges blur. (Freeman 2007:4).

⁸¹ En la versión presentada en el teatro Pradillo de Madrid el 26 de marzo de 2009, con la performer Diana Junyent Torres y el “colectivo de italianas exiliadas” VideoArmsIdea.

para que el momento del goce coincida con el final del poema, que es finalmente coronado por la eyaculación visible y abundante de la performer.

¿Pornografía? ¿Bizarro? ¿Manifiesto político? ¿Apelación grosera, atracción de feria? ¿Performance *art*, arte de acción, osadía artística? ¿Discurso feminista o glorificación de la energía masculina? ¿Perversión o crítica social? ¿Mal gusto o provocación social? Independiente de juicios sobre el espectáculo, nos interesa aquí la confluencia de lenguajes, situaciones y discursos que propone. La propuesta transita por varios territorios, aparentemente sin afincarse en ninguno – video-arte, poesía, música, manifiesto político, show de sexo lesbiano, atracción popular, arte experimental, *stand-up*, literatura, teatro... Acaba por configurarse justamente a partir del tránsito, de lo indefinido, de una zona incierta de frontera. Así, frente a todos los entrecruces del espectáculo, finalizada la función algunos espectadores previsiblemente se preguntaban, entre otras cuestiones: “¿esto es teatro o es performance?” Otra vez, si necesario fuese, yo diría que *Pornoterrorismo* es teatro, puesto que considero *teatro* como una práctica amplia, y un concepto “acogedor”, flexible y abierto, no restrictivo o selectivo.

No obstante, se hace importante reafirmar, cuantas veces sean aún necesarias, que la “representación” no es, definitivamente, una característica o función intrínseca a la forma teatral. M. de Marinis, entre otros, aboga por excluir el aspecto representacional como un vector de definición del fenómeno escénico:

Eliminar el atributo de *representación* de la definición de la performance teatral como categoría implica ampliarla suficientemente para incluir fenómenos tradicionales y contemporáneos que nuestra actual sensibilidad como espectadores o especialistas de teatro tiende cada vez más a incluir en el dominio del “teatro”: celebraciones, ceremonias, rituales [...], fenómenos contemporáneos de vanguardia como los “happenings” y la *performance art*; así como géneros tradicionales como el ballet o la danza, en los cuales, como sabemos, aspectos de presentación y auto-reflexividad abstracta asumen precedencia sobre la representación y la función referencial.[...] Es obvio que estamos tratando con un campo que es mucho más amplio y variado que la categoría que consiste exclusivamente en la tradicional puesta en escena de textos

dramáticos, a la cual algunos teóricos insisten en restringir la categoría de la performance teatral. (De Marinis 1993: 282-283)⁸²

Según el autor, el teatro sólo puede ser definido a partir de un proceso de comunicación: “las performances teatrales son fenómenos performativos comunicados a un destinatario colectivo, el público (presente físicamente en el momento de la recepción) en el mismo momento de su producción (transmisión)” (*ibid*:283)⁸³, reafirmando la noción de teatro como evento y no representación.

En un contexto donde las artes cada vez más disuelven fronteras y buscan establecer redes de conexiones, es posible que la tentativa de distinción o separación entre teatro y *performance art* constituya un esfuerzo poco relevante. Como hemos visto, los límites son borrosos, de manera que la dificultad para clasificar las manifestaciones artísticas no es exclusiva de los espectadores de *Pornoterrorismo*; un espectáculo sin personaje, sin mundo ficticio y sin construcción de ilusión que sin embargo es vinculado a “teatro”, pues se basa en la forma relacional actor-espectador. En realidad, poco importa la etiqueta que se pueda atribuir a *Pornoterrorismo*, ya que las etiquetas son incapaces de definir efectivamente la experiencia escénica.

En el ámbito de esta investigación, elegimos utilizar predominantemente el término “teatro”, a partir de la concepción abierta que tenemos de éste; que no comporta divisiones precisas, que además nunca fueron de hecho seguras. Eugenio Barba, por ejemplo, utiliza el término *teatro* para “*teatro y danza*”:

La distinción rígida entre danza y teatro revela una herida profunda, una negación sin ninguna tradición, que continuamente amenaza a empujar el actor a una anulación del

⁸² To eliminate the trait /representation/ from a definition of theatrical performances as a class involves broadening the class sufficiently to include traditional and contemporary phenomena which our current sensibility as audience members of theatre specialists tends to include more and more frequently in the domain of “theatre”: celebrations, ceremonies, rituals [...], contemporary avant-garde phenomena such as “happenings” and performance art; but also traditional genres such as dance and ballet where, as we all know, presentational aspects and self-reflexive abstraction take precedence over representation and the referential function. [...] It is obvious that we are dealing with a field that is far broader and more varied than the category consisting exclusively of traditional staging of dramatic texts, to which some scholars still restrict the class of theatrical performances. (Marinis 1993: 282-283)

⁸³ “theatrical performances are performance phenomena communicated to a collective addressee, the audience (physically present at the reception), at the very moment of their production (transmission)” (Marinis 1993: 283)

cuerpo y al bailarín en dirección al virtuosismo. Para un performer clásico asiático, tal distinción parecería absurda, así como para los performers europeos en otros periodos históricos, para un bufón o un actor de *commedia dell'arte* o del teatro isabelino. (Barba 1995: 23)⁸⁴

El teatro es un género de performance, comprendida como la actividad de hacer algo para otro, una actividad corpórea y relacional. En relación a la *performance art*, o la danza, no parece tener mucho sentido intentar establecer divisiones. Es posible que ambas manifestaciones compartan los mismos pilares de sustentación, aunque algunos las ubiquen en polos opuestos. Es interesante observar que lo mismo no ocurre con la música, por ejemplo, donde propuestas de ruptura como la música dodecafónica o atonal, las experiencias más radicales de la música electrónica, las composiciones a partir de ruidos y sonidos accidentales y etc., son denominadas ‘música’ sin mayores problemas. La danza también incorpora manifestaciones muy dispares, que incluyen el ballet clásico, las danzas tradicionales, la danza posmoderna, el vídeo-danza, la danza-teatro, etc. En una línea análoga, G. Brown clasifica la *performance art* como un nuevo género del teatro.

Por mucho que me gustara definir y defender esta forma artística como un nuevo y único medio, no puedo. La *performance art* es una nueva forma de teatro, pero ciertamente no es un concepto totalmente nuevo en el arte. El formato de la performance es como el del teatro y/o danza: hay un *performer*, un público, y un mensaje a ser comunicado por el *performer* al público. (Brown 1984:119)⁸⁵

Me parece que el teatro y la *performance art* viven dentro del mismo universo: la escena, este antiguo dispositivo que se estructura en la relación actor-espectador, en una situación de comunicación. En muchas ocasiones, el discurso de la *performance art* o incluso del denominado *teatro posdramático* parecen “secuestrar” del teatro

⁸⁴ The rigid distinction between dance and theatre reveals a profound wound, a void with no tradition, which continuously threatens to draw the actor towards a muting of the body and the dancer towards virtuosity. To a classical Asian performer, such a distinction would seem absurd, just as it would have seemed absurd to European performers in other historical periods, to a jester or a *commedia dell'arte* or Elizabethan actor. (Barba 1995: 23)

⁸⁵ As much as I should like to define and defend the art form as a new and unique medium, I cannot. Performance art is a new form of theatre, but it is certainly not a totally new concept in art. The format of performance is like that of theatre and/or dance: there is a performer, an audience, and a message to be conveyed by the performer to the audience. (Brown 1984:119)

características que son suyas, exiliándolo en la esfera del drama y del arte estrictamente representacional que tiene como objetivo básico la construcción de universos ficticios. Es importante rescatar el teatro de este exilio conceptual forzado. Por otro lado, no es exactamente el término *teatro* que interesa aquí, sino la flexibilidad de fronteras. Podríamos incluso no decir “teatro” y decir “performance”, o “movimientos de encuentro en tercer grado”, o “arte del tiempo-espacio compartido entre cuerpos”. (Los términos “artes performativas” o “artes escénicas”, son interesantes justamente porque no dividen límites con precisión... En la polisemia y desborde de fronteras característicos del arte contemporáneo, quizás estas sean las expresiones más adecuadas, mientras “teatro”, “danza” e incluso “*performance art*” caigan en desuso).

Considerando toda esta temática, las declaraciones de Marina Abramovic, autotitulada “la abuela de la *performance art*”, sobre la evolución de su relación con el teatro, desde los principios de los años 70 hasta finales de los 90, son bastante sugerentes:

El teatro era un enemigo absoluto. Era algo malo, algo con el cual no deberíamos tratar. Era artificial. Todas las cualidades de la performance implicaban que no podía ser ensayada. No había repetición. Era algo nuevo y el sentido de realidad era muy fuerte. Rechazábamos la estructura teatral. [...]. Entonces el tiempo pasa, y después de todo yo me encuentro fascinada por la estructura teatral. He hecho dos piezas de teatro. (Abramovic en Huxley 13 y 20)⁸⁶

El tiempo puede corroer la rigidez de fronteras. Cabe al arte de nuestra época emprender movimientos de tránsito, en redes de relaciones dinámicas que conectan diferentes esferas de la cultura. Dentro del universo de las artes performativas, la *performance art*, el teatro, la danza, y todas otras posibles denominaciones, se lanzan a diálogos heterogéneos impuros, quizás rescatando la integridad festiva de la performance como estrategia de *acción, experiencia y comunicación* con el otro.

⁸⁶ Theatre was an absolute enemy. It was something bad, it was something we should not deal with. It was artificial. All the qualities that performance had were unrehearsable. There was no repetition. It was new for me and the sense of reality was very strong. We refused the theatrical structure. [...]. So the time passes, and after all this time I find I'm fascinated by the theatre structure. I've made two theatre pieces. (Abramovic en Huxley 13 y 20)

2.4. Teatro y Ritual

Peligrosa frontera, intensamente explorada durante todo el siglo XX, bajo diferentes objetivos y puntos de vista, desde varios campos del conocimiento. No es nuestra intención formular un mapa definitivo sobre esta compleja y extensa zona; aunque no podríamos ignorarla, especialmente al tener la “festividad” como vector de nuestra investigación. Como en el caso de la *performance*, la fluidez de los conceptos “ritual” y “teatro” se impone como un obstáculo básico para definir límites estrechos.

Aunque reconozca tal condición, E. Rozik (2005) no vacila en afirmar que teatro y ritual son “entidades culturales antológicamente distintas, en diferentes niveles de existencia” y “mutualmente independientes” (*ibid*: 4)⁸⁷. El propósito fundamental de su estudio es combatir la teoría que el teatro se originó en el ritual, y de paso establecer una frontera muy precisa entre ambos, no en términos de oposición, sino de diferencia absoluta. Con este propósito, establece la definición de ritual que sigue:

Performance de un acto/acción por y para la comunidad, empleando varios medios, con intenciones y propósitos religiosos o de otro género, buscando un efecto en las esferas divinas y/o comunitarias, en la forma de una práctica preestablecida y recurrente, adjuntando significado simbólico siempre creciente, presentada en lugares y tiempos consagrados. Desde un punto de vista pragmático, el ritual es básicamente auto-referente, como cualquier otro acto/acción real, y subordina el uso de cualquier lenguaje/medio, incluyendo la posibilidad del teatro, a su diseño general. . (Rozik 2005: 17)⁸⁸

En varios aspectos, tal definición podría ser también aplicada al teatro, o por lo menos a algunas formas de teatro; y ciertamente a diversas prácticas escénicas que se construyen a partir de la búsqueda de formación de comunidad y de conexión con el otro, basadas en constantes procedimientos de auto-referencia, articulando

⁸⁷ “Ontologically different cultural entities, on different levels of existence, [...] mutually independent”.

⁸⁸ Performance of an act/action by and for the community, employing various media, with religious or other intentions and purposes, aiming at an effect on the divine and/or community spheres, in the form of a prescribed and recurrent practice, attaching ever growing symbolic meaning, performed at consecrated places and times. From a pragmatic viewpoint, ritual is basically self-referential, like any other real act/action, and subordinates the use of any language/medium, include the possible use of theatre, to its general design. (Rozik 2005: 17)

actos/acciones que operan en lo real y a la vez son cargados de simbolismo. No obstante, el autor tiene claro que el ritual es un modo de acción y el teatro un sistema semiótico de comunicación y pensamiento, siendo el primero parte de lo real y el segundo exclusivamente un modo de *pensar sobre* la existencia, que “sólo busca afectar la percepción sobre el estado de las cosas, o mejor, pensamientos sobre estas”⁸⁹ (*ibid*: 23), no las cosas en sí mismas. Sin embargo, podemos pensar que si esta fuera realmente la única búsqueda posible del teatro, que además se restringiría a un “método de representación”, la escena contemporánea no sería lo que es, y el teatro no integraría su polifónico conjunto. De hecho, este es el peligro de líneas de pensamiento como la de E. Rozik, que condenan el teatro al servicio de la representación y lo excluyen de lo mejor de la fiesta: la experiencia, la corporeidad, el acontecimiento, la transformación, el encuentro (justamente lo que en nuestra perspectiva definiría el teatro). En función de teorías como estas, varios artistas escénicos ya abandonaron el “teatro” en búsqueda de formas menos cerradas ...

La obsesión en cerrar fronteras de E. Rozik no le deja espacio para la consideración sobre las *motivaciones* de los múltiples movimientos de tránsito entre teatro y ritual que, desde principios del siglo XX, acontecen independientemente de tajantes definiciones de diferencias ontológicas. Tránsitos que son precisamente impulsados por necesidades y deseos que claman por liberar el teatro de los límites de lo “racional”, de territorios aislados sin conexiones con la vida misma, de la tarea de representación de mundos ficticios. Son las naturalezas de estos impulsos de tránsitos que nos interesan aquí, más que definiciones estrictas de “teatro” o “ritual”.

A. Artaud es una presencia ineludible en este movimiento, una referencia fundamental para múltiples experiencias de conexión y renovación escénica durante

⁸⁹ Theatre art only aims at affecting the perception of states of affairs or, rather, thoughts about them.

todo el siglo XX. La poética artaudiana es toda una reivindicación del teatro como espacio liminal, de transformación, una tentativa de “reencontrar el significado religioso y místico que nuestro teatro ha perdido completamente” (Artaud 2006:52), en una protesta apasionada “contra la idea de una cultura separada de la vida, como si la cultura si diera por un lado y la vida por otro; y como si la verdadera cultura no fuera un medio refinado de comprender y ejercer la vida” (*ibid*: 12). El teatro es asociado con la peste, la alquimia, el encantamiento, el caos, la experiencia sensible: “el teatro es el único lugar del mundo y el último medio general que tenemos aún de afectar directamente el organismo, y, en los períodos de neurosis y sensualidad negativa como la que nos inunda, de atacar esta sensualidad con medios físicos irresistibles”(*ibid*: 92). Diferente de E. Rozik, A. Artaud cree que el teatro puede (y debe) actuar directamente en la vida, que siquiera tiene porque existir sin conexión directa con la existencia, con el cuerpo, con la posibilidad de transformación:

El teatro, en el sentido más alto y difícil posible, es bastante poderoso como para influir en el aspecto y la formación de las cosas; y el encuentro en escena de dos manifestaciones apasionadas, de dos centros vivientes, de dos magnetismos nerviosos es algo tan completo, tan verdadero, hasta tan decisivo como el encuentro en la vida de dos epidermis en un estupro sin mañana. (Artaud 2006: 90)

Es esta perspectiva poética de un teatro vital y transformador que inspirará profundos movimientos de renovación escénica; y la relevancia del tránsito entre teatro y ritual reside precisamente en este “estupro sin mañana”, en las vibraciones que afectan las serpientes, en la analogía con “un movimiento de la lava en la explosión de un volcán” (*ibid*:91). Este tránsito corresponde a la búsqueda de un sentido de “sagrado”, noción que irrumpirá como vector de resistencia en una sociedad que pasa a rechazar o banalizar sentidos trascendentes, donde “el arte trata de adoptar la función de las religiones, proponiéndose como una vía de comunicación con el misterio de la realidad” (Cornago 2003:103); y el teatro “va a encontrar en el pensamiento de lo sagrado y más concretamente en el ritual, una expresión escénica idónea, uno de sus horizontes más

seguros de renovación” (*ibid*:104). Así, a principio de los años 70, P. Brook (2001) identificará un tipo de práctica escénica que denomina como “teatro sagrado”, el teatro de “lo invisible-hecho-visible” (*ibid*: 61), que manifiesta esta “hambre de una realidad más profunda” (*ibid*: 64).

Hoy, como en toda época, necesitamos identificar auténticos rituales, pero se requieren auténticas formas para crear rituales que hagan de la asistencia al teatro algo tonificante en nuestras vidas. [...]Todas las formas de arte sagrado han quedado destruidas por los valores burgueses, aunque esta clase de observación no ayuda a resolver el problema. Sería necio permitir que nuestra repulsa de las formas burguesas se convirtiera en repulsa de las necesidades comunes a todos los hombres: si existe todavía, mediante el teatro, la necesidad de un verdadero contacto con una invisibilidad sagrada, han de ser examinados de nuevo todos los posibles vehículos. (Brook 2001: 66 y 70)

Es a partir de este tipo de percepción y necesidad, dentro del universo de las revoluciones escénicas del siglo XX, que el ritual ofrecerá un modelo muy importante para un teatro que no se querría distante de la vida, que buscaba formas de conexión con el público que fuesen más allá de la diversión y de la contemplación pasiva, donde fuera posible una experiencia de comunión y transformación. De A. Artaud a los *happenings* de los años 70, incluyendo los espectáculos y métodos de trabajo del Living Theatre, Eugenio Barba, J. Chaikin, J. Grotowski, Anna Halprin, la danza *butoh*, el propio P. Brook, los artistas de la *performance art*, entre muchos otros; se revela una tentativa de rescate, a través de múltiples estrategias, de un aspecto sagrado de la escena como espacio de transformación. En esta amplia tendencia, pueden ser incluidos tanto el planteamiento del teatro como celebración festiva para multitudes, como propuso Max Reinhardt a principios del siglo XX, inspirado por el modelo de los festivales griegos; como los espectáculos de J. Grotowski de los años 60/70, donde un número muy reducido de espectadores era admitido y “el teatro es concebido como un lugar de comunicación espiritual”, como “un acto de élite” (Sánchez 2002:131). Como fluido que infiltra todas las relaciones entre teatro y ritual del siglo XX, E. Fisher-Lichte (2005) destaca la necesidad/impulso de comunión y transformación:

A lo largo del siglo XX, el redescubrimiento del potencial transformador del teatro, rescatado a través de fusiones particulares entre teatro y ritual, fue acompañado por el deseo por nuevas comunidades, por un ansia profunda por la experiencia comunal. [...]. Mirando atrás a la cultura occidental del siglo XX - una época de extremos donde abundaron las guerras, catástrofes y todo tipo de violencia en crímenes y locuras- la visión utópica de una comunidad teatral [...] se destaca como una ambivalente estrella brillante, distribuyendo luz y esperanza en un mundo de oscuridad y en parte incluso apoyando peligrosas estrategias políticas. En cualquier caso, ha subrayado dos características de una posible comunidad que el teatro, en particular, es capaz de formar. Primero, se auto-organiza, y segundo, es algo que sólo dura temporalmente. (Fischer-Lichte 2005: 255 y 257-258)⁹⁰

Así, los tránsitos entre teatro y ritual refuerzan nuestra perspectiva del fundamental aspecto *relacional* y *festivo* del fenómeno escénico. Esta potencialidad, que implica la capacidad de formación de comunidad, no es necesariamente “buena”, como resalta E. Fischer-Lichte al evocar su ambigüedad: del mismo modo que puede servir a la creación de líneas de fuga, como contrapunto a las organizaciones del poder hegemónico, puede también servir a la seducción fascista, que utiliza el rito y el espectáculo justamente como herramienta de formación de sentido de pertenencia a una “comunidad”, a algo mayor que uno mismo. Es necesario estar atento para este doble filo, tanto en la dimensión del “espectáculo”, del momento de encuentro con el público, como en la práctica de producción y creación teatral, donde muchas veces emergen los pequeños déspotas que llevamos dentro, en medio a diversos conflictos de relación con la alteridad.

Aunque la dimensión del *hacer* teatral no integre el campo de estudio de E. Fischer-Lichte, esta configura sin duda una zona fundamental en el tránsito entre teatro y ritual, donde la experiencia de “comunidad” puede llegar a niveles muy profundos,

⁹⁰ Over the twentieth century, the rediscovery of theatre transformative potential to be released by particular fusions of theatre and ritual went hand in hand with a desire for new communities, with a deep yearning for communal experience. Theatre’s transformative potential was sought after and exploited in order to bring about such communities. [...]. Looking back at twentieth century Western culture – an age of extremes abundant with war, catastrophe and all kinds of violence in crimes and madness – the utopian vision of a community theatre [...] stands out as an ambivalent shining star, spreading light and hope in a world of darkness and partly even supporting dangerous political strategies. In any case, it highlighted two characteristic of a possible community which theatre, in particular, is able to bring out. First, to be self-organizing, and second, as something that lasts only temporarily. (Fischer-Lichte 2005: 255 y 257-258)

como fue especialmente evidenciado en el contexto de la contracultura de los años 60/70, como revela P. Brook en su comentario sobre el *Living Theatre*:

Es una comunidad nómada. Viaja por el mundo de acuerdo con sus propias leyes que, a menudo, están en contradicción con las del país donde se encuentra. Dicho grupo proporciona un completo modo de vida a cada uno de sus miembros, unos treinta hombres y mujeres que viven y trabajan juntos, hacen el amor, engendran hijos, interpretan, inventan obras, realizan ejercicios físicos y espirituales, comparten y discuten todo lo que se pone en su camino. Por en cima de todo, son una comunidad, y lo son porque tienen una función específica que da significado a su existencia comunal. (Brook 2001: 91)

La importancia de estos movimientos de formación de comunidades existenciales, artísticas, autogestionarias, entre los cuales el *Living Theatre* es un ejemplo entre muchos otros, no puede ser obviada en la relación teatro-ritual-comunidad, aunque hoy la situación sea muy distinta y las utopías comunitarias estén desacreditadas. No obstante, incluso en nuestros días, el aspecto colectivo del teatro es inalienable, y quizás el ideal de experiencia común se haya desplazado de una perspectiva de permanencia para una noción de tránsito, lo que se ajustaría al tipo de comunidad que, según E. Fischer-Lichte, el teatro puede efectivamente estimular: una comunidad temporal. De cualquier manera, el proceso creativo escénico, el *hacer* teatral, siempre evoca el elemento ritual, de un modo frecuentemente más intenso que en una función: ensayos y talleres implican procedimientos repetidos, convenciones, trabajo corporal, transcendencia, “sacrificio”, fusión en un colectivo, transformación.

Considerando todos estos movimientos y contextos, se hace más que evidente que, para la práctica del siglo XX, la relación más importante entre teatro y ritual no se sitúa en una posible cuestión de orígenes, sino en los aspectos en los cuales ambos operan o pueden operar como acción colectiva, con potencial de provocar transformación y conexión. En este aspecto, estamos de acuerdo con E. Rozik, que afirma que “la búsqueda de los orígenes es esencialmente equivocada [...] y no debemos esperar que ofrezca ninguna revelación significativa para nuestra comprensión

sobre el teatro” (2005: xiii)⁹¹. Curiosamente, E. Rolik se encuentra aquí en terreno común con R. Schechner, que igualmente sostiene que las indagaciones sobre el origen del teatro son irrelevantes para su comprensión:

...el teatro – comprendido como la presentación de historias por “jugadores” – existe en toda cultura conocida, así como los otros géneros. Estas actividades son primarias, no hay razón para buscar “orígenes” o “derivaciones”. Sólo hay variaciones en la forma, la mezcla entre los géneros, y éstas no demuestran una larga evolución de “primitivo” a “sofisticado” o “moderno”. (Schechner 1988: 6)⁹²

Los “otros géneros” a los cuales el autor se refiere son el juego, los deportes, la danza, la música, etc. – así como el ritual y el teatro, todas estas manifestaciones integran el conjunto de la “performance”, que es definida como un “comportamiento ritualizado condicionado y/o permeado por el juego” (Schechner 2006:52)⁹³. Según R. Schechner, el ritual siempre incluye aspectos performativos, y el teatro siempre manifiesta aspectos rituales; son formas que se interconectan aunque permanezcan como fenómenos distintos. Desafortunadamente, la fluidez entre fronteras propuesta por R. Schechner enfurece especialmente a E. Rolik, que rebate sus teorías a través de una línea de argumentación que nos parece muy interesante:

En lugar de sugerir una teoría ordenada, Schechner ofrece una colección de ideas provocadoras, presentadas de modo asistemático y no siempre consistente unas con otras. [...]. Su uso de categorías demasiado amplias es particularmente frustrante, pues en lugar de explicar los fenómenos reflejan la tendencia de diluir sus características específicas. Por lo tanto, cualquier tentativa de sugerir trazos comunes para estas y otras subcategorías bajo el término “performance” deben resultar en un absoluto caos teórico. [...]. Los esfuerzos de Schechner parecen haber sido realizados en función de proporcionar soporte teórico a su propio intento de “reintroducir” los así-llamados elementos rituales en el teatro de vanguardia. El intento de justificar su propia práctica teórica imprime en su propio trabajo un sentido de ideología del teatro, en contraste con teorías teatrales que son libres de tales preocupaciones. [...]. Pese todas sus innovaciones, Schechner no puede “reintroducir” la participación ritual en el teatro,

⁹¹ The quest for origins is essentially misleading [...] and we should not expect it to provide any significant insight for our understanding of theatre. (Rozik 2005)

⁹² ...theatre – understood as the enactment of stories by players – exists in every know culture at all times, as do the other genres. These activities are primeval, there is no reason to hunt for “origins” or “derivations”. There are only variations in form, the intermixing among genres, and these show no long term evolution from “primitive” to sophisticate or “modern”. (Schechner 1988: 6)

⁹³ “ritualized behaviour conditioned and/or permeated by play” (Schechner 2006:52)

porque desde el principio no hubo ritual en el teatro o teatro en el ritual. (Rozik 2005: 183-184).⁹⁴

Evidentemente, el interés del pensamiento de E. Rozik nace para nosotros a partir de su inverso, pues nuestra tendencia es celebrar precisamente lo que el autor rechaza: el tránsito de fronteras entre el teatro y otras categorías performativas, la conexión entre teoría y práctica, la complejidad conceptual que no se reduce en teorías gobernadas exclusivamente por el principio del “orden”. Además, es curioso que en pleno siglo XXI aún se afirme que una teoría pueda estar completamente libre de “ideologías”, de una perspectiva específica, de un punto de vista determinado y, por lo tanto, parcial y particular.

Uno de los aspectos de la teoría de R. Schechner que molesta especialmente a E. Rozik (puesto que elimina diferencias ontológicas) se refiere a la definición de teatro y ritual a partir de una combinación estructural de los elementos “eficacia” y “entretenimiento”, que estarían presentes en proporciones variadas en ambas manifestaciones: cuando el elemento predominante es la eficacia, tenemos la forma ritual, si predomina el “entretenimiento”, tenemos la forma teatral, en cuanto realización estética. R. Schechner alerta que los dos elementos no deben ser considerados como opuestos binarios, sino como polos de un *continuum*. Así, la clasificación de un evento como “ritual” o “teatro” depende básicamente del contexto y del objetivo de su realización.

⁹⁴ Rather than suggesting an orderly theory, Schechner provides a collection of thought-provoking ideas, somewhat haphazardly presented and not always consistent with one another. [...]. His use of overbroad categories is particularly frustrating, for instead of explaining phenomena they reflect a tendency to blur their specific character. Therefore, any attempt to suggest common traits for these and others subcategories under “performance” must result in absolute theoretical chaos. [...]. Schechner’s efforts appear to have been made in order to lend theoretical support to his own attempt to “reintroduce” the so-called ritual elements into avant-garde theatre. The attempt to justify his own theoretical practice lends his own work a sense of ideology of theatre, in contrast to theories of theatre that are free from such preoccupations. [...]. Despite all his innovations, Schechner cannot “reintroduce” ritual participation into theatre, because from the beginning there was neither ritual in theatre or theatre in ritual (Rozik 2005: 183-184).

EFFICACY-	←————→	ENTERTAINMENT –
RITUAL		PERFORMING ARTS
Results		For fun
Link to transcendent Other (s)		Focus on the here and now
Timeless time – the eternal present		Historical time and/or now
Performer possessed, in trance		Performer self-aware, in control
Virtuosity downplayed		Virtuosity highly valued
Traditional scripts/behaviours		New and traditional scripts/behaviour
Transformation of self possible		Transformation of self unlikely
Audience participates		Audience observers
Audience believes		Audience appreciates, evaluates
Criticism discouraged		Criticism flourishes
Collective creativity		Individual creativity

(Schechner 2006: 80)

El autor esclarece que ninguna performance es pura eficacia o puro entretenimiento, sino siempre combina características de ambos polos, en un juego dinámico de tensiones. A cada periodo cultural, uno de los dos extremos predomina, aunque lo más productivo para la escena sea una presencia equivalente de ambos elementos.

En el teatro occidental, por lo menos, yo pienso que puede ser demostrado que cuando hay un equilibrio de fuerzas – esto es, cuando eficacia y entretenimiento se hacen presentes en niveles casi iguales - el teatro florece. Durante estos relativamente breves momentos históricos, el teatro responde a necesidades que son tanto ritualistas como placenteras. Las dos más recientes convergencias en el teatro occidental – el ascenso del entretenimiento antes del periodo isabelino y el ascenso de la eficacia en el periodo moderno – se colocan necesariamente como opuestos estructurales, aunque el tipo de teatro de cada período pueda parecer sorprendentemente similar, reflejando el balance de tensión entre eficacia y entretenimiento. (Schechner: 1988: 123)⁹⁵

La idea de una línea que relaciona las esferas de “eficacia” y “entretenimiento”, definiendo según su variación la organización de un ritual o de una forma teatral, es atractiva para los para los parámetros de nuestra investigación, puesto que conjuga elementos dispares en un juego dinámico de contradicciones que no se eliminan,

⁹⁵ For western theatre, at least, I think it can be shown that when the braid is tight – that is, when efficacy and entertainment are both present in nearly equal degrees – theatre flourishes. During these relatively brief historical moments the theatre answers needs that are both ritualistic and pleasure-giving. [...]. The two most recent convergences in western theatre – the rise of entertainment before the Elizabethan period and the rise of efficacy during the modern period – are necessarily structural opposites of each other, though the kind of theatre of each period may appear strikingly similar, reflecting the balance-tension between efficacy and entertainment. (Schechner: 1988: 123)

acercándonos a la conexión entre *teatro y festividad*. No obstante, cuestionamos la polarización entre “eficacia-resultado” y “entretenimiento-*fun*”. La expresión “for fun” puede ser traducida de varias formas: para entretenerse, divertirse, disfrutar, tener placer. “Resultado” es referente a función, utilidad, a los casos en que la performance es realizada para “alcanzar algún objetivo, agradar o rogar a los dioses, marcar o celebrar un evento importante” (Schechner 2006:87)⁹⁶. Dentro de nuestra perspectiva, consideramos que “fun” es una función en sí misma, que no está dissociada de “resultado”, tampoco de la forma ritual; el placer estético es también ético y un agente que forma comunidad. Un ejemplo interesante de este cruce entre ritual-sagrado y diversión- placer se concreta en la figura de de los “sacerdotes del riso” de la tribo brasileña Krahó (Tocantins)⁹⁷. Los “Hotxuá” son una especie híbrida de “sacerdote-payaso” cuya *función* es hacer reír, disipar tensiones, enseñar lo cierto al actuar de modo equivocado y, así, desmitificar el error. Participan de la vida de la comunidad jugando, invirtiendo comportamientos, entreteniendo a la gente, revelando otras puntos de vista sobre las situaciones, estimulando los ánimos, es decir, literalmente, haciendo el payaso – función que es comprendida como sagrada. Y aquí tenemos otra vez la risa cósmica de M. Bajtín, el carnaval que es ritual y fiesta, el placer que se asume como función social significativa, profundidad y humor, entretenimiento y eficacia en el mismo polo.

Las relaciones entre teatro y ritual se dan a través de su asociación como agentes que fomentan la formación de comunidad y de su potencia como agentes de *procesos de transformación*, vector que evoca la *liminalidad* que caracteriza la etapa intermedia de la estructura ritual, como hemos visto en el capítulo precedente: un espacio/tiempo en el cual las normas de la vida diaria quedan suspendidas, el caos irrumpe en el cosmos

⁹⁶ Made in order to accomplish something, please or appeal to the gods, mark or celebrate an important event

⁹⁷ Información a partir del documental *O Riso Hotxuá – Palhaços Sagrados* (2008), de Leticia Sabatella. Que yo sepa, no hay bibliografía disponible sobre el tema.

para que el mundo pueda ser recreado, un intersticio donde todas las posibilidades están abiertas. En el arte, el posible estado liminal asume una naturaleza distinta, pues no implica la transformación irreversible y definitiva del *status social* del participante, sino una transformación temporal y condicionada a la duración de la performance (en el caso de los procesos creativos, el cambio puede ser más radical que en una función, evidentemente). Reconociendo la diferencia de la liminalidad entre teatro y ritual, E. Fischer-Lichte (2005) propone el término *experiencia estética*, “no más comprendido en el sentido kantiano de un placer aislado, sino como una experiencia liminal, un proceso de transformación que acontece mientras se participa en una performance teatral (*ibid*:234-255)⁹⁸. Sin constituir propiamente un ritual, la escena puede, por sí misma, establecer un intersticio social que produce comunidades temporales, suspende los sistemas binarios y somete los participantes a situaciones desestabilizadoras; a través de la circulación de energía entre actores y espectadores en un espacio-tiempo compartido, que genera ciclos autopoéticos de retroalimentación.

A través de la generación de la performance, el ciclo de retroalimentación autopoético simultáneamente crea estados de liminalidad. Ambos están estrechamente relacionados porque la liminalidad emerge del carácter de evento inherente a la autopoiesis. El ciclo de retroalimentación autopoético transfiere el espectador a un estado que lo distancia de su entorno diario y sus reglas y normas sin ofrecer ninguna directriz para una reorientación. Así, la liminalidad puede ofrecer una experiencia lujuriosa o torturante para los espectadores. (Fischer-Lichte 2008: 179)⁹⁹

El ciclo autopoético puede ser considerado como una secuencia de transiciones, entre estados y también entre personas – la transformación en la performance se da entonces a través de *relaciones y tránsitos*. Una diferencia fundamental entre la liminalidad de la experiencia estética y de la no-estética es que la primera no objetiva

⁹⁸ “no longer understood in the sense of Kantian ‘detached pleasure’ but as a liminal experience, as a process of transformation undergone while participating in a theatre performance.” (2005:234-255)

⁹⁹ By generating the performance, the autopoietic feedback loop simultaneously creates states of liminality. The two are closely related because liminality emerges out of the event character inherent to autopoiesis. The autopoietic feedback loop transfers the spectator into a state which alienates them from their daily environment and its rules and norms without offering any guidelines for a reorientation. Liminality therefore can provide a torturous or lustful experience for the spectators. (Fischer-Lichte 2008: 179)

llegar a otro estado, “el propio proceso de la transición ya constituye la experiencia. La experiencia liminal no-estética concierne la transición *para* alguna cosa y el resultado de la transformación *en* esto o aquello” (Fischer-Lichte 2008: 199)¹⁰⁰. Sin embargo, tampoco se trata de colocar la experiencia estética y no-estética como opuestos binarios: una performance escénica puede combinar las dos posibilidades, ya que “la fusión y combinación de los dos tipos de liminalidad es precisamente el objetivo de performances artísticas que pretenden cruzar y borrar fronteras conceptuales en la cultura contemporánea” (*ibid*: 200)¹⁰¹.

Por otro lado, la autora considera que la fusión entre teatro y ritual, en términos de formas escénicas, es actualmente una táctica superada, dado que la potencialidad transformadora del propio teatro ya fue ampliamente reconocida e incorporada a los procedimientos de la escena; nuevas formas fueron creadas capaces de rescatar su vitalidad. Evidentemente, el panorama es hoy distinto de principios del siglo o de los años 70, aunque permanezca activa la reivindicación del teatro como un fenómeno no aislado de la vida y con potencial de transformación, que depende de la presencia física de personas en un espacio-tiempo compartido, que se define más por la experiencia que por el significado, más por la presencia que por la representación. Ya sin la necesidad de basarse en formas específicas de rituales para alcanzar una esfera liminal, la experiencia estética reúne los polos de entretenimiento y eficacia.

Según nuestro punto de vista, más que únicamente en la función, los procesos creativos escénicos evocan la dimensión ritual a través de la articulación de colectivos en situaciones liminales que provocan transformaciones, en actividades que además implican acciones repetidas y determinados códigos y convenciones. Como sabemos,

¹⁰⁰ “the very process of transition already constitutes the experience. Non-aesthetic liminal experience concerns the transition *to* something and the resulting transformation *into* this or that”. (Fischer-Lichte 2008: 199)

¹⁰¹ The fusion and intermingling of the two kinds of liminality is precisely the aim of artistic performances that intend to cross and erase conceptual borders in contemporary culture. (Fischer-Lichte 2008: 200)

estos propios procesos pasaron a ser revelados en los espectáculos, en múltiples procedimientos de auto-referencia y meta-comunicación. Para R. Schechner, el enfoque en el proceso constituye una tentativa de ritualizar la escena.

Toda esta atención dedicada a los procedimientos de hacer teatro fue, yo pienso, una tentativa de ritualizar la performance, de forzar el teatro a ofrecer actos eficaces. “Esto es lo que somos y lo que realmente hacemos” y “podemos hacerlo junto con vosotros” eran los mensajes clave. En un periodo en que la autenticidad era, y aún lo es, cada vez más difícil de definir, cuando la vida pública es teatralizada, se solicitó al performer que quitara las máscaras tradicionales – que no fuera un agente de “actuación” o “truco” o “mentira” (tipos de espectáculos públicos), sino que “contara la verdadera” en algún sentido absoluto. (Schechner 1998: 121)¹⁰²

El ritual sería así una tentativa de conectar el teatro con la experiencia de lo real, que es de cierto modo nuestro próximo tema. Sin embargo, no podemos concluir esta incursión en la frontera teatro-ritual sin evocar a Dionisios, el dios ambiguo que ha iluminado con su oscuridad las búsquedas de renovación teatral de nuestro tiempo. Obviamente, no importa si el teatro se originó en los ritos dionisiacos o en las primeras tentativas de comunicación de los primeros seres humanos, no importa si el dios existe o si el Hades está debajo de nosotros; lo que importa es la fuerza generada por un universo de metamorfosis y contradicción, de corporeidad y embriaguez, de colectivo y alteridad. El teatro ha intentado rescatar su potencia como cuerpo y encuentro, transformación e conexión, presencia y acontecimiento. En esta búsqueda, el gran dios vuelve a renacer, en devenir y flujo, habitando una zona de permanente transición, entre hombre y mujer, ciudadano y extranjero, muerto y vivo, dios y hombre, guiándonos embriagado a través de fronteras inciertas.

¹⁰² All this attention paid to the procedures of making theatre was, I think, an attempt to ritualize performance, to make theatre yield efficacious acts. “This is who we are and what we really do” and “we can do this together with you” were the key messages sent. In a period when authenticity was, and is, increasingly difficult to define, when public life is theatricalised, the performer was asked to take off her traditional masks – to be an agent not of “playing” or “fooling” or “lying” (kinds of public masquerade), but to “tell the truth” in some absolute sense. (Schechner 1998: 121)

2.5. Teatro y realidad

Si considerar lo que es teatro hoy ya es un tema que suscita controversias, la cuestión de la *realidad* y de los conceptos que evoca – como *verdad, ilusión, ficción* o *apariencia* – es especialmente compleja, en una época marcada por la desconfianza generalizada hacia lo que es admitido o promovido como realidad. Esta tendencia puede ser identificada tanto en el arte contemporáneo más puntero como en el desencanto popular con la política partidaria, tanto en el discurso intelectualizado del posestructuralismo como en productos de consumo de masa de la cultura pop. La trilogía *blockbuster Matrix*, por ejemplo, basa su argumento en la hipótesis de que todo lo que la sociedad establece como realidad es de hecho una ilusión producida con el objetivo de mantener a la población humana bajo control, y así mejor absorber su energía, combustible del funcionamiento de las ‘máquinas’ y programas de ordenador que gobiernan el mundo. La más reciente película de animación *Coraline* (Henry Selick, 2009) parece crear, en ciertos aspectos, una versión moralista de J. Baudrillard para niños: la niña Coraline encuentra un peligroso mundo paralelo que es un simulacro de la realidad, donde lo real fue suplantado por los “signos de lo real”, hasta el punto que “la ilusión ya no es posible porque la realidad tampoco lo es” (Baudrillard 1978: 47). Incluso en el ámbito de la ciencia, reducto tradicionalmente importante en la tentativa de apropiación de una realidad objetiva, las teorías de la física cuántica y del caos argumentan que no podemos conocer la totalidad de los sistemas, o sea, no podemos conocer la realidad de forma absoluta. No obstante, la desconfianza o la revisión del concepto de realidad no excluyen la búsqueda y la necesidad de *experiencia de lo real*, al contrario, con frecuencia las intensifican en el universo artístico.

Además, el cuestionamiento de la noción de realidad no es exactamente una novedad, la filosofía clásica ofrece múltiples teorías que de distintas formas la definen,

en discusiones que se extienden a través de los tiempos. En el universo escénico, W. Shakespeare nos ofrece un ejemplo significativo, proponiendo varios tránsitos entre lo que podría ser realidad e ilusión/apariencia, tanto a través de la temática y estructura narrativa de sus obras como de las convenciones teatrales de la práctica de la época. La idea de un mundo ficticio cerrado en sí mismo es una invención muy posterior, aquí las fronteras eran traspasadas constantemente, a través de soliloquios dirigidos directamente al público o de variadas situaciones de metateatralidad y auto-referencia, anticipando algunos recursos tan caros al teatro contemporáneo (que de hecho repetidas veces buscó inspiración y referencia en el modelo del teatro isabelino, desde A. Jarry hasta P. Brook, Heiner Müller o A. Mnouchkine).

En la escena contemporánea, el tratamiento o tentativa de acercamiento de lo real no tiene relación con propuestas de *representación* de la realidad, ejercicio al cual la televisión, por ejemplo, se ha dedicado con gran ahínco, aunque quizás evidencie aún más la parcialidad de cualquier representación. Si no sabemos exactamente lo que es *la realidad*, si la consideramos una construcción pasible de manipulación y susceptible a reducciones y equivocaciones, si lo real puede ser substituido por signos de lo real; al teatro le cabe encontrar sus estrategias de contacto con lo real (y con la vida) a través de la experiencia concreta, física e inmediata, a través de la enunciación de su propia materialidad. Sin embargo, los itinerarios de la escena a lo largo del siglo XX en la búsqueda de la realidad son heterogéneos y registran distintos momentos de evolución.

Como reacción a la artificialidad excesiva del teatro del siglo XIX, los primeros movimientos de renovación teatral de la modernidad articularon la alternativa de un teatro *realista*, comprometido con retratar fielmente la realidad en la escena, que de esta manera establecería una correspondencia con la vida misma, que no debería estar aislada del arte. No obstante, se trataba de crear una *ilusión* de realidad, que suponía

fingir que una cuarta pared eliminaba la presencia del público, por ejemplo. Así, casi simultáneamente a su creación, el realismo generó movimientos opuestos, que denunciaban el efectivo enmascaramiento de la realidad en su supuesta representación fiel. Para el movimiento expresionista o simbolista, por ejemplo, la realidad no estaría en la imitación o reproducción de la apariencia visible, sino en la teatralización de sus aspectos más profundos. De cualquier modo, la temática de la conexión entre teatro y realidad no perdió relevancia a lo largo del tiempo o de las tendencias, y permaneció vinculada a la perspectiva de relación entre arte y vida.

Frente a la percepción de *pérdida de realidad* denunciada por la posmodernidad (Sánchez 2007), en la segunda mitad del siglo XX , la relación entre teatro y realidad pasa a ocupar un espacio especialmente importante, en un contexto socio-cultural donde todo es regido bajo el signo del espectáculo. En su extensivo estudio sobre las *Prácticas de lo Real en la Escena Contemporánea*, J. A. Sánchez destaca el aspecto político de tales prácticas:

Entre la disociación de lo real (reducido durante la época moderna al ámbito de lo privado) y la realidad (concebida como construcción ilusoria, acumulación de imágenes), en la década de los noventa resurgió la necesidad rebuscar una conciliación, de encontrar vías para permitir la inclusión de lo real en la construcción llamada realidad y liberar al mismo tiempo a la realidad de su andamiaje virtual para anclarla nuevamente en el terreno de la experiencia concreta y, de este modo, poder intervenir sobre ella. El “retorno de lo real” implica también, obviamente, la opción por una práctica artística directamente comprometida en lo político y en lo social. (Sánchez 2007: 16)

No podemos dejar de observar que el anclaje de la escena en una “experiencia concreta”, que permita la intervención sobre la realidad, revela una complicidad con el impulso de los movimientos de asociación entre teatro y ritual, aunque los resultados estéticos puedan variar enormemente: el rescate de la potencialidad del teatro como espacio de transformación. De múltiples formas, la escena intentará afirmar lo real y evitar la clausura en un mundo ficticio, empleando diversas estrategias que se combinan y se entrecruzan, entre las cuales podríamos citar:

- a. Apropiación temática de la realidad, centrándose en el tratamiento de acontecimientos reales. Teatro documental, teatro comunitario, teatro autobiográfico.
- b. Afirmación del cuerpo fenomenológico del actor. Como ejemplo más radical del empleo de tal estrategia, podemos pensar en el trabajo de la *Societas Raffaello Sanzio*, que lleva a la escena actores no profesionales con cuerpos muy particulares, marcados por características extremas, como obesidad mórbida, anorexia, vejez, incapacidades diversas; cuerpos que no desaparecen bajo un personaje o una situación escénica, al contrario, se evidencian.
- c. Ejecución de acciones concretas en escena, que no pertenecen a un posible contexto *ficcional* de la obra, sino al presente inmediato. Este recurso es muy evidente en el contexto de la *performance art*, por ejemplo.
- d. Apertura al azar, a través de acciones que implican al público y están poco definidas, evitando al máximo la repetición o la previsibilidad, como en el caso de los *happenings*.
- e. Exposición de la persona del actor, que puede utilizar en escena su propio nombre, revelar características o gustos personales y hechos de su historia privada, como en los casos clásicos de la década de los 60 *Paradise Now* (Living Theatre) o *Dyonisius in 69* (Performance Group). En un ejemplo más cercano, Elisa Gálvez y Juan Úbeda exponen los entrecruces entre su vida privada y artística, utilizando sus propios nombres y experiencias personales, en un espectáculo que es

confesional, reflexivo y crítico a la vez (*Trece Años Sin Aceitunas – El Canto de la Cabra*, 2007).

- f. Ruptura de la diegesis (cuando la hay), a través del abordaje directo al espectador y referencias a la situación presente.
- g. Exposición de la materialidad de la escena y de sus mecanismos de funcionamiento.

De manera general, podemos identificar en tales estrategias una tendencia a reconocer la posibilidad de la conexión entre escena y realidad en *la realidad de la escena misma*, no en un posible universo temático, sino en la situación escénica concreta y presente, en la fisicalidad del momento de encuentro: “lo real en el teatro es ante todo cuerpo, el cuerpo de los actores en sus relaciones entre ellos y con el conjunto de lo real en escena” (Ubersfeld 2002:96). El aspecto efímero del teatro no excluye una materialidad vigorosa e inevitable, pues exige la presencia física de personas en un espacio-tiempo compartido, siendo así compuesto por la acción de cuerpos en movimiento y en relación, en el aquí y ahora. Esta condición determina una dinámica fascinante y terrible a la vez; imaginemos que los cuadros de un artista siempre fuesen quemados después del cierre del espacio de exhibición, y a cada día él tuviese que pintarlos otra vez, consistiendo la exhibición en el propio acto de pintar, delante del público... aunque mantuviese los planos, ideas y bocetos, los cuadros nunca serían exactamente iguales.

Debido a su carácter concreto, corpóreo y efímero, lo real siempre está a punto de irrumpir en la escena, incluso en propuestas que intentan encerrarla en un universo ficticio ilusionista, y pese a todo el esfuerzo de una tendencia cultural por hacer del escenario un mundo aislado del público y de la vida. La co-presencia de cuerpos en una situación concreta implica un riesgo constante de “irrupción de lo real”, presente en la

circulación de energías, en la posibilidad de equivocaciones, en el sudor de los actores, en la tos de los espectadores, en accidentes ocasionales, en la respiración de quién está en la butaca a mi lado. Actualmente, es un procedimiento común evidenciar el mecanismo teatral y no intentar ocultarlo, a través de múltiples tácticas de auto-referencia y potencialización de la *presencia* y de lo *concreto*, a través de la afirmación del cuerpo y de la acción. H. Lehmann identifica su teatro ‘posdramático’ como ‘teatro de lo real.’

Sin lo real no hay montaje. Representación y presencia, acción mimética y performance, las realidades representadas y el proceso de representación en si mismo: de estas divisiones estructurales el teatro contemporáneo ha extraído un elemento central del paradigma posdramático, a través de su tematización radical y de la ubicación de lo real en el mismo plan que lo ficticio. No es la ocurrencia de nada propiamente ‘real’ sino su uso auto-reflexivo que caracteriza la estética del posdramático. La estética no puede ser comprendida a través de la determinación del contenido, sino exclusivamente – como el teatro de lo real nos enseña – cruzando las fronteras, permanentemente cambiando, no entre forma y contenido, sino entre contexto ‘real’ (conexión con la realidad) y construcción escénica. En este sentido el posdramático significa: teatro de lo real. (Lehmann 2006: 103)¹⁰³

Por otro lado, podemos considerar que las dinámicas entre lo real y el artificio escénico, entre forma y contenido, representación y presencia, resultado y proceso, no caracterizan con exclusividad el teatro ‘posdramático’, sino definen una característica ontológica del teatro, presente en diversas épocas, estilos y propuestas. Lo ‘real’ está presente en el ‘teatro’ en general, siempre a punto de irrumpir, puesto que constituye la base de cualquier montaje –“sin lo real no hay montaje”. Según E. Fischer-Litche, “todas las performances son auto-referentes y constituyen realidad. Cuando un actor haciendo Hamlet camina en el escenario, esto primariamente significa la realidad del actor caminando a través del escenario. El actor no está fingiendo que está caminando”

¹⁰³ Without the real there is no staging. Representation and presence, mimetic play and performance, the represented realities and the process of representation itself: from this structural split the contemporary theatre has extracted a central element of the postdramatic paradigm – by radically thematizing it and by putting the real on equal footing with the fictive. It is not the occurrence of anything ‘real’ as such but its self-reflexive use that characterizes the aesthetic of the postdramatic. [...]. The aesthetic cannot be understood through a determination of content [...] but solely – as the theatre of the real shows – by ‘treading the borderline’, y permanently switching, not between form and content, but ‘real’ contiguity (connection with reality) and ‘staged’ construct. It is in this sense that postdramatic means: theatre of the real. (Lehmann 2006: 103)

(Fischer-Lichte 2008: 170)¹⁰⁴. M. de Marinis pondera que quizás sea imposible encontrar un espectáculo con ausencia completa de elementos de *presentación* y auto-referencia, “dado el indispensable hecho de que un evento escénico tiene una existencia real y concreta, y que el actor está “verdaderamente” ahí, en el aquí y ahora” (De Marinis 1993: 282)¹⁰⁵. Para reflexionar sobre esta condición, me gustaría evocar dos ejemplos, completamente dispares en muchos aspectos, pero igualmente significativos respecto a la cuestión: el primero es el montaje inglés *Prototypes*, presentado en el *Spill Festival of Performance* (Londres 2009). El segundo es el espectáculo *La Boda*, presentado en el pueblo de Santa Ana (Cáceres - Extremadura), en el verano de 2007.

Prototypes es una ‘performance instalación’ creada por el artista Robin Deacon, también profesor universitario, que desarrolla un discurso altamente sofisticado sobre realidad y representación, identidad y memoria, *enactment* y *re-enactment*, tiempo y espacio, a partir de una conexión entre la actividad de construcción de modelos de trenes en miniatura y su propia autobiografía. En escena, dos pantallas (al fondo, una centralizada y otra a la izquierda), debajo de éstas una pequeña mesa con equipamiento de control de video y sonido, y luego adelante una gran mesa, ocupando todo el espacio a lo largo, que sirve de soporte a una estructura de trenes y raíles en miniatura, que cuenta con una cámara especialmente dirigida. La función empieza con un video documental realizado en una feria de miniaturas de trenes, donde descubrimos que la actividad de construcción de modelos es llevada muy en serio por sus practicantes, todos hombres ingleses blancos (en el video por lo menos), orgullosos de su “britanidad”. La construcción de miniaturas, que envuelve técnicas especializadas y complejas, supone un intento de ser lo más fiel posible en la *reproducción de la*

¹⁰⁴ All performances are self-referential and constitute reality. When an actor playing Hamlet walks across the stage it primarily signifies the reality of the actor walking across the stage. The actor is not pretending to walk (Fischer-Lichte 2008: 170).

¹⁰⁵ Given the indispensable fact that a stage event has a real, concrete existence, and that the actor is ‘truly’ there, in the here and now” (De Marinis 1993: 282).

realidad. Por otro lado, los constructores confiesan que, para que la realidad parezca más real, es necesario alterar aspectos del propio modelo de lo real, adaptando el mundo en miniatura a una versión más idealizada, que muchas veces corresponde a sus memorias de infancia. El video evidencia, en la narración y en la selección de entrevistas, el deseo de los constructores de recrear un mundo que reproduzca una realidad según sus deseos de la realidad, y que además pueda ser controlado. Al final del video, aparece un señor en el escenario leyendo textos sobre el mismo tema, seguido por Robin Deacon, que surge tras de la mesa de los equipamientos de control del video. La apertura de la segunda parte del espectáculo es realizada a través del siguiente dialogo:

Robert Deacon: Good evening ladies and gentleman. For this evening's performance of *Prototypes*, I have been commissioned by my son.

Robin Deacon: That's me

Robert Deacon: To play the part of

Robin Deacon: [susurrando en el oído del padre] Third person omniscient narrator.

Robert Deacon: Third person omniscient narrator.

[Hacen efecto sonoro en un pequeño xilofón]¹⁰⁶

Somos así informados de que el señor es el padre del propio artista y que desempeñará el papel del narrador (durante casi toda la performance continuará leyendo los textos escritos por el hijo). Robin Deacon se presenta a sí mismo como el 'operador', término además estampado en la espalda de su camiseta. Él promete que el espectáculo evitará recursos típicos como memorias personales de la infancia, chistes tiernos, perspectivas autobiográficas o cualquier sentimentalismo; promesa que luego prueba ser falsa, aunque la función mantenga en general la estructura de conferencia teórica, investigando sobre las formas de presencia de lo real en la actividad de

¹⁰⁶ Robert Deacon: Boa noite senhoras y señores. Para la presentación de esta noche de *Prototypes*, yo fui contratado por mi hijo.

Robin Deacon: Este soy yo.

Robert Deacon: Para hacer el papel de...

Robin Deacon: [susurrando en el oído del padre] Tercera persona narrador omnisciente.

Robert Deacon: Tercera persona narrador omnisciente.

[Hacen efecto sonoro en un pequeño xilofón]

construcción de modelos de trenes en miniatura. En escena, se desarrollan constantemente juegos entre varios niveles de representación/realidad, a través de la interrelación entre múltiples elementos: la miniatura de la *british railway*, los videos de trenes reales, las imágenes del propio modelo que está en escena (proyectadas en tiempo real), las memorias narradas del artista sobre los trenes que observaba desde la ventana de la casa de su tía; acompañados por una sofisticada reflexión teórica que cuestiona las decisiones sobre lo que es la realidad, los efectos del pasaje del tiempo, la posibilidad de reproducir la vida, el papel de la memoria en la representación. En un momento, vemos al artista observando en la proyección de video el prototipo de sí mismo observando el tren en miniatura, en un fascinante entrecruce entre cuerpo, presencia, representación e imagen electrónica. Después, el padre viste una peluca estilo *black power* y se pinta la cara de negro, asumiendo la función de *representar* a su hijo. Es así que él llega al final de la función, con el hijo sentado en sus piernas, los dos mirando imágenes de un desguace de trenes viejos, sentados prácticamente de espaldas a la platea. Robin Deacon pregunta al padre lo que siente al observar las imágenes, él responde que las ve tristes, y hablan sobre el amor que se puede sentir por objetos mecánicos, como un coche o un tren. El hijo recuerda que sentía cierto amor por sus *Legos*, con los cuales solía jugar en el jardín de casa. El padre cuenta que todavía encuentra *Legos* cuando hace excavaciones en el jardín; entonces los limpia y los guarda en una caja de cartón, junto a otros viejos juguetes del hijo. Robin Deacon pregunta el motivo, y Robert Deacon responde: “quizás un día vuelvas a casa” – “no papa, esto no va a pasar”¹⁰⁷. Fin, y un final altamente emotivo para un espectáculo en tono de conferencia, que había prometido no ser sentimental o autobiográfico. Sin embargo, pese a la promesa, el final es bastante coherente con la propuesta general, que juega con múltiples planos de acción

¹⁰⁷ “maybe one day you will come back home”. “No, dad, that’s not gonna happen”

y representación a través de una perspectiva donde el sentido del humor es una constante y la consideración teórica no está aislada de la dimensión personal.

Además del discurso teórico, podemos identificar en *Prototypes* varias estrategias de conexión con lo real, conforme han sido descritas anteriormente: apropiación de la realidad como tema, afirmación del cuerpo fenomenológico del actor (que representa a sí mismo, con frecuencia con cierta torpeza, como cuando corre de un lado para otro operando los trenes, en una trayectoria obviamente excesiva e innecesaria), ejecución de acciones reales en escena, exposición de la persona del actor, abordaje directo al espectador, exposición de la materialidad de la escena y de sus mecanismos de funcionamiento. Estas estrategias están cuidadosamente planeadas y controladas por el artista, en un lenguaje altamente sofisticado y denso, que sin embargo no abdica del sentido del humor, de la emotividad y de lo espectacular.

La Boda se inserta en un contexto completamente distinto, muy distante del universo de la escena contemporánea de las grandes ciudades europeas o de los ámbitos de la reflexión académica. Santa Ana es un pequeño pueblo rural del interior de Extremadura, con cerca de trescientos habitantes. En 2007, algunos de ellos decidieron montar un espectáculo para integrar la programación de las fiestas anuales de la localidad. No son personas que están acostumbradas a frecuentar el teatro, y ciertamente no están interesadas en las discusiones filosóficas de la posmodernidad y del arte contemporáneo. Tampoco hay grupos o clases regulares de teatro en el pueblo, pero sí de danzas tradicionales y, más recientemente, de música folclórica, cuyo profesor estuvo directamente implicado en el montaje de *La Boda*, como organizador general y performer, tocando la guitarra y cantando. El espectáculo buscaba retratar la forma de las bodas tradicionalmente celebradas en la región, en una temática vinculada a la memoria y a la historia de la gente. La función fue realizada en la plaza central, en un

escenario montado contra la pared de las casas, bajo el cielo de la noche de verano. Sendo realizada en el primero día de las fiestas (un jueves), el público consistía básicamente de vecinos y sus huéspedes, que traían sus propias sillas despegables para montar la platea. Los actores eran también los vecinos, cerca de 25, de diferentes edades, que representaban los personajes de la trama que retrataba una boda desde la decisión inicial hasta la ceremonia final, con el típico contratiempo de la oposición del padre de la novia, en un primer momento. Sin embargo, el universo de la ficción no ofrecía mucha consistencia o atractivo en la performance, tanto por las dificultades técnicas de actuación y puesta en escena – es necesario mucho artificio y mucha técnica para conseguir ocultar lo real en el teatro – como por el exuberante aspecto de *acontecimiento* del espectáculo. Más que la representación de personajes o historias, el público estaba interesado en ver a sus amigos y familiares en escena, cantando, bailando y actuando, en un contexto donde los actores no intentaban dejar de ser ellos mismos; con recordar el texto ya era suficiente. La historia servía de soporte para la ejecución de números colectivos de música y danza desarrollados en las clases; la indumentaria de las mujeres eran sus ropas típicas regionales, propiedad personal de cada una, con sus refajos y mantillas que exhiben precisos y complejos bordados. La plaza como escenario, con las casas blancas como “telón de fondo” (habitualmente ocultas por los grupos de música que actúan en las verbenas), ofrecía un espacio escénico potente y concreto, en un universo donde *performers* y público estaban vitalmente integrados.

En este contexto tan particular, curiosamente alguien o el equipo entero decidió emplear un recurso que intentaba ocultar los mecanismos del espectáculo: a cada cambio de escena, dos personas cerraban una cortina negra delante del escenario. La cortina estaba colgada en una especie de tendedero que, mal tensado, bajaba en el medio, y no era lo suficientemente larga para tapar los pies de los actores y tampoco la

cabeza de los más altos. Como apenas dos lados del escenario tenían como fondo las casas, un lado quedaba completamente al descubierto al cerrar el paño negro. Las personas que cerraban las cortinas eran conocidas de todos, estaban vestidas con ropas cotidianas, y se quedaban una a cada lado del escenario durante el espectáculo, listas para el próximo cierre, allí puestas como si fuesen invisibles. Al contrario de preservar la ficción u ocultar la teatralidad de la escena, obviamente la estrategia de la cortina evidenciaba la artificialidad de los mecanismos escénicos, colocando en primer plano lo real de la función – la cortina tosca, el procedimiento desubicado, la necesidad de cambiar posiciones para una próxima escena, la persona de los “ayudantes” (muy presentes y activos en su función). El aspecto concreto y físico del teatro evoca continuamente lo real.

P. Brook propuso el término “teatro tosco” para denominar un tipo de arte escénica vinculado a lo popular, “que se ocupa de las acciones humanas” y “es directo y toca con los pies en la tierra” (2001: 107), “con su rota cortina sujeta con alfileres a través de la sala” (*ibid*: 97), recordándonos que “todo intento de revitalizar el teatro ha tenido que volver a la fuente popular” (*ibid*:102). Pese una puesta en escena sofisticada y vinculada a las últimas tendencias de la contemporaneidad, Robin Deacon no dejaba de emplear elementos de la tradición de un teatro tosco: el pequeño xilofón, la tentativa torpe de hacer con que los trenes en miniatura recorriesen un trayecto según un cronograma predeterminado, la presencia del padre, las indicaciones dadas en escena al mismo, la peluca barata, la pintura de la cara en negro, el direccionamiento directo al público.

A partir de la consideración de que “lo real es relacional” (Sánchez 2007:259) y de que “la realidad son los otros” (*ibid*:315), J. A. Sánchez concluye que “lo real es la relación misma. Lo real es inmaterial, sólo representable como proceso” (*ibid*:317-318).

Por otro lado, el autor pondera que “cualquier tentativa de recuperación de lo real pasa por la afirmación del cuerpo” (*ibid*:309). Considerando los procesos de creación de materialidad en la performance, E. Fischer-Lichte recuerda que “la performance no consiste de artefactos fijos, transferibles y materiales, es efímera, transitoria, y existe sólo en el presente. Está hecha del continuo devenir y transición de la retroalimentación autopoiética” (2008:76)¹⁰⁸. O sea, la materialidad de la performance es determinada por el ciclo autopoiético, que es un sistema de *relaciones*, determinadas por la co-presencia de *cuerpos* reales en un espacio real. A través de la perspectiva de la materialidad de la performance, la autora rechaza la oposición binaria entre arte y realidad.

La generación de la materialidad en la performance garantiza que lo que aparece ocurre de hecho, antes que cualquier sentido adicional pueda ser atribuido a estos eventos. La concepción de arte y realidad como opuestos binarios ha generado una serie completa de otras dicotomías, como estética x social, estética x político, y estética x ética. Lo que sea que transpire entre actores y espectadores en una performance ocurre como un proceso social específico y constituye una realidad social específica. (Fischer-Lichte 2008: 170)¹⁰⁹

El tránsito de fronteras entre arte y realidad no implica una afirmación de que arte y realidad son el mismo fenómeno: no lo son, aunque el teatro corresponda a un “proceso social específico y constituya una realidad social específica”. El teatro frecuentemente crea espacios de intersticios en contrapunto a la realidad cotidiana, que no representan una “realidad virtual” alternativa, sino otras posibilidades de experimentar lo que pueda ser la realidad, a través de la co-presencia de cuerpos y experiencias de relación que son *reales*, concretas y presentes. En la escena, ocultar la realidad de los cuerpos y de las relaciones cuesta muchísimo artificio y técnica, en un

¹⁰⁸ “performance does not consist of fixed, transferable, and material artefacts; it is fleeting, transient, and exists only in the present. It is made up of the continuous becoming and passing of the autopoietic feedback loop” (2008:76).

¹⁰⁹ The generation of materiality in performance ensures that what appears actually occurs before any additional meaning can be attributed to these events. Setting up art and reality as binary oppositions generated a whole range of other dichotomies, such as aesthetic vs. social, aesthetic vs. political, and aesthetic vs. ethical. [...]. Whatever transpires between actors and spectators or among spectators in a performance occurs as a specific social process and constitutes a specific social reality. (Fischer-Lichte 2008: 170)

esfuerzo que hoy parece hacer poco sentido. Lo real en el teatro es lo concreto, el cuerpo y el encuentro.

2.6. Teatro y nuevas tecnologías

Especialmente en las últimas décadas, el tránsito entre teatro y nuevas tecnologías ha ocupado un espacio destacado en la escena, vinculado a las propias condiciones de vida en una sociedad donde la tecnología intermedia todas las relaciones. Nuestro cotidiano es *hightech*: teléfonos móviles, ordenadores, cámaras de vigilancia, televisión, microondas, Internet, cajero electrónico, satélites, scanners, imágenes digitales, videojuegos, velocidad. Incluyendo las personas que no tienen acceso a su uso directo, todos somos profundamente afectados por los nuevos medios y recursos tecnológicos. Esta omnipresencia es reflejada en el arte de múltiples formas, tanto crítica como fascinada, tanto en la presencia como en la ausencia de aparatos tecnológicos en escena. Así, la relación entre teatro y tecnología es hoy un tránsito inevitable, aunque pueda darse de modos diversos, no necesariamente a través de lenguajes multimedia altamente tecnificados.

Por otro lado, no podemos olvidar que siempre hubo una relación entre escena y tecnología, desde el fuego y sombras en las cuevas, pasando por las máquinas griegas o barrocas hasta la mesa de iluminación digital actual. En este largo recorrido, con frecuencia la noción de innovación técnica estuvo vinculada a invención creativa; especialmente desde las vanguardias históricas, el uso de nuevas tecnologías fue asociado a innovación artística. Para E. Piscator, por ejemplo, la renovación del teatro sería impensable “sin una nueva configuración técnica del aparato escénico”, ya que “las revoluciones espirituales y sociales siempre han estado estrechamente ligadas a transformaciones técnicas” (Piscator en Sánchez 1999: 259). Los futuristas reivindicaron la tecnificación de la escena como estrategia para acabar con el sentimentalismo burgués, glorificando las máquinas, los ruidos, la velocidad, como instrumentos para un nuevo teatro. V. Meyerhold basará su metodología de

entrenamiento para el actor en los principios de economía para la producción industrial formulados por Taylor, estableciendo una relación entre cuerpo y máquina – la *biomecánica*. Los diálogos entre cine y teatro asumen gran importancia en el trabajo de varios creadores, como E. Piscator o B. Brecht, y el término “montaje” pasa a ser referencia en ambos universos.

En el escenario contemporáneo, el tránsito entre escena y tecnología con frecuencia continúa siendo asociado a innovación y experimentación artística, el concepto de “nuevos lenguajes” es frecuentemente vinculado a la exploración de “nuevas tecnologías”, principalmente referente al ámbito de lo digital. El teatro prueba con las posibilidades de la realidad virtual, interactividad electrónica, videojuegos, recursos de iluminación, sonoridades, proyección de imágenes en distintos soportes, tanto grabadas como en emisión directa, tanto originadas en otros espacios como en la escena misma. Las opciones parecen infinitas, y el coste de muchos recursos son actualmente asequibles a producciones de bajo coste: con una cámara, un ordenador, algunos micrófonos y un proyector se puede hacer muchas experiencias, y por lo menos los dos primeros elementos son tan comunes como batidoras en los hogares de clase media de todo el mundo, podríamos incluso clasificarlos en la categoría de “electrodomésticos”. Claro que la facilidad de acceso, aliada a la fascinación con lo tecnológico, ha generado una banalización de su uso; de modo que durante una época yo tenía miedo de espectáculos con pantallas, pues muchos parecían proyectar imágenes poco relevantes con la exclusiva función de acceder a la categoría de lo “moderno” o “innovador”. O, como coloca A. Abuín, “en nuestros días, todos soportamos experimentos teatrales que incorporan lo digital de manera improductiva” (2008:48). Las proyecciones inoportunas pueden ser elemento muy molesto en la escena, por la propia fuerza que asumen en contrapunto a la presencia viva del actor.

Esta relación entre presencia viva, o sea, performance “en vivo”, y proyección de imágenes electrónicas, configura una cuestión muy extendida en el debate contemporáneo. Varios teóricos y artistas diferencian el teatro de los medios tecnológicos por su carácter efímero y presencial, destacando su importancia como alternativa a las estrategias hegemónicas de simulación y masificación; otros cuestionan la propia posibilidad de tal diferenciación en un mundo dominado por la economía de la repetición y reproducción. Philip Auslander (1996), por ejemplo, teje una crítica vehemente a la línea de pensamiento que coloca lo “mediatizado” en oposición binaria a lo “inmediato”: “En el melodrama implicado en estos análisis, la virtuosa performance en vivo es amenazada por la mediatización diabólica” (*ibid*:198). El autor subraya que la propia noción de “inmediato” sólo hace sentido a partir de la noción de lo “mediatizado”, el concepto de “en vivo” existe porque hay performances que no lo son; de modo que en la Grecia antigua nadie clasificaría los espectáculos como “en vivo”, pues el concepto no haría sentido frente la ausencia de lo “grabado”. Aunque esta observación sea muy procedente, no podemos estar de acuerdo con su tesis de implosión total entre las fronteras de los formatos “en vivo” y de imágenes mediatizadas, que justifica a partir de la constatación del uso extendido de tecnologías de reproducción en espectáculos escénicos y de la dominación generalizada de estos medios en la sociedad; en una asociación directa con la implosión de los límites entre realidad y simulación teorizada por J. Baudrillard.

En lugar de afirmar una “implosión”, consideramos que el uso de medios tecnológicos con frecuencia evidencia la corporeidad del actor - física, concreta, inmediata y presencial - justamente por su diferencia, por su contraste. Sin embargo, no se trata de oponer radicalmente lo mediático a lo escénico, de reconocer una pureza superior del teatro o de maldecir los medios de comunicación, sino de reconocer

diferencias, que implican algunas características propias. El teatro, según nuestra perspectiva, es un fenómeno que acontece a partir de la presencia de cuerpos en un espacio-tiempo compartido, dependiendo de la circulación de energía entre ellos, en ciclos autopoieticos de retroalimentación. Así, la escena puede incorporar videos, teléfonos, música grabada y micrófonos sin dejar de componer un evento efimero y presencial, *live*. Dejando de lado juicios de valor, podemos simplemente intentar reconocer lo que el teatro tiene de propio para ofrecer, que es distinto de las posibilidades ofrecidas por las tecnologías de reproducción de imágenes.

El teatro, por contraste, puesto que el productor y el receptor envejecen juntos, es una especie de ‘intimación de mortalidad’.[...] En los medios tecnológicos de comunicación el hiato de la mediatización separa los sujetos, de manera que su distancia y proximidad se tornan irrelevantes. El teatro, por otro lado, consistiendo en un espacio-tiempo compartido de mortalidad, articula como acto performativo la necesidad de involucramiento con la muerte, o sea, con la (no) vitalidad de la vida, con la vida en vivo. Sus temas son, para utilizar las palabras de Müller, los terrores y los placeres de la transformación, mientras el film observa la muerte en acción. Es básicamente este aspecto del espacio-tiempo compartido de mortalidad, con todas sus implicaciones éticas y de comunicación, que al final define una diferencia categórica entre teatro y medios tecnológicos. (Lehmann 2006: 167)¹¹⁰

Esta diferencia no implica superioridad o inferioridad, sino simplemente diferencia; podemos abandonar los discursos de “buenos” y “malos”, sin por esto dejar de articular un pensamiento crítico sobre el mundo. Las “nuevas tecnologías” no son en sí mismas la encarnación del mal o nuestra salvación futura, y ni todo lenguaje que las emplea es necesariamente innovador o transgresor: los espectáculos de *Broadway* rebosan en alta tecnología innovadora. Del mismo modo, encerrarse en la defensa de una absoluta pureza ontológica del teatro probablemente no haga sentido frente a una vida social condicionada por la tecnología.

¹¹⁰ Theatre, by contrast, in as much as within it sender and receiver age together, is a kind of ‘intimation of mortality’ [...]. In media communication technology the hiatus of mediatization separates the subject from each other, so that their proximity and distance become irrelevant. The theatre, however, consisting of a shared time-space of mortality, articulates as a performative act the necessity of engaging with death, i.e. with the (a) liveness of life. Its theme are, to use Müller words, the terrors and joys of transformation, while film is watching death at work. It is basically this aspect of the shared time-space of mortality with all its ethical and communication theoretical implications that ultimately marks a categorical difference between theatre and technological media. (Lehmann 2006: 167)

Para muchos artistas, la cuestión incluso no está centrada en una discusión sobre el papel de los medios en nuestras vidas o en el arte, y el uso de ciertos recursos pasa a ser simplemente un instrumento más para la creación, como evidencia S. McBurney:

Cuando las personas hablan sobre tecnología en un espectáculo, tienden a hablar como si fuera algo excepcional. Sin embargo, mi intuición es que esta percepción va desaparecer justamente como desapareció la conversación sobre algunos tipos de escenografías en el siglo XIX [...]. En cierto punto, las personas no estarán más impresionadas, no habrá nada nuevo sobre esto. Así, cuando utilizo el video, es simplemente otro recurso que puede dar vida a una pieza de teatro, y te ayuda a decir lo que quieres decir. [...]. Imágenes en movimiento son parte de nuestra vida diaria. [...] entonces, cuando hago una pieza, el video es parte de la gramática del espectáculo, justamente como es la sintaxis del modo como vivimos nuestras vidas. Yo no hago realmente una separación. (McBurney en Shetsova: 164)¹¹¹

Desde nuestro punto de vista, este es el aspecto fundamental: la tecnología es parte de nuestras vidas y no podemos ignorarla en la creación artística. Por un lado, esta relación se da en términos objetivos, utilizamos aparatos tecnológicos en ensayos y espectáculos, como cámaras de vídeo, música digital y ordenadores. Por otro lado, hay una relación más profunda, que es lo que al final hace necesario el tránsito entre fronteras entre teatro y nuevas tecnologías: la presencia generalizada de los nuevos medios en la vida ha cambiado nuestra forma de pensar y percibir el mundo, nuestras estructuras de pensamiento y formas de relación.

En un texto sobre “performance y tecnología”, T. Etchells (1999) comenta que un espectáculo del *Forced Entertainment* es “comprensible por cualquiera que haya crecido en un hogar con la tele encendida”¹¹² (*ibid*: 95), lo que no significa que el grupo se dedique a imitar programas televisivos, sino que es imposible obviar su influencia en su formación, estructura de pensamiento y procedimientos creativos, porque ellos

¹¹¹ When people talk about technology with a play, they tend to talk about it as if it’s something exceptional. But my guess is that this perception will die out just as the chat died out about certain sorts of sets in the nineteenth century [...]. At certain point, people are no longer fazed; there is nothing new about it. So, when I use video, it’s just simply another form of impression which can bring a piece of theatre alive and help you say what you want to say. [...]. Moving images are so much a part of our everyday lives. [...] so when I make a piece, then, as far as I’m concerned, video is part of the grammar of the show, just as it the syntax of the way we live our lives. I don’t really make a separation. (McBurney en Shetsova: 164)

¹¹² “Understandable by anybody brought up in a house with the television on”.

mismos han crecido en casas con la tele siempre encendida. El comentario implica que la fragmentación y la ausencia de una estructura narrativa lineal, características del trabajo del grupo, son estructuras comunes en el contexto contemporáneo, no restringidas a lenguajes experimentales. Hace décadas que cambiamos canales, asistimos programas con constantes intermisiones, hablamos a la vez que la tele está encendida, vamos del Amazonas al Tíbet en fracciones de segundos – estamos acostumbrados a la simultaneidad, ruptura, fragmentación, brevedad.

Tienes que pensar sobre la tecnología, tienes que utilizarla, porque al final está en tu sangre. La tecnología se moverá y hablará a través de ti, te guste o no. Mejor no ignorarla. [...]. Yo pienso que la tele estaba realmente en nuestra sangre – y, como con cualquier sangre, tienes que vivir con ella, escupirla, hacer transfusiones, limpiarla, testarla. No tienes muchas opciones con tu sangre, siempre es necesario tratar con ella. Un teatro que no hace esto no tiene razón de existir. Lo que me interesa respecto a la tecnología es precisamente la manera que cambia todas las cosas, desde el cuerpo arriba, a través del pensamiento y hacia afuera. (Etchells 1999: 95 y 96)¹¹³

Yo, que nací en 1972, todavía me acuerdo de una vida sin ordenador en casa (¡dactilografiaba los trabajos de la universidad!), sin teléfono móvil, sin *skype*, Internet, etc.; y aunque los episodios de mi vida de hace 15 años no parezcan tan distantes, estas condiciones parecen remotas. ¿Cómo parecerá a un joven de 15 años de clase media, que prácticamente nació con un ratón en la mano? Estos elementos son hoy parte indisoluble de la vida diaria – además de la tele, del video, del *ipod*, y tantos otros ejemplos posibles – y evidentemente han cambiado las formas de relación con el mundo y con el otro; condicionan nuestra percepción de la realidad y actúan directamente en nuestros cuerpos, que están constantemente extendidos y conectados, y también sometidos a todo tipo de intervención farmacológica y quirúrgica. La temática que relaciona tecnología y la formación de la identidad y del cuerpo es explorada de manera

¹¹³ You have to think about technology, you have to use it, because in the end it is in your blood. Technology will move and speak through you, like it or not. Best not to ignore. [...]. I guess TV was really in our blood- and like any blood you have to live with it, spill it, transfuse it, clean it, test it. You don't have much choice about your blood, but it always needs dealing with. A theatre that won't do this isn't worth having. What interests me about technology is precisely the way it has of changing everything, from the body up, through thought and outwards. (Etchells 1999: 95 y 96)

radical en la obra de artistas como St. Orlan y Stelarc, que desarrollan de distintas maneras la idea de un “tecno cuerpo”, afirmando que el cuerpo “natural” es un fenómeno obsoleto: Orlan a través de cirugías que transforman permanente su físico, Stelarc a través de conexiones con aparatos que o transforman en *Cyborg* temporal.

Independiente de la manera a través de la cual el arte aborda la influencia de la tecnología en nuestras vidas, lo que se hace evidente es que es imposible ignorar esta influencia. R. Lepage alerta para el hecho de que hoy las personas son “extremamente modernas”, incluso cuando no son especialmente cultivadas, tienen una forma contemporánea de conectar elementos, ven la tele y saben lo que es un *flash-back*, un *flash-forward*, un *jump-cut*. Así, el teatro no puede continuar a subestimar la gente y aferrarse a viejas estructuras narrativas, suponiendo que las personas no son capaces de comprender estrategias más sofisticadas.

Tenemos la tendencia de hacer teatro en una estructura donde empleamos viejas maneras de contar historias porque pensamos que las personas son torpes, y sólo tienen un modo antiguo de comprender una historia. [...]. Ellas tienen ahora mentes gimnásticas y una comprensión gimnástica de las cosas. Las personas tienen muchas referencias que pensamos que no tienen, porque decimos “ellas no son educadas”. Tienen que vivir en este mundo y comprender todos los códigos, abreviaciones, símbolos y colores. Entonces quieren utilizar todos estos músculos que tienen. Y nosotros nos inclinamos a pensar que son idiotas. (Lepage en Delgado 148)¹¹⁴

La tecnología tiene un papel importante en el trabajo de R. Lepage, no sólo el “alta” como la “baja” tecnología: algunos espectáculos, como *La Casa Azul* (2001) o *Elsinore* (1995), emplean recursos relativamente simples – proyección de video, ventiladores, cambios de atrezzo e indumentaria, *slides* - que articulan formas concretas de “reencantamiento del mundo” a través de estrategias lúdicas para su utilización, rescatando la noción de juego que según el director fue desterrada del teatro

¹¹⁴ We tend to do theatre in a manner where we're using an old way of telling stories because we think people are obtuse, and that they only have this old-fashioned way of understanding a story. [...] They have gymnastic minds now and gymnastic understanding of things. People have a lot of references that we don't think they have, because we say “they are not educated”. They have to live in this world and understand all these abbreviation, codes, symbols and colours. So they want to use these muscles that they have. And we tend to pretend they are idiots. (Lepage en Delgado 148)

en el siglo XX. Otros espectáculos, como el más reciente *Lipsynch* (2007), se apoyan en una estructura tecnológica compleja y de alto coste, con set cinematográficos, ordenadores, plataformas que se mueven, video, micrófonos, reflectores “inteligentes”. Para R. Lepage, “lo que hace el teatro cambiar y evolucionar es su tecnología, su realidad material” (Lepage en Shetsova: 141)¹¹⁵. Desde el punto de vista de este estudio, el punto neurálgico de la relación entre teatro y nuevas tecnologías no reside exactamente en los posibles recursos técnicos empleados en un espectáculo, sino en el reconocimiento, en la “incorporación” escénica de las transformaciones provocadas por la tecnología en la en lo que somos y como vivimos.

Y si todas estas cosas, y millones de otras, no cambian el teatro este no sobrevivirá, y a mí personalmente no me importaría. Yo no digo cambiar en términos de contenido [...]. Y no digo que el teatro necesariamente debe abrazar las nuevas tecnologías y colocarlas en escena. [...]. Lo que yo digo es que el teatro debe tener en cuenta la forma como la tecnología (desde el teléfono y el walkman hasta lo más alto) ha reescrito y está reescribiendo nuestros cuerpos, cambiando nuestra comprensión de narrativas y lugares, cambiando nuestras relaciones con la cultura, cambiando nuestra comprensión de presencia. Porque rescatar la más antigua y más sencilla rubrica del teatro – un actor delante de un público – no es una cosa que uno pueda hacer frívolamente, no es algo que se pueda hacer sin comprender la complejidad de lo que pueda significar ‘actor’ y de lo que pueda significar ‘estar delante de’. (Etchells 1999: 97)¹¹⁶

Aunque desarrollen un tipo de lenguaje escénico muy distinto, la línea de pensamiento de T. Etchells se acerca a la de R. Lepage en la perspectiva de que la escena debe incorporar las nuevas formas de narrativa utilizadas por los nuevos medios. Sin embargo, el *Forced Entertainment*, grupo de T. Etchells, ya no utiliza aparatos tecnológicos en sus trabajos escénicos. A principio de su texto, el autor alerta que sus opiniones pueden cambiar, que él integra un grupo que después de años utilizando en

¹¹⁵ “what makes the theatre change and evolve is its technology, its materialistic reality”. (Lepage en Shetsova: 141).

¹¹⁶ And if these things, and a million others do not change the theatre it will not survive, and I personally couldn't care. I don't mean change in the way of content [...]. And I don't mean necessarily that theatre should embrace new technology and bring it onto stage [...]. What I mean is that the theatre must take into account of how technology (from the phone and the walkman upwards) has rewritten and is rewriting bodies, changing our understanding of narratives and places, changing our relationships to culture, changing our understanding of presence. Because to fall back on theatre's oldest and simplest rubric – an actor in front of an audience – is not something one can do lightly, not something one can do without understanding the complexities of what we might mean when we say ‘actor’ and what we mean when we say ‘in front of’. (Etchells 1999: 97)

escena micrófonos, cámaras, televisores, pantallas e iluminación cinematográfica, ha aceptado el “terrible hecho irreducible del teatro: actores delante de un público”. El autor alerta que quien escribe empieza a considerar la vieja tecnología más interesante que la nueva, quizás porque revele sus mecanismos, quizás porque simplemente prefiera ver dos actores corriendo desesperados por el escenario intentando crear efecto de humo con dos botes de polvo, que 100 máquinas de humo perfectamente ocultas produciendo el efecto perfecto de humo.

Como T. Etchells, sin duda yo prefiero la escena con los dos actores corriendo, me parece más trágico, más cómico, más humano, más entretenido, y por lo tanto más teatral. Pero también debo alertar que quien escribe este texto es alguien que nunca utilizó videos y pantallas en escena, desconfiada de la fascinación que producen en tantos creadores, buscando manosear sólo lo que es más propio del teatro, este hecho irreducible del encuentro entre personas, unas delante de otras. Lo máximo que hice fue utilizar micrófonos, pero siempre de forma tímida, de cierta forma evitando reconocer la gana de utilizarlos sin las justificaciones apropiadas (¿podría ser una justificación la memoria de mi padre como locutor de radio, yo le escuchaba, a veces iba a su programa, a veces incluso hablaba en aquel micrófono tan grande?). Sin embargo, también soy una persona que cambia, de modo que el próximo proyecto que realizaremos prevé el uso de pantalla, ordenador, proyector, micrófonos, en una puesta en escena que se llamará *Club del Fracaso*. Embebida por el tema del error, es posible que nuestra exploración con estas “nuevas tecnologías” revele nuestras dificultades, nuestros fracasos, y también sus fracasos, porque la tecnología no es un mundo perfecto que nos salvará del mal; y la idea no es una inserción mágica que oculte los cables. Los cables estarán expuestos. La decisión de emplear estos recursos no está en realidad centrada en un objetivo de exploración máxima de sus posibilidades, produciendo

encantamiento por la fascinación. En nuestro cotidiano, utilizamos más ordenadores y pantallas que batidoras. ¿Y los micrófonos? Estos se los dedico a mi padre – a ver si nos escucha.

2.7. Teatro y encuentro

Como una fiesta o una vida, no se hace teatro en soledad. Parafraseando a N. Bourriaud, *el teatro es un estado de encuentro*.

En su influyente ensayo *Estética Relacional* (2006), publicado por la primera vez en 1996, el autor defiende que la tendencia del arte contemporáneo es trabajar en la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que en la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado. “El arte es un estado de encuentro” (*ibid*:17), afirma N. Bourriaud “un lugar de producción de una sociabilidad específica” (*ibid*:15), que favorece los intercambios humanos y tiene por tema central el “estar-junto” y la elaboración colectiva del sentido. Si bien identifique el ascenso del elemento relacional en el arte a partir de los años 90, el autor considera que, independiente de la historicidad del fenómeno, “el arte siempre ha sido relacional en diferentes grados, o sea, elemento de lo social y fundador del diálogo” (*ibid*: 14). En esta perspectiva, el valor de la producción artística no reside en *objetos* acabados, sino en el espacio de relación con el público, donde “la obra representa la ocasión de una experiencia sensible basada en el intercambio” (*ibid*:68), y el posible aura del arte se sitúa “en medio de la forma colectiva temporaria que produce al exponerse” (*ibid*: 73).

Si comprendemos el teatro como un fenómeno que genera eventos y no obras acabadas, que sólo acontecen en *relación*, en un espacio-tiempo compartido *entre* actores y espectadores, la asociación entre la dinámica escénica y la *estética relacional* se hace evidente, como propone J. A. Sánchez: “obviamente, lo relacional está íntimamente ligado a lo performativo” (2007:262) y las artes escénicas “ofrecen un medio óptimo para el cumplimiento de este nuevo objetivo fijado a la actividad artística” (*ibid*: 262-263). La propuesta de N. Bourriaud reafirma el giro hacia lo performativo característico de la cultura contemporánea, que acaba por conferir a la

escena un papel importante como “laboratorio idóneo para el estudio de los nuevos modos y maneras de la cultura como proceso de comunicación antes que como mensaje” (Cornago 2005: 24).

Desde diversos campos se configura una respuesta común y compleja de una cultura contra todo lo que parece concluso y fijado en el tiempo, acabado de una vez e incontestable, lo que ostenta una condición eterna o natural. [...]. En su propia condición material y concreta, inmediata, sensorial y efímera, busca el arte su realidad irreducible. Los caminos por los que ha discurrido la transformación del panorama artístico de la Modernidad responden, por tanto, a una concepción teatral y performativa del arte, entendido como proceso de creación y recepción antes que como resultado fijo y acabado. [...]. El arte subraya su condición de acontecimiento en el aquí y ahora de la representación, lo cual enlaza directamente con el fenómeno de la teatralidad. (Cornago 2005: 25-26)

Si el arte pasa a ser comprendido como acontecimiento y no como ‘obra de arte’, como proceso y no resultado, podemos ir todavía más lejos y considerar que las categorías de ‘producción’ y ‘recepción’ (que se refieren a una *obra*) se tornan obsoletas respecto al fenómeno escénico, que sólo existe en el espacio-tiempo que ocurre entre actores y espectadores, de manera que la producción y la recepción *siempre* acontecen de forma simultánea, condicionándose mutuamente. Por otro lado, y pese a la aparente obviedad de la conexión entre la estética relacional y la escena, en unas pocas palabras N. Bourriaud excluye totalmente el teatro del ámbito de lo relacional, pues éste generaría “imágenes unívocas” que son recibidas pasivamente por el espectador.

El arte – las prácticas provenientes de la pintura y de la escultura que se manifiestan en el marco de una exposición – se revela particularmente propicio para la expresión de esta civilización de lo próximo, porque reduce el espacio de relaciones, a diferencia de la televisión o la literatura, que reenvían a un espacio de consumo privado y del teatro o el cine, que reúnen pequeñas colectividades frente a imágenes unívocas: no se comenta lo que se ve, el tiempo de la discusión es posterior a la función. (Bourriaud 2006:15)

Pese a su inspirada análisis del contexto actual de las artes visuales, la perspectiva del autor en relación al teatro quizás esté desfasada frente a la práctica escénica contemporánea (y a la práctica escénica en general), de modo que se hace posible establecer tal ruptura entre el teatro y la idea de una “civilización de lo próximo”. El autor además determina una separación radical entre teatro y *performance*

art, que en su visión integra exclusivamente el campo de las artes “que se manifiestan en el marco de una exposición”, mientras en nuestra época, como hemos visto anteriormente, se hace evidente la condición borrosa de tales fronteras. Curiosamente, las “imágenes unívocas” del teatro son definidas por posibles comentarios durante la función, revelando una concepción logocéntrica donde la interacción con el fenómeno artístico se define por la discusión o el comentario, mientras en la perspectiva de la estética escénica el foco se centra en la situación de la co-presencia de cuerpos en un espacio-tiempo compartido, considerando la circulación de energía entre estos cuerpos como elemento central del intercambio humano en proceso. Por otro lado, la propia idea de que en el teatro “no se comenta lo que se ve” corresponde a una consideración restringida al teatro burgués y de ‘alta cultura’, mientras el espectador es incluso estimulado a comentar lo que ve en muchos espectáculos, tanto en propuestas populares como en las más experimentales. En todo caso, espectadores no ‘domesticados’ a la etiqueta de las salas cerradas (instituida en el siglo XIX) sí comentan lo que ven, y también lo que escuchan y sienten, sin mayores incomodidades.

Es posible entrar en contacto con este tipo de público al salir del circuito de los teatros de grandes ciudades, tanto los más convencionales como los más alternativos, puesto que ambos tienen un público ya preparado para el tipo de espectáculo que presentan. He tenido la oportunidad de experimentar tal contacto en múltiples ocasiones, tanto en funciones en la periferia de Porto Alegre o en pequeñas ciudades del interior del estado de Rio Grande do Sul, como también en funciones en teatros o salas de ensayo del centro de la ciudad, para público especialmente invitado. En una ocasión particular, los “comentarios a lo que se veía” fueron especialmente activos: en un ensayo abierto de *Macbeth* (Cia Rústica- 2004) para un público compuesto por presidiarias en régimen abierto, nos impresionaba el desparpajo de los comentarios de

las mujeres hacia lo que acontecía en escena o hacia los actores, sentadas de cara a estos en la sala de ensayos... Era un grupo pequeño, cerca de quince mujeres, que no tenían ningún reparo en mantener silencio o una postura de respeto solemne hacia la performance, y comentaban el desarrollo de la acción, lo bueno que estaban o no estaban los actores, gritaban cuando uno quitaba la camisa, sugerían acciones a la Lady Macbeth. Esta actitud no parecía “mal-intencionada” o agresiva, sino un comportamiento natural y honesto, ellas decían lo que tenían ganas de decir. Los actores quedaron sorprendidos al principio, pero trataron de reaccionar a la situación, y la vez mantener el flujo de la acción. De cualquier modo, fue una experiencia muy interesante, y muy reveladora sobre los posibles mecanismos – libres de la imposición de etiquetas - que pueden mover las dinámicas de relación en el teatro.

La ausencia de un comportamiento pasteurizado del público exige una apertura mucho mayor de los actores al juego de relaciones que se crea en el momento de la función, exige la apertura a un encuentro donde las reacciones del otro no son previsibles, instaurando una situación de mucho más riesgo de la que por general se establece en cualquier teatro, espacio alternativo o galería. En la más reciente turné de *La Fierecilla Domada* (Cia Rústica) por siete regiones de la periferia de Porto Alegre (marzo 2009), los actores manifestaron su dificultad inicial en adaptarse a un público que habla durante la función, se levanta para hacer otra cosa, permanece presente y activo, una “presencia” que no es desatención disfrazada en tos, sino una proximidad con lo que pasa en la escena, que no está completamente distanciada de sus vidas. No hay una postura de respeto reverencial hacia el espectáculo, no hay un código previo de comportamiento adecuado; una condición que al final se revela más fecunda para el acontecimiento del encuentro en la performance.

Si el arte como “prácticas provenientes de la pintura y de la escultura” pasa a dar una importancia más decisiva al público en el panorama contemporáneo, el teatro, en una situación innatamente radical, no existe sin público, o sea, es por condición un arte *relacional*, hoy y siempre. Podemos considerarlo como un encuentro entre personas en el aquí-y-ahora, interactivo y confrontacional, condicionado por un mecanismo de *autopoiesis*. Recordemos que la autopoiesis es un concepto desarrollado por los biólogos chilenos Humberto Maturana y Francisco Varela (1999) para designar la organización de los sistemas vivos, que fue posteriormente aplicado a varias otras áreas del conocimiento. Según los autores, lo que define los sistemas vivos es su *organización autopoietica*, que supone la capacidad de auto-producción y auto-organización, en procesos de incesante interacción con el medio. Aunque los intercambios constantes provoquen transformaciones continuas, los procesos operacionales permanecen autónomos. Así, los seres vivos son caracterizados por la combinación de autonomía e independencia, siendo definidos por la red de relaciones que establecen y no por sus componente específicos (todo lo que vive es hecho de relaciones, somos una asociación de moléculas, células, órganos; nuestros cuerpos necesitan alimento, calor, agua, otros cuerpos). E. Fischer-Lichte aplica la noción de autopoiesis al fenómeno performativo, considerado como actividad entre seres vivos en constante interrelación, que se transforman mutuamente sin perder la autonomía, en múltiples mecanismos de *retroalimentación*. En la experiencia teatral, el sistema de *retroalimentación autopoietico* es generado y mantenido en movimiento no sólo a través de las acciones y actitudes visibles y audibles de actores y espectadores, sino también a través de la energía que circula entre ellos. Es la autopoiesis que estimulará la formación de la *comunidad teatral*, un tipo de asociación de naturaleza temporal, que se establece entre

actores y espectadores mientras dura la función, a partir del encuentro presencial, de la circulación permanente de energías y del intercambio de experiencia.

Una comunidad teatral no es solamente una comunidad temporal; transitoria y efímera como cualquier función. (...) Además, es una comunidad que no está basada en creencias comunes e ideologías compartidas – ni siquiera significados compartidos, puede hacerse sin ellos. Porque nace a través de estrategias performativas. Mientras la función dura, es capaz de establecer un vínculo entre individuos de las más diversas procedencias biográficas, sociales, ideológicas, religiosas, que permanecen individuos que hacen sus propias asociaciones y producen distintos significados. La performance no os obliga a profesar una confesión común, al contrario, permite experiencias compartidas. En estas experiencias la identidad de las personas no se disuelve pero ciertamente no puede ser considerada como algo estable, permanentemente fijado o rígido. (Fischer-Lichte 2005:58)¹¹⁷

Es la experiencia y la relación con el otro que nos forma y transforma, sin obligar a una conexión permanente y uniforme. Según la autora, la comunidad teatral es temporal ya que “una comunidad que respeta lo individual, o sea, una comunidad de co-sujetos, es sólo posible por periodos muy cortos de tiempo” (Fischer-Lichte 2006:53)¹¹⁸. No obstante, aunque tenga como base principios estéticos, constituye una realidad social temporal, una experiencia ética, dentro de una perspectiva donde lo estético no se coloca como opuesto binario a lo ético. Este tipo de red relacional es similar al modelo que defiende N. Bourriaud en su análisis de la conexión entre arte y público:

Es importante sin embargo no mitificar la noción de público: la idea de una masa unitaria tiene más que ver con una estética fascista que con experiencias momentáneas en las que cada uno debe conservar su identidad. Es un entramado definido y limitado a un contrato, no un pegamento social que solidificaría alrededor de tótems reconocibles. El aura del arte contemporáneo es una asociación libre. (Bourriaud 2006: 74)

¹¹⁷ A theatrical community is not only a temporary community, as transitory and ephemeral as any performance. [...] Moreover, is a community which is not based on common beliefs and shared ideologies – not even shared meanings, it can do without them. For it comes into being through performative means. As long as the performance lasts it is capable of establish a bond between individuals who came from the most diverse biographical, social, ideological, religious backgrounds and remain individuals who have associations of their own and generate quite different meanings. The performance does not force them into a common confession; instead, it allows for shared experiences. Through such experiences, the self of the people who undergo them does not necessarily dissolve but it certainly cannot be conceived of as something stable, permanently fixed, or rigid. (Fischer-Lichte 2005:58)

¹¹⁸ “a community that respected the individual, i.e. a community of co-subjects, became possible only for very short periods at a time” (Fischer-Lichte 2006:53).

Aunque sean libres y temporales, estas comunidades estéticas provocan experiencias sociales importantes respecto a la dinámica de relación con el otro y con el mundo. A partir de su carácter efímero, y de la génesis en una experiencia concreta y corpórea compartida, podemos relacionarlas con la idea de *communitas espontánea* elaborada por Victor Turner, salvando las debidas diferencias entre la experiencia ritual y la estética. Según M. Maffesoli, la idea de colectivo, comunidad, encuentro o relación está de hecho diseminada en el tejido social y en el pensamiento de los tiempos, lo que puede ser reconocido en la tendencia del *tribalismo* contemporáneo identificado por el autor, que tampoco implica en grupos sólidos e permanentemente establecidos. Esta falta de solidez no preocupa al sociólogo, que valoriza un contexto general donde el sentido del colectivo predomina sobre lo individual y las relaciones sociales se construyen a partir de una red de afectos y sensaciones compartidas, revelando una disposición a ‘estar-juntos’ y una necesidad de conexión con el otro que funda lo social: es la *experiencia del prójimo*, basada en lo sensible, que funda comunidad.

... la relación con los demás determina lo que yo soy. Se participa juntos en una experiencia común, se comunica, se ponen las cosas en común, etc. En una palabra, la experiencia no es vivida por un ego poderoso y solitario, sino que debe ser dicha, contada, vista. Y no por acaso la teatralidad (...) se exagera de múltiples formas. La experiencia es una perpetua puesta en escena, nos introduce en una lógica que es relacional de cabo a rabo. (Maffesoli 2007: 71)

Esta *lógica relacional* destacada por M. Maffesoli, autor que parece haber influenciado N. Bourriaud en cierta medida, puede ser identificada en la vida, en la performance y con mucha intensidad en los *procesos creativos de la performance*, que deben ser considerados dentro de una visión que no establezca una escisión radical entre las esferas del proceso y del “resultado”, ya que un espectáculo *es* su proceso. Curiosamente, la tendencia de escisión es común aún cuando se defiende la idea de que la performance *es* un proceso; incluso E. Fischer-Lichte propone que “debemos distinguir claramente entre la preparación intensiva de las performances teatrales, que

frecuentemente duran varias semanas o incluso meses, y la performance en sí misma” (2008: 164)¹¹⁹. Sin embargo, podríamos considerar que preparación y función son componentes de un mismo gran proceso. E. Barba identifica en la línea de pensamiento que privilegia la consideración espectacular en lugar de las condiciones del proceso la imposición de un ‘etnocentrismo del espectador’.

Entre las varias formas de etnocentrismo que frecuentemente anieblan nuestro punto de vista, hay una que no depende de la geografía o de la cultura sino de la relación escénica. Es un etnocentrismo que observa la performance sólo del punto de vista del espectador, o sea, del resultado final. De esta manera, omite el punto de vista complementario: el del proceso creativo del performer, individualmente y el del grupo del cual hace parte, toda la red de relaciones, técnicas, formas de pensar y adaptarse de la cual la performance es fruto. (Barba 1995:11)¹²⁰

Según el autor, la comprensión teórica e histórica del teatro se ve perjudicada por la desconsideración de la lógica del proceso creativo y la limitación a la perspectiva del espectador, con lo que estamos completamente de acuerdo. Por otro lado, E. Barba también establece una clara división entre la ‘lógica del proceso’ y la ‘lógica del resultado’, limitando el papel del espectador a la observación de la ‘obra de arte’, el ‘resultado final’ elaborado por los actores. No obstante, si consideramos el teatro como evento y no como obra de arte cerrada en su completad, la oposición binaria entre las lógicas del proceso y del resultado pierde el sentido, puesto que ambas se entrecruzan y se influyen. El proceso creativo es determinado por varios mecanismos de retroalimentación autopoiético entre los miembros del equipo, que están conectados a los mecanismos que operan en el momento de la función. Dado el carácter efímero del teatro, el espectáculo debe ser recreado a cada noche, por lo tanto el proceso creativo no

¹¹⁹ “we must clearly distinguish here between the intensive preparation of theatrical performances, often lasting several weeks or even months, and the performance itself” Fischer-Lichte 2008: 164).

¹²⁰ Among the different forms of ethnocentrism that often blinker our point of view, there is one which does not depend on geography and culture but rather on the scenic relationship. It is an ethnocentrism that observes the performance only from the point of view of the spectator, that is, of the finished result. It therefore omits the complementary point of view: that of the creative process of the individual performers and the ensemble of which they are part, the whole web of relationships, skill, ways of thinking and adapting oneself of which the performance is the fruit. (Barba 1995:11)

termina en el estreno, sino continúa indefinidamente, en un amplio sistema autopoético que se establece entre actores y actores, equipo y actores, actores y espectadores. Si el proceso se obstaculiza en las primeras instancias, si no hay una perspectiva de comunidad entre el equipo, no habrá energía suficiente para activar efectivamente el mecanismo autopoético durante la performance y generar una comunidad teatral, conduciendo a la muy posible ‘muerte’ de la función.

En los procesos creativos escénicos la necesidad de comprensión y conexión colectivas se hace imperativa, en un tipo de organización que puede ser asociado a las ideas de *ensemble*, complicidad, juego, grupo. El teatro no es una actividad del individuo en aislamiento de los demás; O. Cornago (2008) afirma la “inevitable dimensión colectiva de todo hecho teatral, aunque no se formule de manera explícita” (Cornago 2008: 30).

... el teatro se muestra como una maquinaria de experimentación con los modos de relacionarse, no sólo los evidentes, las convenciones aceptadas por una sociedad o un teatro, y presentadas como *naturales*, sino las escondidas, las no aceptadas, las utópicas [...]. A través de la creación teatral se hace visible el tejido invisible que nos vincula con el otro. El espacio escénico se convierte en un campo de pruebas donde se define una ética, es decir, un modo de situarse frente al que está adelante. (Cornago 2008: 26-27)

Este campo de pruebas no se restringe a la parte de la función pública, hay una intensa experiencia ética en el proceso creativo y en la relación entre los miembros de un equipo. En el periodo de ensayos y también en la dinámica de relaciones internas que continúa mientras dure un proyecto común, gran parte de los problemas deriva de dificultades de comunicación, de superación del ego y del egoísmo, de diálogo y aceptación del otro. Por otro lado, es esta misma relación con un colectivo que puede ofrecer experiencias profundas, reveladoras y fascinantes, en un contexto donde frecuentemente el cuerpo, el aspecto lúdico y una lógica no racional lideran las dinámicas. O sea, no es que el infierno sean los otros, sino que *el infierno y el paraíso*

son los otros. En el proceso de creativo de la performance se abren varios espacios que demandan el encuentro y la apertura al otro, en múltiples niveles:

- el encuentro consigo mismo, recordándonos que el yo sólo se define en relación.
- encuentro con los demás -actores, director, equipo – en dinámicas que son interactivas y confrontacionales.
- encuentro con los aspectos del universo del espectáculo en cuestión, que implican desafíos específicos.

Las exigencias implícitas en situaciones de encuentro son intensas, no es fácil trabajar en grupo, estar-juntos, depender de los compañeros, reconocerse en el espejo que los otros ponen delante de uno, exponerse, dialogar, confrontar, compartir. Con cierta frecuencia, los artistas se protegen de estas situaciones, a través de estrategias variadas, como la opción por el trabajo individual, el trabajo en compañías que evitan la intensidad de los encuentros a través de una dinámica superficial o demasiado rígida de creación, el cierre en propuestas exclusivistas, etc. Hay una cierta violencia en abrirse al otro, hay siempre riesgos en el encuentro.

A partir del momento en que hay alteridad, hay conflicto; es conveniente entonces encontrar los signos de reconocimiento que permitan encontrar socios y aliados; es necesario también elaborar los códigos que sirven de barrera, o al menos, para retomar una metáfora simmeliana, los códigos que sirven de “puente y puerta”, es decir que unen y separan a la vez. (Maffesoli 2007: 137)

Un proceso de ensayos es un laboratorio de sociabilidad, donde tenemos que encontrar o componer los puentes y las puertas de las redes de relaciones. Dejando de lado idealizaciones utópicas, el teatro y sus procesos son siempre fenómenos colectivos, aún cuando se intenta anular esta dimensión y centralizar la creación o monopolizar la autoría, aún cuando esto no sea absolutamente visible. El encuentro está siempre presente en esto que elegimos llamar ‘teatro’, es parte de su cuerpo, de modo que la creación escénica, en la medida que estimula, forma y demanda espacios de encuentro,

continúa sendo un procedimiento nada desdeñable dentro de una perspectiva de una política concreta de proximidad, donde “el arte ya no busca representar utopías, sino construir espacios concretos” (Bourriaud 2006:55) y modelar universos posibles.

...aprender a habitar el mundo, en lugar de querer construirlo según una idea preconcebida de la evolución histórica. [...]. El artista habita las circunstancias que el presente le ofrece para transformar el contexto de su vida (su relación con el mundo sensible o conceptual) en un universo duradero. (Bourriaud 2006:12)

No podemos hablar de encuentro sin evocar el cuerpo, puesto que son fenómenos en conexión, los cuerpos siempre quieren encontrar otros cuerpos. El cuerpo es un dispositivo de relación, un vasto órgano sensible que no se basta a si mismo – somos organismos vivos que funcionan a través de dinámicas autopoieticas, sistemas en desequilibrio precario que necesitan relacionarse con el mundo. Cualquier impedimento de estos sistemas relacionales nos aproximan de la muerte, el único estado en que un cuerpo para de establecer relaciones. El teatro es un espacio donde ejercitamos esta condición, donde la carne se hace verbo y el verbo carne, donde nos encontramos y nos confrontamos con el otro, con el yo, con el mundo. Hay una tensión constante entre el individuo y el grupo, una oscilación que no debe tornarse rígida bajo pena de matar la vitalidad del sistema: una colección de individuos desconectados, o un grupo-secta que catequiza e impone, ofrecen espacios muy restringidos para el encuentro.

La idea de una *ética de la festividad* significa una búsqueda por un tipo de *hacer* teatral que asume, intensifica y amplía su propia dimensión relacional, una práctica que se lanza a espacios de encuentro, buscando modelar universos posibles, tanto en el momento del proceso de creación como en el proceso de la función. Respecto al público, no presume que los espectadores deban ser catequizados por la verdad superior del arte, buscando la comunicación. Respecto al proceso, no valora solamente el sacrificio o la superación individual, apuesta en la creación colaborativa aceptando el riesgo de sus dolores y delicias. Además de conflicto, hay goce, transcendencia y placer

en el encuentro. Al contrario de lo que es lugar-común decir, es posible que nuestra libertad se amplíe a partir de la relación con el otro: en una sala de ensayos, por ejemplo, podemos hacer más cosas en colectivo que en soledad, como lanzarse en el aire y no reventarse en el suelo, al ser amparado por los compañeros. Somos animales sociales, buscamos relaciones en el mundo, nos gusta el roce y el grupo, aunque pueda ser tan complicado compartir. Estar abierto al encuentro es estar abierto al misterio del otro, en un difícil ejercicio de humildad, de despojamiento y de escucha, que implica en actitud ética y política extremadamente exigente y significativa, aunque pueda parecer que se mueva por territorios limitados. El mundo es hecho de relaciones.

2.8. El teatro y fiestas en otras fronteras

Dentro de la perspectiva de la festividad que venimos dibujando en este estudio, los sistemas binarios pierden fuerza y sentido en los entrecruces de relaciones plurales que demandan multiplicidad de puntos de vista, donde una cosa puede ser algo y a la vez su contrario. Al conectar festividad y teatro, comprendido como un fenómeno colectivo, relacional y corpóreo, el potencial de desestabilización de dicotomías restrictivas es intensificado, pues tales abstracciones no resisten a la exuberante sabiduría de los cuerpos, de la fiesta y de los encuentros. Los movimientos vitales confunden los contrarios, que incluso pueden ser cuestionados en cuanto tales, si consideramos que no hay fuerzas radicalmente opuestas sino elementos distintos y complementarios en la composición del mundo. Es posible reconocer una tendencia contemporánea que se mueve en este sentido de percepción, el cual elegimos denominar *festivo*.

[...] el imaginario de nuestra época se preocupa por las negociaciones, por las uniones, por lo que coexiste. Ya no se busca hoy progresar a través de opuestos y conflictos, sino inventar nuevos conjuntos, relaciones posibles entre unidades diferenciadas, construcciones de alianzas entre diferentes actores. (Bourriaud 2006: 55)

Dentro de tal contexto, una significativa frontera a profanar dice respecto a los límites entre popular y erudito, alta y baja cultura, que se resisten desde el siglo XVIII hasta nuestros días, pese a las repetidas tentativas de borrarlos definitivamente. Andreas Huyssen denomina la *Gran División* “el tipo de discurso que insiste en una distinción categórica entre arte elevado y cultura de masas” (Huyssen 2002:7), que ha predominado especialmente en dos momentos – finales del siglo XIX y periodo entreguerras del siglo XX – pero permanece infiltrando el contexto cultural contemporáneo. Desde las vanguardias, esta segmentación ha sido cuestionada por varios movimientos y artistas, que buscaron conexiones con lo popular y reclamaron la

relación directa entre arte y vida. No obstante, estas aún son fronteras fuertemente vigiladas; principalmente desde los ámbitos de la cultura más “elevada”. Según A. Huyssen, T. Adorno es el filósofo *par excellence* de la Gran División, y su crítica terminantemente negativa de la cultura de masas encuentra resonancia en el pensamiento del posestructuralismo francés, en su tendencia más esteticista. El autor reivindica la necesidad de superación de la dicotomía alto/bajo en el panorama contemporáneo, que además implicaría otras dicotomías análogas, como política-estética, arte-vida.

...el dogma del alto modernismo se ha vuelto estéril y nos impide entender los actuales fenómenos culturales. Los límites entre arte elevado y la cultura de masas se han tornado cada vez más nebulosos, y debemos empezar a considerar ese proceso como una oportunidad en lugar de lamentar la pérdida de calidad y la carencia de vena. Muchos artistas han incorporado exitosamente en sus obras formas de la cultura de masas, y ciertas zonas de la cultura de masas han adoptado estrategias de la alta. (Huyssen 2002: 9-10)

Sería ingenuo recusarse a interaccionar con la “cultura de masas”, incluso porque ella se mete por todos los sitios, por todos los poros de nuestros cuerpos; sin prejuicios con lo que pueda ser considerado “vanguardista”, provocador o innovador, al contrario. Lo que hace diez años era considerado “marginal”, hoy es sólo pop, la cultura del *mainstream* devora los márgenes, cuanto más “radical”, “exótico” o “alternativo” es un evento o un artista, más rentable puede ser; el contenido televisivo, por ejemplo, es insuperable en impacto, violencia, sexo, rarezas – caracterizando una tendencia que G. Gómez-Peña (2005) denomina como el “*mainstream bizarre*”. El artista denuncia la devoradora presencia del “multiculturalismo de las grandes corporaciones”¹²¹, que absorbe y comercializa la diversidad, que transforma la diferencia en producto *fashion*. En respuesta a este *corporate multiculturalism* actual, Gomez-Peña trabaja justamente en peligrosas zonas de frontera, articulando “extravangancias épicas que reproducen sus

¹²¹ “corporate multiculturalism”

propias prácticas de representación” (*ibid*: 50)¹²², en la forma de “extreme fashion-shows”, por ejemplo. Como respuesta a la colonización devoradora, otras prácticas de canibalismo. Sin embargo, el artista alerta para los peligros de estos tránsitos:

El “bizarro hegemónico” ha borrado efectivamente las fronteras entre cultura pop, performance y “realidad”. La nueva ubicación de otras fronteras, entre público y performer, entre la superficie y lo subterráneo, entre identidades marginales y tendencias *fashion* es aún incierta. Una cosa es clara para mí: los artistas que exploran las tensiones entre estas fronteras deben estar atentos. Podemos nos perder fácilmente en esta casa de atracciones de espejos virtuales, inversiones epistemológicas y percepciones torcidas- una zona donde todos los deseos y miedos son imaginario y “contenido” es sólo una memoria vaga. Si esto acontece, los artistas performativos pueden acabar siendo sólo otro show de variedades “extremo”, en la extensiva y siempre cambiante carta de la cultura global. Que tiempos perplejos para aquellos que piensan críticamente. (Gómez-Peña 2005: 51)¹²³

Son tiempos confusos, donde las estrategias de control no se dan por la represión directa, la cultura de masas es permisiva, hipersexualizada y “osada”, un tentáculo fundamental de la sociedad *farmacopornográfica* a la cual corresponde, donde la vida “está expuesta a y es construida por aparato de autovigilancia, publicitación y mediatización globales”, “formando parte de un *burdel-laboratorio global integrado multimedia*, en que el control de flujos y afectos se lleva a cabo a través de la forma pop de la excitación-frustración” (Preciado 2008: 44). Sin embargo, frente a este estado de las cosas, donde la sexualidad, el cuerpo y los deseos son híper expuestos y transformados en valiosa mercancía, B. Preciado no propone la eliminación de estos elementos de la esfera pública: “se trata, por el contrario, de inventar otras formas públicas, compartidas, colectivas y *copyleft* de sexualidad que superen el estrecho marco de la representación pornográfica dominante y el consumo sexual normalizado”

¹²² “epic performance extravaganzas mimicking its very practices of representation”

¹²³ The mainstream bizarre has effectively blurred the borders between pop culture, performance and “reality”. The new placement of others borders, between audience and performer, between the surface and the underground, between marginal identities and fashionable trends is still unclear. One thing is clear to me: Artists exploring the tensions between these borders must be watchful. We can easily get lost in this fun house of virtual mirrors, epistemological inversions, and distorted perceptions – a zone where all desires and fears are imaginary and “content” is just a fading memory. If this happens, performance artists might end up becoming just another “extreme” variety act in the extensive and ever-changing menu of global culture. What perplexing time for those thinking critically. (Gómez-Peña 2005: 51)

(*ibid*). Es decir, la autora también defiende una estrategia *antropofágica* de resistencia, que reproduzca, reinventadas, las propias prácticas de representación hegemónica. Anne Sprinkle es una referencia potente en este campo, reinventándose como artista a partir de la apropiación de su experiencia como actriz porno, que ha recreado en producciones teatrales y artísticas de significativa proyección, asumiendo una posición de referencia incluso en ámbitos académicos. Transitando entre el porno y la crítica (A. Sprinkle emplea el término *pos-porno*), las esferas altas y bajas de la cultura, entre representación dominante y de “minoría”, la artista apoya su trabajo en una estrategia de cruce de fronteras, que obviamente no está inmune a peligros. G. Gómez-Peña no formula respuestas definitivas, pero hace preguntas que sugieren itinerarios:

Si los artistas performativos eligen mimar o parodiar las estrategias del *mainstream bizarre* con el objetivo de fomentar nuevos público y explorar el *Zeitgeist* de nuestro tiempo, ¿que nos previene de transformarnos en los propios *freaks* estilizados que intentamos deconstruir o parodiar? Y si estamos interesados en presentarnos para públicos no-especializados, ¿como podemos estar seguros que nuestros públicos no van confundir nuestras acciones “radicales” y nuestras complejas identidades performativas con mero espectáculo de radicalismo o hibridismo estilizado? (Gómez-Peña 2005: 52)¹²⁴

Independientemente de las estrategias empleadas, estas son cuestiones fundamentales desde la perspectiva de una práctica artística que pretende relacionarse con públicos “no-especializados”, como es el caso de A. Sprinkle, G. Gómez-Peña y también el nuestro. No podríamos evocar una “ética de la festividad” restringida a una élite de personas cultivadas, no queremos una fiesta *vip* de traje de gala, de modo que transitar entre distintos universos de espectadores se presenta como un desafío necesario. Además, desde nuestro punto de vista, el problema no se restringe a la dificultad de comprensión de espectadores no-especializados, sino se amplía a los

¹²⁴ If performance artists choose to mimic or parody the strategies of the mainstream bizarre in order to develop new audiences and explore the *Zeitgeist* of our times, what prevent us from becoming the very stylized freaks we are attempting to deconstruct or parody? And if we are interested in performing for nonspecialized audiences, how can we ensure that our audiences won't misinterpret our “radical” actions and our complex performative identities as mere spectacle of radicalism or stylized hybridity? (Gómez-Peña 2005: 52)

públicos muy especializados, que muchas veces están endurecidos en conceptos claros sobre lo que *debe* ser y *no debe* ser el arte. No podemos subestimar el público “común”, que en variadas ocasiones puede ser más abierto, sensible y “profundo” que bandas de críticos, intelectuales y artistas.

Al considerar la *cultura de masas*, A. Huysen implica también a la cultura popular, que fue transformada en la “moderna cultura de masas comercial”, a través de la práctica absorbente y devoradora del poder cultural hegemónico. No podemos negar esta absorción, pero tampoco podemos obviar que existen líneas de fuga, que el “público común” y la “cultura popular” no se someten completamente a la manipulación de la industria, encontrando continuamente espacios de resistencia, como las hierbas que insisten en nacer entre las piedras.

Pensemos en el carnaval brasileño, por ejemplo. Si por un lado el aparato televisivo se ha apropiado de los desfiles de las escuelas de samba, que en gran parte fueron transformados en un espectáculo para turistas, por otro lado los carnavales callejeros, en sus múltiples formas por distintas regiones del país, mantienen una vitalidad exuberante y espontánea en varios aspectos, no sometida a las necesidades de la programación televisiva (que obviamente vehiculan fragmentos de los más multitudinarios, pero en el espacio dedicado a las “noticias”). Estos carnavales callejeros acontecen tanto en Rio de Janeiro como en Salvador o en un pequeño pueblo de pescadores del sur de Brasil, sin formas fijas o convenciones estrictas, teniendo en común la danza, la música, la fiesta. Incluso en los desfiles de las grandes escuelas de samba, hay una esfera que escapa al control hegemónico, que reside justamente en el encuentro de los cuerpos. Además, así como al pensar el “teatro” consideramos que lleva implícito los procesos creativos, al considerar el carnaval deberíamos tener en cuenta los meses de ensayo, que ya constituyen una experiencia en si mismo, de baile,

fiesta, trabajo colectivo, encuentro, conversas, ilusiones. La experiencia del carnaval no consiste en sólo cuatro días, y sería reductor, incluso ingenuo, pensar que es un fenómeno completamente sometido a los intereses de la industria cultural. Aunque esta se lance permanentemente a procesos de apropiación y manipulación, sobrevive una cultura que está en los cuerpos y en las relaciones entre ellos y con el mundo, que desarrolla sistemas de defensa que envuelven adaptación, apropiación y recreación, en un tipo de lógica que acepta la ambigüedad y la contradicción.

...pretendo ante todo acentuar el hecho de que es imposible reducir la polisemia de la existencia social, pues su potencia se cimienta precisamente sobre el hecho de que cada uno de sus actos es a la vez expresión de cierta alienación y de cierta resistencia. Es una mezcla de trivialidad y de excepción, de morosidad y excitación, de efervescencia y distensión. Y esto resulta particularmente sensible en lo lúdico, que puede ser a la vez “mercancía” y lugar de un verdadero sentimiento colectivo de reapropiación de la existencia. (Maffesoli 2004: 118)

Para M. Maffesoli, el pensamiento popular revela una sabiduría donde “las cosas no están completamente divididas y predeterminadas, lugar donde la vida en su vastedad se reencuentra” (Maffesoli 2004:12) y varias estrategias de resistencia son desarrolladas teniendo en cuenta “la ambivalencia estructural de la existencia humana, que es a la vez esto y lo otro” (*ibid*: 117). Las teorías de M. Bajtín fueron y son importantes en este discurso de defensa del pensamiento de la plaza pública, que combina contradicciones, cuestiona dogmas y celebra la transformación, constituyendo un medio poderoso de abordar la realidad: “El imaginario popular no refleja un aspecto naturalista, sin sentido y fraccionado de la realidad, sino el proceso mismo del devenir, su sentido y dirección” (Bajtín 1984: 211-212)¹²⁵. El concepto de carnaval y del *dialogismo* desarrollados por el autor definen una perspectiva que ha alimentado varios teóricos y artistas desde el siglo pasado hasta los días de hoy, que buscaron y buscan referencias en las dinámicas de la cultura popular, estableciendo importantes zonas de

¹²⁵. Popular imagery did not reflect the naturalistic, meaningless, and scattered aspect of reality but the very process of becoming, its meaning and direction. (Bajtín: 211-212)

tránsito entre tradición e innovación, erudito y popular, alta y baja cultura. Según P. Brook, por ejemplo, “siempre es el teatro popular que salva una época” (2006: 97).

...Todo intento de revitalizar el teatro ha tenido que volver a la fuente popular. Meyerhold [...] buscó inspiración en el circo y en el music-hall. Brecht estaba enraizado en el cabaret, Joan Littlewood tiene la vista puesta en las ferias de atracciones, Cocteau, Artaud, Vakhtangov, los más improbables compañeros de camino, todos estos espíritus selectos han vuelto al pueblo [...]. (Brook 2006: 102)

Podríamos ampliar la lista - el propio P. Brook, Ariane Mnouchkine, Dario Fo San Francisco Mime Troupe, Zé Celso Martínez Correa, R. Lepage, grupo Matarile, etc. – pero no podríamos agotarla, porque no sabemos todo lo que se ha hecho y se hace en la escena de todo el mundo, considerando todos los pueblos de todos los países. Evidentemente, las estrategias de conexión entre popular y erudito son muy diversas; en el contexto actual implican referencias a las formas actuales de la omnipresente industria cultural, que es usualmente evocada de un modo crítico. Por otro lado, cuando la escena utiliza la forma de “cabaret”, considerando los “cabarets” de arte de principios del siglo XX, no está empleando una forma mayoritaria, y el tono es frecuentemente positivo – como en la época de las vanguardias, las referencias al circo, Commedia Dell’Arte, cine, etc, son abordados desde una perspectiva “positiva”, incluso idealizada. Al abordar los formatos mayoritarios de la cultura de masas actual, el tono suele ser más crítico, como podemos verificar en el espectáculo *Four Movements for Survival* (2007), del grupo Amaranto, que se basa, de modo satírico, en una estructura de *reality show* para componer un espectáculo que se presenta justamente como “un proyecto autocrítico que pretende cuestionar el valor del arte en la actualidad.”

¿Qué utilidad tiene representar un teatro social comprometido en un espacio teatral con una programación estable donde el público sabe exactamente que va a ver? En la actualidad, las prácticas artísticas ocupan un espacio social paradójico, ya que se sitúan a la vez dentro y fuera de la sociedad. Por un lado, están plenamente integradas en el entramado cultural, social y económico, [...] y por otro lado se aleja del alcance de las clases sociales oprimidas que a su vez, son los protagonistas de las obras artísticas de compromiso social. [...] Lo paradójico es que, aunque sigue basándose en una idea del compromiso político heredada de la modernidad, la trasgresión en el arte contemporáneo es, ante todo, formal y está plenamente domesticada. (Amaranto – programa del espectáculo *Four Movements for Survival*).

Los cuestionamientos del grupo resuenan los de G. Gómez-Peña al reflexionar sobre las estrategias de interacción con públicos no-especializados, una frontera que, en nuestro punto de vista, debe estar muy abierta. No hay nada muy provocador o transformador en presentar espectáculos que se pretenden críticos y transformadores para espectadores que esperan justamente este tipo de discurso, corremos el riesgo de quedarnos aislados en territorios perfectamente controlados y “domesticados”, *playgrounds* protegidos para juegos de arte transgresora que quedan confinados a un espacio y un tipo de jugador establecidos. Desde nuestra perspectiva, el desafío es precisamente establecer zonas de intercambio con todo tipo de público, no exclusivamente con los que ya piensan como nosotros. Este es un desafío extremadamente exigente, que evita el cierre en lenguajes herméticos sólo asequibles para iniciados y busca conexiones con un público más heterogéneo; donde el artista no es considerado como un ser especial que imparte saber, o la creación artística como algo que posee una especie de pureza ascética superior. En este sentido, es reveladora la afirmación del realizador de cine Albert Serra, que declara que bien poco le importan los espectadores, ya que a él le interesa “la posteridad; que hoy vaya más o menos público al cine, o que haya crisis, como director me da igual. No voy a mover ni un ápice de mi criterio artístico en función del gusto del espectador”¹²⁶. Si por un lado su afirmación indica una actitud de resistencia frente a las imposiciones aplastantes de la industria cinematográfica, por otro revela la arrogancia y el elitismo del artista que crea para la “posteridad” y no para las personas del mundo presente, para un panteón imaginario y no para el prójimo, el que está ahí, el espectador que ya es visto de antemano como alguien con un gusto sospechoso. Es necesario no fundir rígidamente público con industria, las personas no son exactamente el aparato de poder, el arte puede dedicarse a

¹²⁶ Periódico *El País*, 21/05/2009 (página 28)

promover espacios de encuentro, fomentar intercambios, y no a la producción de maravillosas obras póstumas. La escena es un lugar especialmente propicio para las relaciones, y si el teatro no es considerado como un medio productor de ‘obras de arte’, el artista tampoco es un ser superior a los demás mortales, el portador de la verdad universal que vive en una esfera superior distanciada de la frivolidad mundana.

Según A. Huyssen, el “permanente temor del artista modernista” es ser devorado por la cultura de masas a través de la mercantilización o la cooptación, así que “intenta delimitar su territorio fortaleciendo las fronteras entre el arte genuino y la inauténtica cultura de masas” (Huyssen 2002: 104). No obstante, esas fronteras son, como tantas otras, también borrosas, y los cruces usualmente ofrecen fértiles posibilidades. De cierta forma, es lo que hace la industria cultural al incorporar y subvertir (o pervertir) las manifestaciones de la alta cultura y también de la cultura popular tradicional o espontánea, generando productos muchas veces significativos e interesantes, además de la obviamente abundante ‘basura cultural’. En lugar de construir muros fronterizos, quizás la estrategia para el arte contemporáneo pase por actuar en los intersticios entre bajas y altas esferas, entre popular y erudito, cultura de masas y experimentalismo, adoptando una táctica antropofágica que, sin estar libre de riesgos, demanda sutileza, apertura, inteligencia y flexibilidad: devorar, apropiarse y recrear elementos de la cultura de masas en novas y subversivas formas. La opción de recusar el diálogo entre distintas esferas no parece más válida, incluso porque las esferas no son tan distintas así, las formas artísticas viven más allá de la *gran división*. Tanto el video-arte más experimental como las películas de *X-Man*, tanto el teatro de H. Müller como las novelas de la TV Globo, tanto las obras de arte clásico de los museos como los *comics* de los quioscos, son parte de mis referencias culturales, y acredito que la negociación entre elementos heterogéneos es un ejercicio fundamental en la época que vivimos.

Según una posible *ética de la festividad*, no hay pecados, sino tentativas de relación y carnavalización del mundo, en un cuestionamiento práctico de dogmas. El público, en esta perspectiva, no es considerado como una masa amorfa que no sabe apreciar la verdadera arte, ignorantes que deben ser educados por el artista visionario, en una renovación de la dinámica de *conquista del otro*. Los espectadores son importantes, el otro es importante, y cabe a los artistas de hoy buscar formas conexión con las personas, considerando un universo heterogéneo, que ofrezcan posibilidades de relación distintas a los patrones hegemónicos de la industria cultural, negociando con las contaminaciones probables, dialogando con las tensiones presentes y experimentando realidades posibles.

Es curioso que un aspecto poco destacado de la obra visionaria de A. Artaud sea justamente sus referencias a la cultura popular, que incluye ejemplos y elogios a las películas de los Hermanos Marx, consideradas de una “originalidad poderosa, total, definitiva, absoluta” (Artaud 2006:157), de profunda belleza, magia y anarquía.

Hablando prácticamente, queremos resucitar una idea del espectáculo total, donde el teatro recobre del cine, del music-hall, del circo y de la vida misma lo que siempre fue suyo. Pues esa separación entre el teatro analítico y el mundo plástico parece una estupidez. Es imposible separar el cuerpo del espíritu, o los sentidos de la inteligencia, sobre todo en un dominio donde la fatiga sin cesar renovada de los órganos necesita bruscas e intensas sacudidas que reaviven nuestro entendimiento. [...] No se trata de poner directamente en escena ideas metafísicas, sino de crear algo así como tentaciones, ecuaciones de aire en torno a esas ideas. Y el humor con su anarquía, la poesía con su simbolismo y sus imágenes nos dan una primera noción acerca de los medios de realizar esas ideas. [...]. Lo que no quiere decir tampoco que no utilice hechos ordinarios, pasiones ordinarias, pero como un trampolín, del mismo modo que el HUMOR-DESTRUCCIÓN puede conciliar la risa con los hábitos de la razón. (Artaud 2006: 97 y 102-103)

Al entrecruce entre popular y erudito corresponderá también el tránsito entre ritual y espectáculo, sagrado y profano, una zona muy frecuentada desde el siglo pasado, que se evidencia, por ejemplo, en las propuestas performativas que implican la exposición del cuerpo al dolor y/o al daño. Este es un procedimiento común tanto en la *performance art* como en espectáculos de ferias, que incluyen varias modalidades de exhibición del cuerpo en situaciones de riesgo y peligro. E. Fischer-Lichte subraya tal

correspondencia en su análisis de *Lips of Thomas*¹²⁷, de Marina Abramovic, relacionando la performance con elementos tanto de ritual como de espectáculo:

Cualquiera que sea el balance final de semejanzas y diferencias, la performance de Abramovic exhibió notablemente elementos tanto de ritual como de espectáculo, es decir, implicó simultáneamente un contexto religioso y de espectáculos de feria. De hecho, osciló constantemente entre los dos. Era ritualista porque provocaba una transformación en el performer y en algunos espectadores, pero le faltaba el reconocimiento social de cambio en status o identidad, como es frecuente en el caso de rituales. Se parecía a un espectáculo porque estimulaba admiración y horror en los espectadores, os chocando y seduciendo a una postura de *voyeurs*. (Fischer-Lichte 2008:15)¹²⁸

Las fronteras no son seguras. A la dicotomía alto-bajo, podemos relacionar otra dicotomía obsoleta, la que se impuso entre *ética* y *estética*. Considerando la ética como el factor que une un grupo, la “argamasa societal”, y la estética como “la facultad de experimentar en común”, M. Maffesoli propone una “*ética de la estética*”, definida por la “comprensión del vínculo social a partir de los parámetros no racionales que son el sueño, lo lúdico, el imaginario y el placer de los sentidos” (Maffesoli 2007: 57) y por una perspectiva que defiende la importancia de lo sensible en la red de relaciones sociales, puesto que “el hecho de experimentar algo junto es factor de socialización” (*ibid*:31).

Así pues, en un movimiento circular sin fin, la ética, lo que congrega y une al grupo, se vuelve estética, emoción común, y viceversa. Hay una simetría entre estos dos polos, y es la corriente que pasa entre ellos lo que determina la mayor o menor intensidad de la existencia. (Maffesoli 2007:17).

Desde la estética, N. Bourriaud se encuentra con la sociología de M. Maffesoli en su propuesta de un arte relacional que “es el lugar de producción de una sociabilidad específica” (Bourriaud 2006:15), que establece espacios concretos, microterritorios

¹²⁷ En la cual la artista somete su cuerpo a situaciones extremas: come un pote entero de miel, toma una botella entera de vino, dibuja una estrella con una lámina en el vientre, se tumba desnuda sobre un bloque de hielo, etc.

¹²⁸ Whatever the final assessment of the similarities and differences, Abramovic’s performance notable exhibited elements of ritual as well as spectacle, that is to say, it hinted both a religious and a fairground context. In fact, it constantly oscillated between the two. It was ritualistic by virtue of engendering a transformation of the performer and certain spectators but lacked the publicly recognized change in status or identity, as often is the case with rituals. It resembled a spectacle by virtue of eliciting awe and horror from the spectators, shocking and seducing them into becoming voyeurs. (Fischer-Lichte 2008:15)

creados a partir de intercambios sociales. En sintonía con esta perspectiva “relacional”, donde la práctica artística consiste en la invención de relaciones entre sujetos y en estrategias de creación de universos posibles, O. Cornago (2008) desarrolla la propuesta de una *ética del cuerpo*, basada en la situación real, concreta y física del encuentro, que parte de la unidad mínima del cuerpo y condiciona “una política en tono menor que comienza por el yo. La ética remite a un espacio de proximidades [...] en la que el espacio de lo privado queda ligado a lo social” (*ibid*:52). Dentro de este contexto, la escena contemporánea trataría de “recuperar el cuerpo como un modo de pensar y estar frente al otro” (*ibid*), en una dinámica donde el discurso ético es generado “desde el interior de la propia obra” (*ibid*:53).

A través de tales estrategias y discursos, los límites entre política y estética, arte y vida, cuerpo y mente, etc., quedan fragilizados, creando zonas de tránsito donde no hay dicotomías viables: el arte es parte de la vida, una dimensión de la realidad, una esfera de la existencia. Las alternativas, críticas y desviaciones al sistema de poder nacen de una dinámica provocada por relaciones, encuentros, cuerpos y acciones. En este contexto, el entretenimiento y el placer no se oponen a la crítica y a la reflexión, están eximidos de la “mancha del pecado”. Las propuestas críticas y politizadas de B. Brecht se construyeron a partir del reconocimiento del potencial transformador y subversivo de la cultura popular, y por consecuencia del valor del entretenimiento y del placer como cómplice en el juego escénico, como deja claro en el *Pequeño Organon*:

Desde el principio el negocio del teatro fue entretener a la gente, así como lo fue para todas las otras artes. Es este negocio que le confiere una dignidad particular; no necesita otro pasaporte que la diversión, pero ésta le es indispensable. No debemos transformarlo en una fuente de moralidad si queremos mantener su importancia, nos arriesgaríamos a provocar el efecto contrario, rebajarlo, que podría ocurrir si fracasa en hacer la lección moral poco agradable, y agradable para los sentidos: asumidamente, un principio por lo cual la moralidad puede sólo ganar. [...]. De hecho, el teatro debe permanecer

enteramente superfluo, aunque sea lo superfluo por el cual vivimos. Nada necesita menos justificación que el placer. (Brecht 1964: 180-181)¹²⁹

El placer y el entretenimiento no son opuestos a la reflexión o transformación, de hecho el placer puede ser un factor altamente revolucionario, pues opera como afirmación de la exuberancia, de la heterogeneidad y de la fuerza vital, despertando los sentidos y el cuerpo como órgano relacional. El Poder siempre ha intentado controlar el placer; hoy las estrategias del sistema hegemónico son distintas, alaban el placer pero dirigen su posibilidad de experiencia para el consumo de productos, y el placer o el entretenimiento efectivo pasan a estar siempre más allá, en la próxima compra, el próximo viaje o en la vida de las estrellas de las pantallas. En otras esferas, el placer es otra vez visto como una especie de pecado, la atracción diabólica de la sociedad de consumo y espectáculo. En una perspectiva festiva, el placer y el entretenimiento son considerados como dispositivos de conexión con el mundo y con el otro, son parte de un universo que se insiste plural y se resiste a la imposición de esquemas rígidos y de fronteras cerradas. *La ética de la festividad* aplicada al teatro es una estrategia para vivir el deseo y la necesidad de estar-junto sin matar uno al otro. No es una propuesta que se pretenda novedosa, de forma alguna, los cuerpos siempre intentaron estar con otros cuerpos, el teatro siempre fue en potencia colectivo, plural, relacional y arriesgado.

¹²⁹ From the first it has been the theatre business to entertain people, as it also has of all other arts. It is this business which always gives its particular dignity; it needs no other passport than fun, but this it has got to have. We should not by any means giving it a higher status if we were to turn it e.g. into a purveyor of morality; it would on the contrary run the risk of being debased, and this would occur at once if it failed to make its moral lesson enjoyable, and enjoyable to the senses at that: a principle, admittedly, by which morality can only gain. [...] The theatre must in fact remain entirely superfluous, though this indeed means that is the superfluous for which we live. Nothing needs less justification than pleasure. (Brecht 1964: 180-181)

2.9. Conclusiones

Donde haya una frontera que de alguna forma se pretenda rígida, los artistas escénicos podrían hacer fiestas. Entre México y Estados Unidos, entre España y África, entre buenos y malos, entre cuerpo y mente, entre popular y erudito, entre ética y estética, entre el blanco y el negro, entre santas y putas, entre yo y tú: bailar hasta que los límites estrechos desfallezcan, hasta que el cuerpo diga la verdad sensible y tropecemos exhaustos de toda rigidez.

Quizás mi trabajo sea abrir espacios temporales de utopía/desutopía, una “zona desmilitarizada” en la cual comportamientos radicales consistentes y pensamientos progresistas son permitidos, aunque sólo durante el periodo de la performance. En esta zona imaginaria, tanto artistas como espectadores tienen permiso para asumir múltiples y siempre-cambiantes posicionamientos e identidades. En esta zona de frontera, la distancia entre “nosotros” y “ellos”, el yo y el otro, arte y vida, pasa a ser difusa e indefinida. (Gómez-Peña 2005: 24)¹³⁰

Habitar la frontera como territorio nómada donde las dicotomías reductoras pierden sentido y lo que importa no es la “esencia” sino las *relaciones*, “crear espacios libres, duraciones cuyo ritmo se contraponen a lo que impone la vida cotidiana, favorecer un intercambio humano diferente de las “zonas de comunicación” impuestas” (Bourriaud 2006: 16): estas propuestas parecen estar diseminadas en el tejido artístico contemporáneo. No sólo en el contexto de la producción artística, todo pensamiento actual está marcado por la reivindicación del elemento relacional, como evidencian los conceptos recurrentes de *red*, *comunidad*, *rizoma*, conexiones entre el mundo, las personas y las cosas. Es tiempo de cruzar y ampliar fronteras; y el arte puede ocupar un importante papel en este movimiento de conexión.

¹³⁰ My job may be to open a temporary utopian/dystopian space, a “de-militarized zone” in which meaningful “radical” behaviour and progressive thought are allowed to take place, even if only for the duration of the performance. In this imaginary zone, both artist and audience members are given permission to assume multiple and ever-changing positionalities and identities. In this border zone, the distance between “us” and “them”, self and other, art and life, becomes blurry and unspecified. (Gómez-Peña: 24)

En este capítulo hemos transitado por algunas de las fronteras del teatro, buscando mapear con más precisión nuestro campo de investigación, a la vez que evitamos fijar límites demasiado rígidos, especialmente inadecuados en una época donde el arte se dedica a establecer redes y construir puentes. A lo largo de nuestro itinerario, el teatro fue definido como evento, un fenómeno efímero y presencial, que acontece en un espacio-tiempo compartido entre personas, condicionado por la circulación de energía entre ellas, en constantes ciclos de retroalimentación: cuerpo, juego, acción y presencia. El actor Yoshi Oida nos recuerda:

Las bellas artes como la pintura y escultura se expresan en el espacio, mientras el teatro utiliza el tiempo y el espacio. Un espectáculo (al contrario del texto) existe únicamente en lo momento en que es visto. Y la naturaleza de aquel exacto momento está continuamente cambiando, conforme la pieza se desarrolla de un momento a otro. Aunque volvamos a rever el espectáculo, nunca las funciones serán idénticas. El momento preciso del cual fuimos testigos jamás se repetirá. (Oida 2001: 63)¹³¹

Como consecuencia, hemos diferenciado la escena de la palabra escrita, afirmando que teatro no es drama, ni jamás lo fue, pese la tentativa occidental de subordinarlo a la literatura dramática, un esfuerzo muy presente durante algunos siglos que todavía enseña su legado. No negamos el hecho de que tal subordinación persista en ciertas prácticas diseminadas por el mundo, no obstante esto no significa que el drama defina el teatro, sino que el teatro es frecuentemente “secuestrado” por prácticas y discursos anticuados. Así como un guión de cine no es una película, una obra literaria no es teatro. Comprendemos “teatro” como una práctica vinculada a la escena viva, que no depende de un texto dramático para existir, aunque pueda utilizarlo - su naturaleza híbrida y flexible puede fomentar fértiles intercambios con varias manifestaciones artística, incluyendo la literatura.

¹³¹ Artes plásticas como pintura e escultura expressam-se no espaço, enquanto o teatro se utiliza do tempo e do espaço. Um espetáculo (contrariamente ao texto) existe apenas no momento em que é visto. E a natureza daquele exato momento esta constantemente mudando, conforme a peça se desenvolve de um momento a outro. Mesmo que voltemos para rever a peça, nunca as apresentações serão idénticas. O momento preciso que testemunhamos jamais se repetirá. (Oida 2001: 63)

A partir de la comprensión del teatro como un evento basado en cuerpo, presencia y encuentro, la frontera con lo que es denominado *performance art* se hace bastante incierta. Por lo general, las tentativas de definir límites rígidos entre estas zonas intentan encerrar el teatro en una función exclusiva de *representación* de la realidad, idea que nos parece bastante equivocada: el teatro no se define como representación, sino por su naturaleza de *acontecimiento*, un fenómeno performativo que implica procesos de comunicación. Además, las etiquetas son incapaces de definir efectivamente la experiencia escénica; las categorizaciones en este campo son por lo general bastante discutibles. Entre otros tránsitos posibles, el tránsito entre teatro y *performance art* ha sido muy activo y fértil en las últimas décadas, de modo que es difícil definir una designación precisa para muchos espectáculos, que se articulan a partir de vectores similares: énfasis en la presencia del performer, ausencia de personajes bien delineados, subversión de estructuras narrativas tradicionales, exposición del cuerpo fenomenológico, desarrollo de acciones concretas, busca de una experiencia común, relación directa con el espectador.

Como en el caso de la *performance art*, la fluidez de los conceptos “ritual” y “teatro” se impone como un impedimento básico para definir límites estrechos. El tránsito entre ambas formas ha sido muy presente a lo largo del siglo XX, impulsado por movimientos de renovación escénica que buscaban rescatar el potencial del teatro como acción transformadora, que opera en lo real a través de lo colectivo; afirmando un aspecto sagrado de la escena como espacio de mutación y comunión, condicionado por el cuerpo, la experiencia sensible y el encuentro. Hoy, es posible que la asociación entre teatro y ritual ya no sea necesaria en términos formales, puesto que la escena ha encontrado sus propias estrategias para ofrecerse como agente de transformación y encuentro. Por otro lado, los procesos creativos escénicos siempre tienden a evocar

cierta dimensión ritual, a través de la articulación de colectivos en situaciones liminales que provocan transformaciones profundas. Las fronteras permanezcan abiertas.

La conexión entre teatro y ritual implica la temática de *lo real en la escena*, una cuestión recurrente desde principios del siglo XX, cuando los primeros renovadores escénicos empezaron a rechazar la artificialidad impostada que caracterizaba el teatro del siglo XIX, reivindicando un teatro “realista” que llevase al escenario la vida misma. Evidentemente, este ideal no se cumplió, por estar basado en una estrategia de *ilusión* de realidad, que en lugar de aproximarse de la vida se distancia de la *experiencia de lo real*. En nuestra época, marcada por signos generalizados de simulacro y espectáculo, esta cuestión se hace especialmente importante, en función de la sensación extendida de *pérdida de la realidad*. De manera general, aunque bajo distintas formas, la escena ha buscado estrategias de conexión con lo real a través de la exposición de la *realidad de la escena misma*, evidenciando el cuerpo, la teatralidad, lo concreto y la condición básica de lo fenómeno escénico: un acontecimiento en un espacio-tiempo compartido de mortalidad. En esta perspectiva, las dicotomías entre arte y realidad pierden sentido, el arte es parte de la vida, y el teatro puede constituir una experiencia y una realidad social concreta.

El tránsito por la frontera teatro-realidad nos conduce a la zona de intercambio entre teatro y nuevas tecnologías, puesto que estas últimas afectan nuestra forma de percibir la realidad, de relacionarnos con el mundo y con el otro, reescribiendo nuestros cuerpos y nuestros deseos. El arte no ha obviado esta condición, de modo que, desde las vanguardias históricas, la experimentación con los nuevos recursos tecnológicos ha generado múltiples propuestas y cuestionamientos ético/estéticos, especialmente en las últimas décadas. Según nuestra perspectiva, el aspecto más importante, incluso inevitable, del tránsito entre la escena y las nuevas tecnologías no se encuentra

necesariamente en el uso de aparatos en el escenario (que es un recurso válido como otros, ni “bueno ni “malo”), sino en su presencia en la vida misma, que afecta nuestras estructuras de pensamiento y nuestra percepción del mundo, y por lo tanto no puede ser ignorada en el arte.

Comprendiendo el teatro como un fenómeno que genera eventos y no obras acabadas, que sólo acontecen en *relación*, en un espacio-tiempo compartido *entre* actores y espectadores, la asociación entre lo escénico y la *estética relacional* propuesta por N. Bourriaud parece evidente. No obstante, el autor excluye el teatro de lo ámbito de lo relacional, que quedaría exclusivo para “las prácticas provenientes de la pintura y de la escultura que se manifiestan en el marco de una exposición”. Aunque N. Bourriaud no estuviera de acuerdo, reivindicamos el aspecto relacional como elemento fundador de la experiencia escénica, *el teatro es un estado de encuentro*, tanto en el momento de la función como en el proceso creativo, que además no están aislados en distintas esferas, un espectáculo *es* su proceso. El encuentro está siempre presente en esto que elegimos llamar ‘teatro’, es parte de su cuerpo, de modo que la práctica escénica, en la medida que estimula, forma y demanda espacios de encuentro, continúa siendo un procedimiento nada desdeñable dentro de una perspectiva de una política concreta de proximidad, donde “el arte ya no busca representar utopías, sino construir espacios concretos” (Bourriaud 2006:55) y modelar universos posibles.

Todos estos movimientos de tránsito que el teatro favorece nos conduce a la abertura de otras fronteras: entre popular y erudito, entre ética y estética, entre entretenimiento y reflexión, entre placer y crítica. Lo imaginario de nuestra época está marcado por las relaciones, y el teatro parece configurarse como un espacio privilegiado para esta experiencia, que supone negociaciones y entrecruces a veces peligrosos. Respecto a la cultura de masas, por ejemplo, no es posible permanecer “inmune” a su

interferencia, por lo tanto es mejor encontrar tácticas de supervivencia, estrategias astutas de apropiación y recreación. Devorar para no ser devorado – evocamos la idea de una antropofagia cultural, que sea capaz de dialogar con el mundo, sin encerrarse en torres de marfil o en dicotomías reductoras.

Buscando el tránsito entre lo erudito y lo popular, lo experimental y lo *pop*, nuestra propuesta no excluye el público no-especializado: no podríamos evocar una “ética de la festividad” restringida a una élite de personas cultivadas, de modo que transitar entre distintos universos de espectadores se presenta como un desafío necesario. Además, no podemos subestimar el público “común”, que en variadas ocasiones puede ser más abierto, sensible y “profundo” que muchos críticos, intelectuales y artistas, encerrados en sus certezas de cómo *debe* o *no debe* ser el arte.

No hay sistemas binarios en la vida, en los cuerpos y en los encuentros. En lugar de construir muros fronterizos, el teatro se lanza a relaciones, cruces y tránsitos. Aunque intentemos mapear un concepto de “teatro”, es necesario estar alerta para la propia imposibilidad de su realización: el teatro no es un concepto, es un movimiento, un encuentro, una experiencia. Hay cierto peligro en las definiciones.

¿Que es la danza de cualquier modo? En primer lugar, la danza no es un estilo específico, hay tantos estilos, culturas, razones para bailar; no podemos llamar danza exclusivamente a ciertas técnicas de ballet o de danza moderna, o decir esto es danza, esto no es danza. Para mí, la danza es mucho más de lo que otras personas pueden pensar que sea. (Bausch en Climenhaga 2009)¹³²

Substituimos “danza” por “teatro” y podemos hacer nuestra la declaración de P. Baush. Mucho más que una teoría, el teatro se afirma como una práctica vital vasta y flexible. Algo así como el arte de hacer fiestas en las fronteras.

¹³² What is dance anyway? First of all, dance is not a certain style, there are so many different styles, cultures, reasons to dance; we can't only call certain modern or ballet techniques dance, or say this is dance, this is not. For me, much more is dance than other people think of (Bausch en Climenhaga 2009)