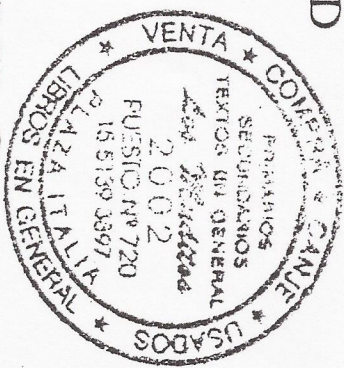


63

JEAN DUVIGNAUD



ESPECTACULO Y SOCIEDAD

DEL TEATRO GRIEGO AL HAPPENING:
FUNCION DE LO IMAGINARIO EN LA
SOCIEDAD



EDITORIAL TIEMPO NUEVO S.A.

I

SITUACION DRAMATICA Y SITUACION SOCIAL

¿QUIÉN habla, ahí? Un hombre, una mujer, poderosamente iluminados, vivientes, reales aunque alejados, relegados en un mundo distinto, un mundo incluso peor que falso: verosímil. La voz, el andar, el juego de los músculos, la sombra de un bastidor iluminado por un proyector, a todo ello atribuyo un sentido, un sentido que toda esta gesticulación parece exigir, llamar: el acto dramático comienza.

Este acto, creación múltiple, es el resultado de la voluntad de un dramaturgo, de los esfuerzos estilísticos de un director, de la interpretación de los actores, de la imaginación de un regidor de escena y de la complicitad de un público. Ese acto es, ante todo, una ceremonia.

Y todo organiza este aspecto ceremonial: la solemnidad del lugar (sin la cual la credibilidad se vendría abajo), la separación entre el público profano y los actores aislados en un mundo estrecho semejante a un universo sagrado, los particularismos de la lengua poética que opone el diálogo teatral a la habladuría cotidiana.

La vida ordinaria nos ofrece ejemplos comparables. Es incluso difícil hablar de nuestra existencia colectiva sin referirnos a esas manifestaciones, que se imponen tanto más claramente cuanto que las organizaciones, prácticas y símbolos actúan dentro del marco definido de nuestras comunicaciones reconocidas o tácticas. ¿No encontramos así, en los distintos niveles de la experiencia social, un teatro verdaderamente espon-

táneo? ¿Una ceremonia religiosa en una iglesia o en una sinagoga, un aniversario familiar, una sesión en el tribunal, la entronización de un brujo o de un sacerdote, la coronación de un rey, la inauguración de un puente, no son acaso actos ceremoniales en los que los hombres privados vienen a representar papeles públicos? ¿Y no se lleva esto a cabo según las reglas de un "argumento" que nadie es capaz de modificar, puesto que nadie se libra de los papeles sociales, papeles que cada uno debe asumir según el lugar que ocupe en la trama de la existencia ordinaria?

La vida social no se limita, desde luego, a esas *representaciones*, en el sentido estricto de la palabra. En la vida colectiva no todo es "dado a ver"; lo secreto, lo clandestino, co-existen con lo que es público. No obstante, el tráfico oscuro de lo ilegal o el misterio de las sectas también poseen, evidentemente, una teatralización igualmente rigurosa. Incluso nuestra vida mental que suponemos individual, nuestra persona que estimamos eterna y absoluta, ¿no es acaso, en nuestro "fuero interno" (que es sin duda un mito), una representación que nos ofrecemos a nosotros mismos?

Si se quisiese esbozar una distinción entre el estado de la naturaleza en el que abunda eso que los especialistas llaman los instintos, y el estado de cultura que encerramos en un sistema de reglas colectivas establecidas y estables, habría sin duda que acudir a esa noción de representación o de dramatización. Ciertamente —como ha sido señalado hace ya mucho tiempo a propósito de las ceremonias de seducción entre reptiles o volátiles— distintas especies dramatizan el acto sexual. Pero, precisamente, diríase que nosotros no comprendemos el sentido de los comportamientos no humanos sino en el momento en que ellos se teatralizan. Y esto, por poco tiempo además. Nuestra propia existencia, o digamos más bien la de la cultura, es una representación teatralizada de los instintos y de las pulsiones. La sexualidad, la muerte, el intercambio económico o estético, el trabajo, todo es manifestado, interpretado. El hombre es la única especie dramática...

Hay algo, entonces, en este acto de representación. Hegel construye su *Fenomenología* a partir de la exteriorización de la conciencia y de su alienación, es decir de su capacidad de hacerse ajena a sí misma. Mas, hay algo mágico en esta exteriorización que suscita nuestra reflexión. Si lo examinamos detalladamente, nos daremos cuenta de que toda espontaneidad natural se hace social y cultural al teatralizarse, es decir, al representarse ante nosotros y ante los demás. Sartre ha hablado mucho y acertadamente de esta manifestación *ante* los otros, convirtiéndola en algo trágico y pavoroso. Hubiera sido necesario establecer una relación entre esa exteriorización inevitable y la substancia social misma que se realiza en ese acto. Quiero decir con ello que representar consiste en crear el ser, en acumular la substancia colectiva.

Marcel Mauss habla en su *Esquisse d'une théorie de la magie* de esa fuerza colectiva de la que el brujo se apodera para utilizarla individualmente, mientras la religión la realiza en forma aparentemente colectiva. A esta fuerza colectiva Mauss da el nombre de "Mana" en recuerdo de un término melanesio que así designa a esa fuerza contenida en el grupo y cuya existencia depende exclusivamente del grupo. Pero ya es prácticamente imposible distinguir magia y religión como lo ha hecho Mauss. Más interesante sería, quizás, preguntarnos sobre el acto mismo que hace mágica a la magia y sagrada a la religión, es decir, sobre el dinamismo teatral que representa a los ritos, los gestos y los actos. El propio Mauss, por lo demás, no nos da sino ejemplos de acciones representativas, tales como esa "ronda mágica" o esta "danza" de las tribus marítimas de Nueva Guinea, en las que "todo el cuerpo social aparece animado por un mismo movimiento": "todos los cuerpos presentan idéntico bamboleo, todos los rostros idéntica máscara, todas las voces idéntico grito... Al ver en todos los rostros la imagen de su propio deseo, al escuchar en todas las bocas la prueba de su certeza, cada uno se siente arrastrado, sin poder

resistirlo, por la convicción de todos... Sólo entonces el cuerpo social se halla verdaderamente realizado",¹.

Yendo más lejos que Durkheim —éste, poco pienso a conceder al dinamismo creador un valor significativo— Mauss, con una sencillez tanto más admirable cuanto que él no conocía sino por medio de su extraordinaria intuición las sociedades no europeas, descubre que el acto de representar lo que existe positivamente constituye en sí el acto social fundamental, sin el cual ningún otro hecho individual o colectivo existiría. Cuando se analiza el pensamiento de Mauss, generalmente se insiste poco en este aspecto de valorización de la acción representativa colectiva, hecho que sin embargo constituye la trama misma de su reflexión. Así, 20 años después de su *Esquisse d'une théorie de la magie*, en su *Essai sur le don* —sin lugar a dudas el libro clave de la sociología y de la antropología contemporáneas—, luego de haber definido el intercambio entre los grupos como el hecho primordial y esencial de toda existencia concreta, Mauss atribuye a la representación de este intercambio, bajo la forma de la "festividad" o del *potlatch* su significación objetiva: ¿el consumo suntuoso, el despilfarro público, la práctica del prestigio no caracterizan acaso a todos los papeles colectivos? ¿Y no implican ellos incluso la vida misma de las comunidades o de los grupos? No se equivocaba Georges Bataille al atribuir a esta relación "consumido-consumado", a esta destrucción teatralizada de los bienes adquiridos un valor tanto más elevado cuanto que ella creía ahuyentar la muerte "representándola".

Literalmente, la ceremonia debe interpretarse como un drama en el sentido que Poltzer daba a esta palabra: un desarrollo activo limitado en tiempo y espacio, un segmento significativo de la experiencia común cuyos elementos ligados entre sí realizan o representan

1. *Sociologie et Anthropologie* (PUF), p. 126.

un acto colectivo². El que cada individuo pueda así desempeñar varios roles sociales (guardametas, secretario de sindicato, maestro, obrero, padre de familia, etc.), muestra que las vidas particulares forman parte de varias tramas de roles y participan en diversas ceremonias que implican, en distinta forma cada vez, una acción colectiva determinada: en el transcurso de estas ceremonias que encarnan la práctica social en su forma más intensa, los miembros de una comunidad asumen tipos o individualidades fijados por una tradición, la mayoría de las veces figurados por medio de máscaras.

De todos modos, estas ceremonias pueden ser de dos tipos, ya sea que representen un comportamiento tradicional, o que preparen una decisión, anticipan una acción destinada a comprometer tanto al grupo como a toda la sociedad...

En esta forma, una festividad mítica es una manifestación de acción como lo son las celebraciones tradicionales de los grupos arcaicos: a través de la representación de personajes simbólicos o alegóricos que encarnan, designan o quieren manifestar la coherencia del grupo por medio de la exaltación de la unanimidad, se representan los mitos de la génesis del mundo: el mundo es "concebido como perfectamente estable" y los mitos "reemplazan la historia"³. Sin duda, como lo dice Mircea Eliade, nos estancamos en la repetición cuando intentamos regenerar el tiempo anterior; nos alejamos de la experiencia prometeica que innova e inventa situaciones nuevas, pero al menos así se logra reunir a los miembros discordantes y separados de un grupo.

Se comprende que estas celebraciones "desemboquen"—como suele decirse— en fenómenos que llamamos de "posesión", en torno a los que la literatura

2. *Revue de Psychologie concrète*, avril 1929, N° 1.

3. G. Gurvitch, en la discusión del IV Coloquio de Sociólogos de habla francesa, *Cahiers internationaux de sociologie*, 1962.

es, por lo demás, bastante escasa⁴. Lo que hay probablemente que comprender es que los hechos aparentemente históricos y "anormales", constitutivos según nosotros del conjunto de esas tramas, corresponden a distintas series de actos racionales por medio de los cuales un grupo organiza y crea las conductas, estructuras de papeles, "personajes" ignorados por la experiencia común. Ya sea porque esta última constituye una degradación con respecto a un estado anterior (el caso de los negros traídos como esclavos a América desde el África), o porque ella suministra a la experiencia un elemento demasiado pobre, pues se trata de grupos ignorados (mujeres), o de sociedades miserables (por ejemplo, los etíopes de Gondar de los que Michel Leiris habla). Pareciese entonces como si la sociedad dramatizara ciertos papeles, para crear o constituir una sociedad más coherente e intensa que la sociedad positiva, y que ciertos grupos no existieran sino gracias a esta coherencia suplementaria e imaginaria que adquirieren en el transcurso de estas manifestaciones excepcionales pero regulares⁵.

Vemos entonces — como lo ha mostrado claramente Michel Leiris —, cuán absurdo resulta juzgar estos hechos de posesión o de magia con nuestra mentalidad común de europeos⁶. Entre la verdad y la mentira se sitúa la zona intermedia de lo verosímil, de la veracidad, de lo probable, de lo virtual. Aún más, no existe la dicotomía rigurosa entre el error y la verdad, según la cual el "poseso" estaría del lado del error, nosotros del lado de la verdad, etc. Nosotros construimos nuestra verdad por medio de la abstracción, de la misma manera que el hombre de las sociedades no-históricas construye la veracidad de una sociedad posible cuya estructura sea capaz de cimentar los aspectos a men-

4. En Francia: A. Bastide, *Le Candomblé* (Ed. Mouton); A. Métraux, *Le Vaudou* (Ed. Gallimard); M. Leiris, R. Gaillois, M. Eliade han insistido en este aspecto de la discontinuidad de la celebración en la trama cotidiana.
6. *La Possession et ses aspects théâtraux chez les Ethio-piens de Gondar* (Plon, "L'Homme").

do discordantes de sus "instituciones" recibidas. El hecho de que la mujer o el hombre poseso, finjan o se exalten realmente, no presenta ningún interés, salvo para el turista. Tomar su propio cuerpo como instrumento de creación de un personaje imaginario, implícita, probablemente, conductas secundarias, marginales, y el desdoblamiento que ellas provocan no tiene nunca lugar en la quietud de la intelectualidad banal. Actor se dice en griego "hipócrita", es decir, aquel que representa un personaje. Se comprende entonces el sentido que esta palabra ha tomado posteriormente, a partir del momento en que el hombre se preocupó de confrontar (idea inconcebible en los otros grupos de civilizaciones) aquello que se representa y cierta imagen absoluta y pura del ser interior (que por su parte parece una ficción exclusivamente europea). En el acto de construcción imaginaria de un papel social, la duda o la simulación parecen al contrario provenir de un conocimiento implícito, aun cuando extremadamente acentuado, de la separación individual.

¿Cómo no destruir la explicación vulgar? Se nos dice: un individuo simula un personaje, construye su silueta y su imagen con restos de armas, o de trajes (como hacen los niños, en quienes el poder simbólico alcanza el paroxismo), se exalta y acaba creyendo que es el personaje que quisiera ser. ¿No habría más bien que considerar en otra forma el asunto de estas ceremonias mágicas o sagradas? ¿El acto de posesión no vendría más bien a colmar la insuficiencia social? En el seno de sociedades descompuestas o escasamente desarrolladas según el tipo objetivo al que pertenecen, en el seno de sociedades degeneradas u oprimidas, ¿no serían la representación y los actos de posesión que la acompañan, más bien, la única manera en que estas sociedades inacabadas o incompletas llevan a cabo su plena realización? De tal manera que estas figuras imaginarias desempeñarían dentro de estructuras po-

sivas el papel de elementos de una teoría de la información concenientes a una sociedad total, momentáneamente inacabada, irrealizada o destruida. Así, sólo materialmente y sin el rodeo de cualquier mística espiritual, la sociedad se realizaría a través del personaje imaginario...

Otros tipos de ceremonias revisten significaciones diferentes: un consejo de guerra, un juicio, una reunión sindical o revolucionaria toman decisiones, es decir, preparan la sociedad actual a una acción que el grupo debe y puede realizar. Castigar, perdonar, arbitrar, iniciar una acción común son tareas que la colectividad se reserva a sí misma a partir del momento en que no las deja más en manos de un soberano. La aceptación de estas funciones supone, evidentemente, una delimitación de los roles cuidadosamente establecidos en la trama de la sociedad, y cuyo resultado casi nunca vemos; y esto, no porque la acción sea irracional, sino porque la racionalidad que ella implica se refiere al aspecto aún no vivido de la experiencia. Engels ha hablado de este "inconsciente objetivo" a propósito de la Comuna de París: los hombres pueden así anticipar una realidad que sin ellos quedaría prisionera de las estructuras establecidas.

Esto es lo que se ha llamado el "carácter prometeico" de las sociedades históricas (G. Gurvitch) o la capacidad de elevarse hasta actos colectivos que comprometan al grupo y provoquen una intervención real en la trama de la vida colectiva.

En este sentido la Revolución Francesa es significativa, y ello sin duda, porque el hecho de ser la primera manifestación de Prometeísmo social la hace presentar todos los rasgos de éste con una especie de cruel inocencia y de vigorosa exactitud: el acto de soberanía de los grupos constituidos por medio de la aglomeración de los hombres, la definición de la conciencia cívica, el papel del castigo social (el proceso del Rey), el juicio de clase, la relación entre la palabra y el terror cuya sanción es la guillotina, todo ello crea un universo extremadamente complejo que no se

reduce a la exactitud de un enfoque histórico. Desde luego que la Revolución Americana había suministrado ya en este campo un ejemplo ilustre y fecundo; sin embargo, la Revolución Americana era más que todo una ruptura geográfica, una separación de los lejanos, de los situados fuera del marco de la sociedad tradicional. La Revolución Francesa no tuvo la misma suerte; ella se abrió un camino difícil *dentro* del mundo constituido en el que surgió. ¿Cómo, entonces, dejar de impresionarse por esta sorprendente empresa de representación del grupo y de la colectividad por medio de funciones no establecidas ni en la tradición ni en el pasado? ¿Cómo no ser sensible a esta destrucción de antiguos roles y a la afirmación juvenil y ardiente de papeles inéditos, nuevos, que hallan su prestigio y exigencias específicas en su representación actual?

Me parece que en las "explosiones" sucesivas características de las sociedades históricas (Revoluciones de 1830, de 1848 en Europa, de la Comuna, de 1905 en Rusia, de 1917, etc.), debería verse el testimonio de esos actos de construcción activa del tiempo por parte del grupo. Debería también recordarse que todos estos actos se manifiestan en forma de ceremonias, de "jornadas", de teatralizaciones cuyo montaje y puesta en escena, por muy espontáneos que sean, no dejan por ello de ser visibles y sensibles a todos; a tal extremo que uno experimenta una nostalgia capaz por sí sola de provocar nuevos actos semejantes⁷.

En este caso, y a diferencia de lo que ocurre en las ceremonias de las sociedades "arcaicas" de las que antes hemos hablado, es el grupo mismo quien acaba y completa la sociedad, quien se convierte en el agente activo de una totalización realizándose. Lo que llamamos la "historia", ¿no es acaso el descubrimiento de las capacidades de intervención de individuos y grupos en las estructuras consideradas hasta entonces como

7. Los acontecimientos de mayo 1968 constituyeron una teatralización de este tipo, en la que algunos cándidos no han visto sino este aspecto de representación socio-dramática.

intangibles e inmóviles porque aparecían como positivas? Nuestra vida política se ha convertido en una representación de nuestra actividad dinámica, consciente o no.

Todas las sociedades humanas pueden, pues, hallarse en situaciones que impliquen una puesta en escena dramática intensa y más o menos espontánea. Trátese de sociedades tradicionales o de sociedades históricas, un "medio efervescente" realiza su existencia colectiva representando el drama de su cohesión mítica o interpretando el argumento de su acción. En uno y otro caso, el dinamismo de los grupos y de las sociedades se expresa por medio de una puesta en escena que reúne a los principales papeles sociales.

En el teatro, la representación ofrece un aspecto semejante: se trata de un segmento de la experiencia real; los participantes se visten con el traje correspondiente a sus papeles, y actúan, unas veces en función de la idea simbólica del personaje que representan, las otras, en función de un texto escrito que les es impuesto donde quiera que la escritura haya invadido la vida cotidiana. En todo caso, la semejanza se termina allí: la vida real suscita personajes inesperados, papeles inéditos, hace aparecer un "líder" en el centro de la escena activa⁸, inventa un poder nuevo, crea un mediador que se ignoraba, provoca reacciones nuevas en la competición de los grupos y clases. Marx ha mostrado en qué forma esta rivalidad continua podía engendrar situaciones sorprendentes, cómo las clases podían desempeñar papeles diferentes de los que implica su situación económica y viceversa, disfrazar su propia realidad, improvisar papeles desconocidos hasta entonces. Nada de comparable entre esta situación y la del teatro, en la que el autor establece la situación y los personajes, en la que la voluntad explícitamente estética organiza la apariencia social.

8. Daniel Cohn-Bendit en mayo 1968.

Más aún, al final de la pieza, tanto los vivientes como los muertos se levantan. ¿No podría acaso decirse que cuando vienen a saludar al público, unos y otros vienen a reintegrar la ficción misma en el universo concreto del que es parte integrante, incluso cuando el público —como en el caso del melodrama romántico— va a abuchear al "traidor" a la salida de los actores? Esto no quiere decir que el teatro sea una cosa "poco seria", ni que las innumerables vilezas y mediocridades que constituyen la vida cotidiana sean lo "serio", sino que el acto de teatralización, por medio de sus representantes, alega su validez imaginaria: "la construcción que hemos efectuado ante ustedes halla aquí su realización momentánea; salgamos al mismo tiempo del lugar sagrado en el que todos juntos hemos inventado la ficción. Reconstituycamos una discontinuidad sin la cual no podríamos continuar nuestra vida en común..."

La verdadera distinción entre situación social y situación teatral no radica en la oposición superficial entre existencia imaginaria y existencia real sino en el hecho de que en el teatro la acción "se da a ver", restituida en forma de espectáculo, y que la fabricación de este espectáculo da lugar a todas las actitudes y acciones correspondientes a ese género de experiencia. Aristóteles define los "tres artes de imitar las acciones reales": la epopeya, la tragedia y la comedia, y añade que "ellos presentan a todos los personajes en acción, en acto", y de ahí, precisamente, la denominación de *drama*: "puesto que ellos imitan a los personajes en acción"⁹.

Esta imitación, sin embargo, no tiene nada de fácil; ella es representación; ella, sin actuar en sí misma, reproduce la existencia en acción, organiza un espectáculo y no una intervención en la vida colectiva. Esta representación visible (teatro en griego significa: lo que se ve) tiende, pues, a retener, a diferir el dinamismo latente u oculto, a provocarlo mas al mismo tiempo controlarlo, a excitarlo y a la vez canalizarlo.

9. *Poétique*, Ed. Budé, 1447 a, 23-24; 1450 b, 3-4.

Sus mejores formas de actuación le son arrebatadas en el momento mismo en que se le conceden sus mejores ocasiones.

Ciertas ambigüedades van más allá del equívoco. La que aquí nos interesa constituye un ser particular, representable e infinitamente renovable en su representación, como si dejase aún hambrientos o eternamente frustrados tanto a aquellos que lo representan como a aquellos ante quienes es representado. La situación de esta fuerza excitada, de este *mana* exaltado e inmediatamente retenido, diferido, ¿no es acaso la situación del primer héroe teatral del que Occidente haya tenido noticias, de Prometeo, fuente de toda actividad humana, aunque inmovilizado en su peñón?

O si se quiere aún más claro: un crimen cometido durante la guerra o en el silencio nocturno de una habitación no es sino un crimen en su estúpida vulgaridad; un sufrimiento puesto en escena, un tormento representado, modifica completamente el problema; lo que no equivale a decir que pueda confundirse la representación dramática con los juegos del circo romano, las ejecuciones públicas o las lentas torturas infligidas a las brujas en las plazas públicas. Nadie, sin embargo, podría negar el aspecto espectacular de estos actos de crueldad. Excluyamos la idea de un sadismo inconsciente e innato en el hombre; se trata probablemente de otra cosa, de algo que Sade parece haber presentado... Y abogado en sus minuciosas descripciones. La puesta en escena del tormento no es únicamente un acto sexual de frustración (aun cuando ella anime símbolos sexuales). Pareciera, al contrario, que a lo largo de estos actos de teatralización ¹⁰

10. Parece dudoso el que la muchedumbre haya manifestado emociones de tipo sádico durante estas ceremonias. Son, desde luego, conocidos los detalles de la ejecución de Damián por Casanova, pero este último, precisamente, vive en el momento del viraje decisivo, en la época de Sade, a la hora en que la destrucción se añade a la frustración de una actividad hiperexcitada que no puede manifestarse de otra manera.

la naturaleza, tomando su desquite de la cultura, representase la muerte y la destrucción temida e inevitable. El estado de degradación que supone el tormento en la plaza pública es impuesto a un individuo escogido. Más allá del castigo o de la redención impuestos por la fuerza ("te haré conocer los sufrimientos del infierno para salvarte", dice el inquisidor), lo que importa es el acto común de destrucción, del que el verdugo es el representante maldito y respetado. El sufrimiento impuesto es la incidencia mantenida y cuidadosamente prolongada del aniquilamiento colectivo en un individuo separado.

Entre Prometeo y el atormentado en la plaza pública la diferencia es simbólica: el segundo muere verdaderamente mientras Prometeo, como todos los personajes trágicos y cómicos, es condenado a sufrir y a morir acumulando en torno suyo todas las emociones y significaciones afectivas que su destrucción implica. El acto de destrucción, el tormento, constituye el foco de esta representación y alrededor de él se organiza el campo literario o emocional de los "sentimientos" y de las "pasiones". ¿Cómo no sería esta degradación el acto esencial de un teatro que, demasiado fácilmente, incluímos en nuestras distracciones?

¿Hace falta decir que únicamente Antonin Artaud ha presentado todo esto en *Le théâtre et son double*, al definir el "teatro de la crueldad" y comparar el acto dramático en su efectos sobre el psiquismo humano con la fisiología de los hombres bajo la amenaza de la peste? Se trata, sin duda, de juegos simbólicos, mas ellos alcanzan el verdadero problema: el drama teatral representa un tormento porque el acto de imitación dramática supone el doble juego de la expresión dinámica y del retraso constante impuesto a la manifestación de la misma.

Como la representación dramática es una ceremonia sin verdadera eficacia, los símbolos expresados no designan directamente el significante y lo simbolizando, y aquel, considerado en sí mismo, se separa de lo significado: como la ceremonia social teatral no es

una ceremonia social real, el circuito entre la espontaneidad y la eficacia se rompe. El hombre choca contra obstáculos tanto más insuperables cuanto que no dispone de medios para franquearlos y que esta imposibilidad presupone su existencia como personaje teatral. De allí la idea de irresistible fatalidad sin la cual la acción dramática pierde todo sentido.

La diferencia entre la situación dramática y la situación social estriba en el hecho de que una representa los papeles sociales con miras a afirmar su dinamismo, o al menos a prepararse a éste y modificar sus propias estructuras en función de tal dinamismo, mientras que la otra representa una acción, más para asumir su carácter simbólico que para realizarla efectivamente. Lo que es empresa creadora se convierte en el teatro en muerte, sufrimiento y destrucción, en razón de esta suspensión de la acción que implica la construcción de un mundo imaginario.

La frontera entre el teatro y la vida social pasa, pues, por esta sublimación de los conflictos reales. La ceremonia dramática es una ceremonia social diferida, suspendida. El arte dramático sabe que florece al margen de la vida real.

Otro punto de encuentro y de diferenciación entre el teatro y la vida social puede hallarse en la delimitación y en la polarización del espacio en el que se llevan a cabo la ceremonia social y la ceremonia teatral. En efecto, prácticamente no existen comportamientos colectivos que no impliquen la repartición y la delimitación de un espacio, ya sea el correspondiente a la disposición de los clanes o de los grupos, a los sectores familiares, a las clasificaciones llamadas "totémicas"; ya sea un espacio construido, una zona de participación o de proyección.

Sin hacer la descripción de todos los campos que la experiencia social desarrolla, puede considerarse que la polarización del espacio en sagrado y profano constituye uno de los elementos más importantes en la vida de los grupos; y esto no en función del carácter estático de esta división sino en virtud de la pola-

rización e intercambios a los que ella da lugar en las distintas sociedades. Entre el grupo de los actores y el de los asistentes se establece una colaboración infinitamente más creadora de lo que corrientemente se imagina. Marcel Mauss, al tratar de este hecho, nos habla del "inmenso cóncave mágico" que, reuniendo a los miembros de la sociedad en torno al brujío y sus ayudantes, confería a éstos una eficacia y existencia que de otro modo nunca hubiesen poseído ¹¹. Como el mago utiliza una fuerza colectiva desviada de su sentido sagrado, es necesario que esta fuerza, simbolizada por medio de actos sobrenaturales, sea investida en la sociedad a través de la credibilidad suscitada por todo lo que ella realiza. El papel del "cóncave mágico" es, pues, conferir a la representación una "verdad" de la que ella no dispondría de ningún otro modo; incluso cuando se trata de una "mentira", puesto que la "mentira" no existe para aquellos que esperan el milagro y por medio de esta espera lo provocan.

La ceremonia mágica o religiosa es entonces inseparable de la polarización que opone una zona sagrada, prohibida, a un espacio profano; inseparable igualmente de los intercambios que se establecen entre los dos campos: el público, en resumidas cuentas, acaba, concluye el acto mágico o sagrado dotándolo de existencia: se le ofrece una gramática cuya sintaxis él conoce, y su polarización en dos zonas distintas permite la realización de esta síntesis creadora.

De la misma manera, puede decirse que no hay teatro sin delimitación de un lugar escénico en el que se expresan los personajes imaginarios. Cualquiera que sea la forma que él tome, el "cóncave mágico" se reconstituye; o como Antonin Artaud dice en *Le théâtre et son double*, el público en el teatro reconstituye la tribu primitiva. El grupo de asistentes cambia los signos que se le ofrecen por una credibilidad que él proyecta en el escenario. Su papel de público consiste en

11. *Essai sur d'une théorie de la magie*, in *Sociologie et Anthropologie*, 2e ed., 1960, pp. 82-90.

prolongar las sugerencias formuladas por los actores encuadrados en la superficie escénica.

Aristóteles llamaba "catarsis" el efecto producido por la representación de las pasiones y deseos expresados por los personajes imaginarios, sobre los espectadores reales. Pero esta "purificación" ha engendrado tantos malentendidos que se ha perdido de vista su significación concreta. ¿No habría acaso que interpretarla como el resultado de esa polarización en dos zonas diferentes, aquella en la que se representa la acción imaginaria y aquella en la que se concentran los espectadores, como una síntesis-activa, resultado de la separación de dos universos opuestos pero complementarios?

La comparación entre participación religiosa y mágica, de un lado, y participación dramática del otro, se termina sin embargo en este punto. Cuando Durkheim dice que la religión "persigue la elevación del hombre, pretende conducirlo a una vida superior a la que llevaría si obedeciese sólo a su espontaneidad individual", define una acción colectiva real. La "catarsis", por su parte, saca al grupo de participantes, momentáneamente, de las banalidades de la vida colectiva, a fin de fabricar una imagen pura de sus deseos y pasiones. En esta forma, la "catarsis" realiza una imagen de la persona que no siempre corresponde a los valores comunes y normas generalmente admitidas, que no tiende a la integración en el grupo sino más bien todo lo contrario; en este sentido puede decirse que ella es una "purificación".

¿Quiere ello decir que la "catarsis" aleja al teatro de la vida social? Desde luego que no; el vínculo que se establece entre uno y otra es más sutil, más profundo y no se manifiesta entonces en el nivel más superficial de la sociedad. Así, la imagen de la persona resultante de la síntesis de una situación imaginaria, sugerida por un grupo de actores enmarcados en el campo escénico y un grupo de espectadores aislados en el área que les es reservada, define los rasgos más importantes de una personalidad cuyos

contenidos explícitos corresponden a los problemas fundamentales que afectan la experiencia humana en el plano de las sociedades totales, en su esencia revolucionaria: ¿Qué forma adopta la lucha contra las presiones sociales cristalizadas en determinismos? ¿Cuáles son las posibilidades concedidas a la libertad dentro de un marco social particular? ¿Cuáles son las posibilidades de intervención real de las que dispone el hombre en la trama de la vida colectiva?

Vemos, por lo demás, que aquellos cándidos que quieren convertir el teatro en el "reflejo" o en la "expresión" de una sociedad o de una "visión del mundo", dejan de lado las verdaderas relaciones que se establecen entre las estructuras sociales y la creación dramática; y que las relaciones entre la estética viviente y la sociedad son infinitamente más profundas de lo que comúnmente se dice.

Hay un tercer nivel analítico en el que —con referencia a los vínculos singularmente intrincados— podemos percibir un límite entre la vida social y el teatro; se trata de la extrema individualización del personaje representado, del aislamiento del miembro de un grupo, del héroe, en virtud del papel que desempeña y que no puede dejar de ejercer, o en virtud de la separación de un individuo de la vida común, separación llevada a cabo por medio de la realización de un acto prohibido.

Ahora bien, soberanos, "portadores de blasones", representantes de principados, familias, iglesias, "líderes" políticos, son lanzados en lo que se ha convenido en llamar la "escena social", con el mismo título que los culpables a los que se castiga, los excomulgados o los locos. El teatro conoce las mismas dolorosas individualizaciones ya que nos obliga a asistir al desgarramiento del ser comprometido en situaciones contradictorias, o en papeles que no puede renegar, al aislamiento de un príncipe, a la soledad de un rey, a la desgracia de un ser que ha infringido ciertas reglas como Antígona, o todas ellas como Tamerlán, Ricardo III. Es escenario se halla así henchido de la

imagen de un tormento; tormento de Agamemnón, desgarrado entre su papel de padre y su rol de rey, entre la solidaridad familiar y la solidaridad del vasallo; ridículo tormento de Monsieur Jourdain que quiere ser lo que no es y no llega a querer lo que es.

La elección por parte de un grupo o de una sociedad de los individuos anormales o atípicos, no es menos significativa que la violencia ejercida por la colectividad sobre aquellos miembros de la misma que no puede integrar o que quisiese expulsar de su seno. Marcel Mauss en su *Essai sur une théorie de la magie* ha analizado extensamente el mecanismo colectivo de designación del brujo. En esta forma, particularidades fisiológicas, psicológicas, patológicas, pueden, en un ser a pesar suyo separado de la conciencia común, dar lugar a una personalidad generalmente negativa. Así, en África, el cojo es elegido como herrero y brujo a la vez, nos indica Luc de Heusch¹². Numerosos hechos similares han sido observados por Margaret Mead entre los Arawak de Nueva Guinea. Por todas partes en nuestro medio rural o en el del África del Norte, se atribuye a los "débiles de esprit", fuerzas y cualidades que, excluyéndolos del grupo les confieren al mismo tiempo un poder sobrenatural. Por último, en la mayoría de las sociedades humanas, la transgresión de las reglas o de las leyes acarrea la exclusión, el aislamiento, el destierro. Como lo ha mostrado Lévy-Bruhl, el castigo individualiza al criminal porque este aislamiento evita el contagio y lava al grupo de toda culpabilidad posible: concentrando toda la falta en un individuo único se limita el alcance de la misma. En este sentido, individualización, expulsión y excomunión son sinónimos.

Este mecanismo no se aplica únicamente a los "mal-ditos". La elección de un rey es a veces un acto que

12. Le symbolisme du forgeron en Afrique, in *Reflets du Monde*, N° 10, Bruxelles, 1956.

nos recuerda la escogencia de los brujos¹³ o la excomunión de los criminales. Ser escogido no es siempre el signo de una gran felicidad sino más bien de una "carga" que hay que soportar. A menudo la realza no es sino un largo exilio, y tenía razón Pascal cuando hablaba de la ansiedad de un "rey sin distracción". Esta incómoda situación se manifiesta frecuentemente por medio de un sentimiento de diferencia profunda con respecto a los otros hombres y de imposibilidad de resignarse al destino común.

Pero, precisamente por este lado salimos de la vida social y entramos de nuevo en la situación dramática: el individuo atípico, criminal o rey, rey y criminal, no lo es sino por medio de la conciencia que toma de una diferencia. Salvo en contadas ocasiones, esta diferencia no se manifiesta en la vida social. Se citan casos de desamparo soberano, y sin embargo, ni en las *Crónicas* de Holinshed ni en las de Froissart encontramos la lucidez de la que hace gala Ricardo II en el momento de su caída. Se citan los casos de conciencia hipergudizada de ciertos criminales; no son, empero, sino excepciones. En realidad, la conciencia y la lucidez de los reyes en el teatro son resultado de la proyección de un grupo —o de una parte de éste— en el personaje escogido, y por ende, aislado. La conciencia común inventa el tormento y presta al solitario una conciencia y un sufrimiento. Los griegos, por medio de la invención del coro habían formulado acertadamente este movimiento de interpretación colectiva de hechos privilegiados. El coro rodea al rey, lo espía, interroga, excita, tranquiliza, aprueba o compadece; pero, al mismo tiempo lo asiste, es la mirada de la sociedad que trata de interpretar una desgracia previamente proyectada en el individuo. Es el coro el que se queja, comenta y conduce el debate hasta la eternidad o hasta la pedante y gnómica "sabiduría de las naciones"; el coro es lo normal juzgando a lo anormal, lo anónimo juzgando al héroe.

13. Incluso si no se aceptan ya las teorías de Sir James Frazer sobre el origen mágico de toda realza.

Pareciese que la estética dramática naciera del comentario que los hombres, hundidos en el "claroscuro de la vida cotidiana" hacen de los casos de individuos separados, reyes o criminales, bufones o torpes, proyectados —unas veces voluntariamente y otras no— fuera de las normas admitidas. Los griegos habían llamado *hybris* este exceso, este desbordamiento del marco de referencia admitido, por parte de un individuo que se aprovecha de la selección de la que ha sido objeto o que él mismo ha provocado: *hybris* de Prometeo que rechaza toda conciliación posible con Zeus, de Antígona que no cede a las exigencias de la vida urbana, de Edipo, y de Filoctetes que quiso apoderarse de las armas de Aquiles. Aquellos que desean reducir el teatro a cualquier manifestación folklórica o a un simple reflejo de la vida social, no pueden, sin embargo, ignorar la existencia de un personaje individual, de un héroe, atormentado o ridiculizado por haber infringido las leyes comunes. El pueblo no se crucifica con Prometeo: el pueblo llora al héroe que para su propia justificación ha crucificado.

Vemos entonces la diferencia entre la situación dramática y la situación social: la sociedad sin duda selecciona, para castigar o para elegir, sin detenerse a considerar la individualidad que de esta manera construye. La sociedad expulsa al hereje, o coloca al rey por encima de las leyes que éste mismo deberá entonces hacer respetar. La estética dramática recupera lo que la conciencia colectiva proyecta en esas individualidades: el teatro comienza con la interpretación de la situación del rey o del criminal, comparada con la situación común; y lo que se refleja en estas figuras poéticamente interpretadas es sin duda mucho más profundo que lo que la sociedad inscribe en ellas, esto es: las mentalidades colectivas, el grado variable de intensidad de una tensión constante y nostálgica hacia la espontaneidad inaccesible, el conflicto entre la libertad y las presiones de toda índole que se opo-

nen a su florecimiento. De esta forma, el teatro continúa y prolonga la vida social "por otros medios..."

El ceremonial, la polarización del espacio, la elección de una individualidad privilegiada son aspectos comunes al teatro y a la vida social, son correlaciones entre la situación dramática y la situación colectiva; pero, al mismo tiempo, estos aspectos sirven de frontera entre los dos campos: la ceremonia social realiza efectivamente un acto que es diferido y sublimado en el teatro; la repartición del espacio en dos grupos, o segmentos de grupo, que cambian la creencia por los ritos, se convierte en el teatro en una participación que contribuye a crear una imagen de la persona, variable de un marco social a otro, puesto que es representativa del aspecto más profundo y oculto de las distintas colectividades; y en lo que se refiere a la idea de atribuir una conciencia degradada al individuo elegido en virtud de su atipismo o de su función privilegiada, ella pertenece, exclusivamente, a la estética dramática.

¿Cómo separar la imagen de la persona, de aquello que constituye el universo particular de un grupo, de una sociedad o de una civilización? ¿Cómo dejar de comprobar que los hombres representan, o interpretan, la imagen que se hacen o se harán de sí mismos, a lo largo de ceremonias en las que tienden a confundirse la situación social y la teatral? ¿Esa imagen cristiana de la persona que domina aún algunas de nuestras ideas morales y jurídicas, nuestra metafísica y nuestra filosofía, no nació acaso en los circos en los que el Estado imperial romano hacía la representación del tormento de los cristianos? El sufrimiento de los miserables "testigos" que, en medio de garfos y tizones, afirmaban su individualidad transcendente, era cruelmente puesto en escena; la eficacia de este espectáculo no se integraba, sin embargo, en la sociedad romana como lo hubiese descado el Estado. Nosotros mismos hallamos de nuevo esta imagen de la persona que constituimos, fabricamos y minuciosamente elaboramos en todos los escenarios del siglo pasado. ¿No nos re-

conocemos acaso en ellas? Es posible. Quizás porque hoy en día presentimos de qué manca podríamos modelar otra imagen.

Los juegos litúrgicos le bastaban a Grecia. Ellos le bastaron al Japón hasta la época de la invención del cine, que se apoderó de ellos liberándolos, así, de la salmodia arcaica. ¿Por qué Grecia ha inventado la tragedia, y por consiguiente el teatro? Pero, ¿cuál Grecia? Desde luego, no la Grecia de la *Ilíada*, patriarcal, tribal, sino la Grecia cristalizada en aglomeraciones urbanas, que acababa de descubrir a la ciudad.

¿La ciudad no es acaso otro mundo, un mundo hasta entonces ignorado, en el que detrás de una muralla se afirma una particularidad, en el que la persuasión, la palabra, la retórica reemplazan a la violencia y a la sumisión en las relaciones humanas, en el que el lenguaje constituye un espacio organizado provisto de infinitas ramificaciones que llevan incluso hasta la filosofía? Precisamente, la ciudad convoca a los dioses antiguos, aquellos que habían atormentado al mundo rural y atormentan aún a numerosos espíritus: ella los representa, los lleva al suplicio en el escenario, con ese placer turbio que se experimenta colectivamente viendo sufrir y aniquilando aquello a lo que estamos ligados, aún, profundamente. La tragedia y el teatro se inician, quizás, con la puesta en escena urbana de los dioses campesinos.

II

LA TRAGEDIA COMIENZA CUANDO SE VACIA EL CIELO

NO ES PURA casualidad si el poeta Esquilo ha luchado en la batalla de Maratón: este triunfo contra los persas ha provocado, en efecto, una conmoción nerviosa de una intensidad tal en el medio cultural helénico, que en la violencia de esta sacudida puede buscarse uno de los orígenes de la tragedia.

Poniéndose en peligro, la comunidad griega descubre aquello que la distinguía de los demás hombres: el conjunto de sus costumbres y tradiciones, de sus maneras de crear, comer, hacer el amor o enterrar a los muertos no era quizás "en sí" superior al conjunto de costumbres orientales; pero va a volverse superior como consecuencia del sobrevoltaje psíquico en que esta comunidad griega se obligará a vivir a partir de entonces. Los restantes grupos humanos poseían, desde luego, un "medio cultural" de enorme riqueza, ninguno empero (excepto la tribu hebrea) se percibía a sí mismo como cultura. Muy pronto la tragedia, por añadidura, va a mostrar a los griegos aquello que los oponía a los dioses...

La salud mental de los griegos había sido ya sensiblemente modificada antes del nacimiento de Esquilo y mucho antes de que el rey Jerjes pensara atravesar el Bósforo; pero, al lado de costumbres muy antiguas, entre las que algunas tenían su origen en un pasado carente de significado a los ojos de estos hombres desprovistos del más mínimo sentido histórico, al lado de temas psíquicos arcaicos representados