

Libros del Rojas
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES



UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
Dr. Oscar J. Shuberoff
Rector

Arq. Alfredo André
Secretario de Extensión Universitaria

CENTRO CULTURAL RECTOR RICARDO ROJAS

Dr. Alejandro Guede
Subsecretario de Coordinación Administrativa

Dr. Hernán Labate
Subsecretario Técnico de Convenios y Servicios

Sr. Pablo Alessandrini
Subsecretario de Cultura

Sr. Esteban Carestía
Sra. Mariana Ron
Sra. Paula Chinelatto
Administración, Programación y Prensa

Diseño de tapa e interior D.G. Gabriela Di Giuseppe

Primera Edición noviembre 2000
©2000

Libros del Rojas - Universidad de Buenos Aires
Secretaría de Extensión Universitaria
Centro Cultural Ricardo Rojas
Corrientes 2038 - Bs. As. - Argentina

(*)nota ante la imposibilidad de contar con los originales de las imágenes fotográficas para la producción de la presente publicación, la calidad de las mismas no refleja en todos los casos la que esta Editora hubiera considerado la más satisfactoria para su impresión.

ISBN 950-29-0600-4
Queda hecho el depósito que establece la ley 11.723

No se permite la reproducción total o parcial de esta publicación, ni su almacenamiento en un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, electrónico, mecánico, fotocopia u otros medios sin el permiso previo de la Editora.

Richard Schechner

PERFORMANCE

teoría y prácticas interculturales

Prólogo Susana Rivero y M. Ana Diz

Traducción M. Ana Diz

Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil
Universidad de Buenos Aires

ESTE CONJUNTO DE TRABAJOS DE R. SCHECHNER SE ABRE Y SE CLAUSURA CON DOS ENSAYOS INÉDITOS (CAPÍTULOS 1 Y 7). SE INDICAN A CONTINUACIÓN LOS DATOS BIBLIOGRÁFICOS DE LOS CINCO ENSAYOS RESTANTES, PREVIAMENTE PUBLICADOS EN SU LENGUA ORIGINAL:

"From Ritual to Theater and Back: The Efficacy-Entertainment Braid"

en *Performance Theory*; New York. Routledge, 1994, pp. 106-152.

"Towards a Theory of Performance"

en *Performance Theory*; New York. Routledge, 1994, pp. 153-186

"Restoration of Behavior"

en *Between Theater and Anthropology*; Philadelphia. University of Pennsylvania Press, 1985 pp. 35-116.

"The Future of Ritual"

en *The Future of Ritual: Writings on Culture and Performance*; New York. Routledge, 1993, pp. 228-265.

"Believed-in Theater"

en *Performance Research*; 12, 2: 76-91, 1991.

INDICE

	<i>PROLOGO</i>	<i>7</i>
<i>1</i>	<i>¿QUE SON LOS ESTUDIOS DE PERFORMANCE Y POR QUE HAY QUE CONOCERLOS?</i>	<i>11</i>
<i>2</i>	<i>DEL RITUAL AL TEATRO Y DE VUELTA: LA TRENZA DE EFICACIA Y ENTRETENIMIENTO</i>	<i>21</i>
<i>3</i>	<i>HACIA UNA POETICA DE LA PERFORMANCE</i>	<i>71</i>
<i>4</i>	<i>RESTAURACION DE LA CONDUCTA</i>	<i>177</i>
<i>5</i>	<i>EL FUTURO DEL RITUAL</i>	<i>193</i>
<i>6</i>	<i>TEATRO QUE SE CREE</i>	<i>271</i>
<i>7</i>	<i>TEATRALIDADES DE / Y 'RASAESTETICA'</i>	
	<i>REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS</i>	<i>771</i>

La performance, que incluye pero no se limita a lo que convencionalmente llamamos "drama", "teatro", "actuación" o "representación", se constituyó como conjunto de actividades múltiples y como campo de estudio en las últimas décadas del siglo XX, en gran medida, gracias a la labor de Richard Schechner. Su trabajo, tan variado y múltiple como el campo mismo que contribuyó a definir, incluye una producción teórica fundadora y una praxis ejercida en varios frentes: desde dirigir teatro, a configurar las bases siempre móviles del campo de los estudios de la performance, a articular ese campo, en el nivel institucional, con la creación del primer departamento o facultad de Estudios de la Performance en New York University.

Se trata de un trabajo por naturaleza interdisciplinario, que defiende ferozmente la movilidad de las fronteras, que se basa en la idea de que es precisamente en los cruces y las intersecciones donde los campos se fertilizan. Por eso, acaso lo primero que haya que decir de PERFORMANCE, es que se trata de un libro genuinamente interdisciplinario, que importa a los practicantes y estudiosos de la performance pero que igualmente puede (y debe) interesar al historiador, y al crítico literario, al sociólogo y al antropólogo, al psicólogo y al filósofo del lenguaje. En su prólogo al libro de Schechner "Between Theatre and Anthropology", Victor Turner reflexionaba sobre la actitud de los antropólogos que miran la cultura que estudian pero tratan de no interferir en ella, aunque muchos tengan conciencia de que tal cosa es imposible. Y expresó su deseo de que Schechner fuera un catalizador para que los antropólogos se animaran "a meter los pies en las aguas de la vida". Lo que Turner desea para los antropólogos puede extenderse a todo el vasto campo de las humanidades.

Una zona problemática o difícil, en términos de retórica, es la postura que escogemos ante el objeto estudiado, que es siempre un "otro", y mas aún , cuando se trata de

Schechner por el objeto de sus reflexiones no es el respeto solemne de quien atribuye la autoridad ficticia a la antigüedad o a lo "otro" ni tampoco es la actitud imperialista del que se apropia de lo "otro" bajo la apariencia de una ingenua actitud "políticamente correcta". Schechner no teme el cambio impuesto por los tiempos, ni lamenta lo que es inevitable (que en Bali se cambien las tradiciones por efecto del turismo, por ejemplo), precisamente por que las concibe como vivas, inevitablemente sujetas a cambio.

Contra la ilusión positivista de microscopios y laboratorios, el siglo XX hizo entrar en la escena epistemológica un personaje antes ausente: el observador. Pero semejante cambio, como todos los cambios radicales, no adquirió cuerpo y volumen de inmediato. Teóricamente no es difícil de explicar la idea básica que sustenta el modelo subjetivo del conocimiento, ni aceptar que es tan importante el objeto estudiado como el sujeto que lo estudia. Pero luego viene la tarea de construir una retórica que articule ese modelo nuevo.

En el discurso teórico y crítico de cualquier campo de la cultura, y sobre todo en el limitado a la academia, es posible detectar posibilidades, amagos, tanteos. Hay cambios cosméticos (y necesarios): reemplazar la tercera persona o la construcción impersonal, Conferidores de (falsa) autoridad, por la primera persona; o hacer que el yo se acerque a algo más que un pronombre, en alguna anécdota breve, o en algún comentario personal aunque indirecto o implícito. Entre esos amagos está también el "yo" estridente, en discursos en los que pareciera que el tema es solo una excusa. Tales estridencias del "yo" solo reifican al exhibicionista. No es fácil encontrar el equilibrio. Pero Schechner lo encuentra. Comparte con nosotros las humoradas que se le ocurren mientras piensa o trata asuntos de peso; lo oímos solo oír el viento en el camino de Birkenau a Auschwitz. Esa primera persona no solo no interfiere sino que enriquece su pensamiento por que le da literalmente volumen y cuerpo.

Cuando leí a Schechner en algunas entrevistas y artículos traducidos al castellano, y luego algunos de sus libros, supe que publicar una antología de sus trabajos teóricos más importantes para hacerlos accesibles a los lectores de habla española no era solo oportuno sino imprescindible. Comprendí que mi interés en sus trabajos no era un fenómeno aislado. Porque Schechner verbaliza y articula en sus escritos preocupaciones e intereses vivos en la amplia y diversa comunidad de quienes trabajamos en las artes de la performance en diferentes espacios de América Latina y España. A esto se añade que su perspectiva para pensar el mundo de la performance es genuinamente inclusiva y no confinada a la experiencia de un país o una cultura.

En Schechner encontré ecos de mi propia historia profesional: sus reflexiones me hicieron repensar mis propias experiencias con Grotowski o Peter Brook, o las perfor-

manees y escritos de Augusto Boal, o las performances que vi en la India, Bali, Japón o en Mexico. Por eso no creo equivocarme al pensar que otros trabajadores de la performance encontrarán otros ecos de sus propias trayectorias. Estas conexiones no se limitan a unos nombres, unos países o unos géneros. Lo más sustantivo está claro, en la visión del mundo y de la cultura que Schechner articula. Se trata de una visión que privilegia la sutura, la marca, el quiebre, el deslizamiento, la subversión y el margen para entender *desde allí* la tradición y lo heredado. Una mirada que frente a la creciente globalización de nuestro mundo, entiende la necesidad de concebirla no como aplanamiento de diferencias sino como posibilidad de expandirlas, reconocerlas en su especificidad y particularidad, y entrecruzarlas. Publicar esta antología en español es abrir una puerta y extender una invitación a continuar la reflexión sobre nuestro oficio en el mundo de habla hispana.

Esta publicación integra las actividades de la edición del presente año de las Jornadas "Las Marcas de la Cultura", que coordino en el Centro Cultural Ricardo Rojas. La misma no hubiera sido posible sin la colaboración de la profesora Ana Diz, a quien agradecemos su impecable traducción, así como el aporte de Mariano Plotkin y Paula Siganevich de la Universidad de New York en Buenos Aires, unidad académica en cooperación con la cual ha sido editada.

Susana Rivero

Buenos Aires, septiembre de 2000

1

¿QUE SON LOS ESTUDIOS DE PERFORMANCE Y POR QUE HAY QUE CONOCERLOS?

¿En qué consiste el trabajo de una disciplina o campo académico que estudia la compleja y dinámica performatividad del mundo actual? Una disciplina académica que proclama como campo de estudio todo el amplio espectro de la performatividad, que es interdisciplinaria e intercultural? Vivimos en un ambiente teatralizado y performativo. Se hace política de un modo que es difícil separar el efecto y la sustancia. Ideas como la de inventar guerras, como en la película *Wag the Dog*, pueden ser forzadas pero

"las guerras de la sala" que se hacen a grandes distancias pero se televisan en vivo definitivamente tienen valor de entretenimiento. Todo "se construye," todo es "juego de superficies y efectos", lo que quiere decir que todo es performance: del género, al planeamiento urbano, a las presentaciones del yo en la vida cotidiana.

La pregunta sobre el "campo de estudios de la performance" puede responderse al menos desde dos perspectivas: 1. como construcción teórica; 2. como disciplina académica. Por supuesto, ambas están estrechamente relacionadas porque la investigación, las publicaciones, conferir títulos avanzados, etcétera, es lo que da forma a los intereses teóricos, especialmente en las disciplinas nuevas o recientes como la de los estudios de la performance. En este ensayo, desplegaré primero las bases teóricas de los estudios de la performance y luego resumiré brevemente su trayectoria desde que apareció en los Estados Unidos como disciplina académica.

El campo de estudios de la performance presupone que vivimos en un mundo post-colonial en el que las culturas se chocan, se influyen y hasta se interfieren, hibridándose con energía. Esos choques no son siempre "políticamente correctos" ni agradables. Las poblaciones y las ideas se mueven, empujadas por guerras y gobiernos

internet y otras nuevas tecnologías de la comunicación. Las consecuencias de todo este movimiento no son para nada claras ni seguras. La ecología del planeta se ve amenazada en varios frentes: población, distribución despareja de riqueza y de recursos, agotamiento de tierra arable, epidemias, el efecto de invernadero, etcétera. Al mismo tiempo, muchos creen, con optimismo utópico, que las nuevas tecnologías de la comunicación, la biología y las exploraciones del espacio de algún modo nos llevarán a "un mundo mejor en el futuro."

Un modo de comprender la escena de este mundo confuso, contradictorio y extremadamente dinámico es examinarlo "como performance." Y eso es precisamente lo que hacen los estudios de la performance. Los estudios de la performance utilizan un método de "amplio espectro." El objeto de esta disciplina incluye los géneros estéticos del teatro, la danza y la música, pero no se limita a ellos; comprende también ritos ceremoniales humanos y animales, seculares y sagrados; representación y juegos; performances de la vida cotidiana; papeles de la vida familiar, social y profesional; acción política, demostraciones, campañas electorales y modos de gobierno; deportes y otros entretenimientos populares; psicoterapias dialógicas y orientadas hacia el cuerpo, junto con otras formas de curación (como el shamanismo); los medios de comunicación. El campo no tiene límites fijos.

Para comprender mejor este complejo tramado de performances, detallo las varias relaciones en el registro cuádruple de la performance -autores, directores, actores y espectadores. Los estudios de la performance toman sus instrumentos de las ciencias humanas, biológicas y sociales; de la historia, de los estudios de género, del psicoanálisis, etcétera. Es un campo que agresivamente "toma prestado" de muchos otros, una disciplina interdisciplinaria.

Desde una perspectiva ligeramente diferente y en términos generales, las "actividades humanas de performance" pueden dividirse en las siguientes categorías, que abarcan un continuum y esferas o ámbitos que se superponen:

juego-ritual-deportes-las artes de la performance (música, danza, teatro)-
performances de la vida cotidiana/performatividad-prácticas
jurídicas/médicas-
entretenimientos populares-medios de comunicación...

El continuum es de final abierto. Las categorías que he incluido son al mismo tiempo "definidas" e "indeterminadas." Con eso quiero decir que dentro del actual contexto cultural de los Estados Unidos, esas categorías tienen significados específicos; en otros contextos culturales, podrían incluirse otras categorías o las mismas actividades podrían tener otros nombres. Pero la base teórica subyacente es

suficientemente clara: actividades humanas -sucesos, conductas- que tienen la cualidad de lo que llamo "conducta restaurada", o "conducta practicada dos veces"; actividades que no se realizan por primera vez sino por segunda vez y *ad infinitum*. Ese proceso de repetición, de construcción (ausencia de "originalidad" o "espontaneidad") es la marca distintiva de la performance, sea en las artes, en la vida cotidiana, la ceremonia, el ritual o el juego.

Hay que hacer una distinción más entre lo que "es" performance y lo que puede estudiarse "como" performance.

Algo "es una performance" cuando en una cultura particular, la convención, la costumbre y la tradición dicen que lo es. En la cultura occidental, desde los antiguos griegos en adelante, la convención, el hábito y la tradición Concuerdan en que la representación de un texto dramático es una performance. Desde el Renacimiento, la tradición occidental subrayó lo que los chinos llamaban "drama hablado". A lo largo del siglo pasado, la idea de lo que "es" performance se ha extendido y expandido cada vez más. La expansión fue impulsada por una fuerte tradición de vanguardia: desde el simbolismo, futurismo, surrealismo y dadaísmo a los *happenings*, el teatro ambientalista, los medios múltiples y la realidad virtual. Los experimentos de performance han acercado y borroado las fronteras entre las artes performativas y entre el arte y la vida. Acompañando, explicando y hasta cierto punto guiando a los artistas, han aparecido estudiosos y teóricos de la performance.

Las performances marcan identidades, tuercen y rehacen el tiempo, adornan y remodelan el cuerpo, cuentan historias, permiten que la gente juegue con conductas repetidas, que se entrene y ensaye, presente y re-presente esas conductas. Después de tan amplia generalización, debo añadir que todo género de performance y toda instancia particular de un género es concreta, específica y diferente de todas las demás. Es paradoja fundamental de la performance que cada instancia sea diferente de las otras, mientras que teóricamente la idea misma de performance se basa en la repetición y la restauración. Pero ninguna repetición es exactamente lo que copia; los sistemas están en flujo constante.

En este momento, la afirmación más radical de lo que "es" performance -o de lo que podría ser- reside en la noción del "performativo", término acuñado en los cincuenta por el inglés J. L. Austin, filósofo del lenguaje. El performativo de Austin es una categoría del lenguaje que realmente "hace" algo: promesas, contratos, matrimonios, bautismos de barcos. Sobre la base de las ideas de Austin, de que la lengua hace algo más que describir o expresar, otros, como Judith Butler y Peggy Phelan, encontraron el performativo en muchas esferas de la vida humana personal

y social, incluidas actividades tan diversas como la escritura y el género ("mujer" no es un supuesto biológico sino algo "decidido" o "construido" culturalmente).

Pero, sin atender a qué "es" una performance, todo y cualquier cosa puede ser estudiado "como" performance. Ésta no es una afirmación única o especial de una disciplina particular. Todo puede ser estudiado "como" física, química, derecho, medicina -o cualquier otra disciplina. Porque lo que se afirma con el "como" es que el objeto de estudio sera considerado "desde la perspectiva de, o en términos de una disciplina específica." Un ejemplo aclarará la idea. Estoy escribiendo este ensayo en una computadora. Puedo estudiar la computadora "como física", examinar sus propiedades físicas -desde el peso, tamaño y materiales hasta las estructuras moleculares y atómicas de sus microprocesadores. O puedo considerar la computadora "como matemáticas", e internarme en los códigos binarios de sus programas. O puedo pensarla "como derecho", mirando la red de patentes, derechos de autor, contratos, etcétera. Hay tantas clases de "como" como campos de estudio.

El campo de los estudios de la performance surgió en los setenta como respuesta a las ideas que se expandían respecto a la performance y a lo performativo, y frente a la necesidad de una disciplina que organizara el paradigma de "como performance." Pero las raíces del campo se retrotraen más todavía. Resumiré brevemente la historia de esa trayectoria -incluyendo mi propio papel en ella.

En 1966 publiqué en *TDR (Theater Drama Review)* "Approaches to Theory/Criticism" ("Acercamientos a la teoría y a la crítica"), donde establecía un área de estudio que llamaba "las actividades de performance del hombre" [sic]: representaciones, juegos, deportes, teatro y ritual (1966: 27-28). En 1970 apareció "Actuals" ("Actuales"), con mis ideas de los sesenta sobre el ritual en culturas no occidentales y su relación con la performance de vanguardia (1). En 1973 fui editor invitado de un número especial de *TDR* dedicado a "Performance and the Social Sciences." En el prólogo de ese número, escribí: "la performance es un tipo de conducta comunicativa que forma parte de, o es contigua con ceremonias rituales más formales, reuniones públicas y otros varios medios de intercambiar información, mercancía y costumbres". Con Mady Schuman, co-edité en 1976 *Ritual, Play, and Performance*, antología que exploraba las mismas ideas. También de 1977 es la primera edición de mi libro *Performance Theory*.

Toda esa actividad de escribir y editar se relacionaba con mi trabajo en el teatro, donde no sólo trataba de hacer teatro sino también, a veces, de "crear rituales" junto con ejercicios de taller. Expandí mi foco hasta incluir las siete fases del "proceso de performance": entrenamiento, taller, ensayo, calentamiento, per-

formance, enfriamiento, consecuencias. Influyeron en mis ideas el trabajo de campo de teatro y antropología que hice en la India y otros lugares, en donde busqué todas las instancias posibles de performance en contextos culturales específicos. No era el único en reconocer que la performance debía entenderse en términos interculturales y globales.

De ese trabajo, y de reunirme con colegas con ideas parecidas, desde mediados de los setenta, empezaron a ofrecerse cursos de estudios de la performance en el Departamento Graduado de Drama de la Universidad de New York donde enseñaba desde 1967. En la primavera de 1979 se ofreció el primer curso de "Teoría de la Performance", que consistió en una serie de reuniones con profesores invitados con quienes dialogábamos mis alumnos y yo una vez por semana. Entre esos visitantes, a lo largo de un período de tres años, estuvieron Victor y Edith Turner, Augusto Boal, Jerzy Grotowski, Barbara Myerhoff, Erving Goffman, Yvonne Rainer, Jerome Rothenberg, Joann Kealinohomoku, Alfonso Ortiz, Allan Kaprow, Julie Taymor, Brian Sutton-Smith, Spalding Gray, Ray Birdwhistell y muchos otros. Los temas abarcaban desde la representación del yo y el juego hasta shamanismo, performance experimental, performance cultural e intercultural.

Más o menos al mismo tiempo, y cada vez más a lo largo de los años, otros profesores de teatro de la Universidad de New York creaban cursos sobre performance feminista y de género, post-estructuralismo, actos de habla, representaciones de turismo y museos, performances de la vida cotidiana, performance de vanguardia, estudios de danza y entretenimientos populares. Mis colegas Michael Kirby, Brooks McNamara, Barbara Kirshenblatt-Gimblett, Marcia Siegel, Michael Taussig y Peggy Phelan trajeron a la Universidad de New York esos temas fundamentales de los estudios de la performance. Claramente, para 1980, ya no estábamos enseñando "drama" o "teatro" del modo en que se enseñaba en otros lugares. En muchos cursos, ya no enseñábamos drama ni teatro para nada. En 1980 cambiamos el nombre del Departamento de Drama a Departamento de Estudios de la Performance y modificamos sus objetivos. Bajo la dirección inspirada de Barbara Kirshenblatt-Gimblett, jefa del departamento desde 1979 a 1992, los estudios de la performance fueron tomando forma como departamento académico específico, el primero en su clase. Copio los objetivos, tal como se describieron en el Boletín de la Universidad de New York de los años 1982-1984:

El Departamento de Estudios de la Performance ofrece un curriculum que cubre todo el espectro de formas de performance, desde teatro y danza hasta ritual y entretenimiento popular... Se documenta y se analiza desde una variedad de perspectivas la amplia gama de tradiciones de performance -por ejemplo, danza posmoderna, circo, Kathakali,

Broadway, ballet, Shamanismo- en trabajo de campo, entrevistas, investigación de archivo. En su conjunto, el programa es intercultural e interdisciplinario, con componentes de las artes, las humanidades [y] las ciencias sociales.

Estos objetivos se repiten casi palabra por palabra en los boletines siguientes, incluyendo el de este año.

Pero eso no significó que las cosas permanecieran estáticas. Se añadieron los estudios de movimiento y danza; los estudios de género y, más tarde, los *queer studies* cobraron importancia, así como la performance africana y afroamericana. A mediados de los noventa, Ngũgĩ wa Thiong'o, dramaturgo-teórico-activista de Kenia, se sumó al departamento; el estudioso afroamericano Fred Moten vino en 1998. En 1995, entró Barbara Browning, etnógrafa de la danza y especialista en baile afrobrasileño; y poco después, Diana Taylor, especialista en performance latinoamericana, tomó la dirección del departamento hasta el presente.

Pero lo que pasó en la Universidad de New York no es toda la historia. Victor Turner y yo entablamos una relación muy fructífera, que llevó a una serie de conferencias que fueron definiendo más el campo de los estudios de la performance. Conocí a Turner en la primavera de 1977, cuando me invitó a participar en una conferencia sobre "Ritual, Drama y Espectáculo". En esa conferencia, Turner había reunido un grupo de unos veinte antropólogos, estudiosos de la performance y artistas. No hubo sesiones públicas -sólo 10 días de interacción intensa y apasionada. Poco después, Turner y yo empezamos a planear una "Conferencia Mundial sobre el Ritual y la Performance", que terminó convirtiéndose en tres conferencias, con un grupo central que asistió a todas ellas. La primera, en noviembre de 1981, en Arizona, se enfocó en las performances rituales de los yaquis; la segunda, en New York, en mayo de 1982, estuvo dedicada a la Performance japonesa, especialmente al trabajo de Suzuki Tadashi. La última reunión, en New York, del 23 de agosto al 1ero de septiembre de 1982, culminó con la comparación de performances tradicionales, modernas y posmodernas de los indios norteamericanos, Asia, Europa y África. En 1980, en una reunión del comité organizador, Turner hizo explícitos nuestros objetivos:

Por sus performances las conoceréis... las culturas se expresan más completamente en sus performances rituales y teatrales y gracias a ellas adquieren conciencia de sí mismas...

Una performance es una dialéctica de "flujo", es decir, movimiento espontáneo en el que acción y conciencia son uno, y "reflexividad", donde los significados, valores y objetivos centrales de una cultura se ven "en acción", mientras dan forma y explican la conducta. Una performance afirma nuestra humanidad compartida,

pero también declara el carácter único de las culturas particulares. Nos conoceremos mejor entrando en las performances de cada uno, aprendiendo gramáticas y vocabularios.

La visión de Turner no se tradujo sólo en una conferencia sino en un proyecto utópico basado en respeto mutuo y en el goce de las diferencias culturales, de los intercambios de sentimientos y de ideas, y del deseo de experimentar las identidades culturales de cada uno. En 1990, se editó el libro, *By Means of Performance* ("Por medio de la performance"), con las ponencias, conferencias y demostraciones de las conferencias (2).

Turner murió en 1983 y yo sentí que estaba continuando su trabajo cuando en 1990 organicé una conferencia de seis días sobre performance intercultural. No fue tan grande ni ambiciosa como la Conferencia Mundial, pero sus participantes estaban más estrechamente asociados con los estudios de performance.

Las tres conferencias -a lo largo de 15 años- extendieron el alcance de los estudios de performance mucho más allá de la Universidad de New York. Allí el campo adquirió una esfera de acción en términos de los participantes y de los temas. Las conferencias ayudaron a que la gente se mantuviera en contacto y trabajara en conjunto. Fueron importantes por definir el campo y también como medio de diseminar ideas. A esos proyectos, y muy relacionada con ellos, se añade la labor editorial: el *Theater Drama Review (TDR)*, revista de estudios de la performance, de la que soy editor. En *TDR* colaboro con una comisión directiva internacional, cuyos editores aseguran el carácter fuertemente intercultural e interdisciplinario de la revista. Los números y artículos recientes han abordado asuntos de estética, ritual y performances populares en África, Asia, las Américas, el Caribe y Europa.

Desde mediados de los ochenta, los estudios de la performance han crecido con rapidez. En Inglaterra, The Centre for Performance Research (CPR) [Centro para la Investigación de la Performance] de Richard Gough, se alió con el trabajo que Eugenio Barba estaba haciendo en Europa y Asia en antropología del teatro. Barba propone que la antropología del teatro se basa concretamente en identificar los modelos subyacentes en la conducta de la performance artística, especialmente la expresada en las grandes tradiciones euroasiáticas (desarrollo de los experimentos de Jerzi Grotowski, mentor de Barba); sus ideas se resumen en el libro de 1991, *The Secret Art of the Performer: A Dictionary of Theatre Anthropology*. El CPR patrocina conferencias y performances, publica libros y la revista *Performance Research*. En 1999, con los auspicios del CPR, se fundó *Performance Studies International (PSI)*, asociación profesional que sigue el modelo de otras como MLA, ATHE y AAA. Los miembros de la PSI todavía son, en su mayoría, de la zona del Atlántico Norte (no sólo

norteamericanos) pero la organización quiere ampliar sus bases culturales, lingüísticas y demográficas. La PSI nació de una serie de conferencias de estudios de la performance que se hicieron en la Universidad de New York y datan de 1995, a las que asistieron más de 400 estudiosos y artistas. En los años subsiguientes, se organizaron conferencias en Northwestern University, The Georgia Institute of Technology, The City University of New York, CPR y, en el año 2000, en la University of Arizona, en Tempe. Hay planes para futuras reuniones en Taipei, Berlín y otros lugares.

No fue casualidad que la segunda conferencia de la PSI se reuniera en Northwestern University puesto que, aparte de New York University, es la única universidad que tiene un departamento completo de estudios de la performance. En este respecto, las historias de los estudios de la performance en las dos universidades (Northwestern y New York) son muy diferentes. Juntos, los dos métodos institucionales abarcan el espectro completo de la disciplina. El ala de New York University se arraiga en el teatro y la antropología; la de Northwestern, en discurso, comunicaciones y etnografía. Desde finales del siglo XIX, Northwestern ha estado a la vanguardia de los estudios sobre el discurso y la interpretación de lo oral. A fines de los ochenta, el grupo de Northwestern cambió sus objetivos y pasó a llamarse Estudios de la Performance. En 1993, Nathan Stucky, de Southern Illinois University, describió ese proceso en el Internet, en una charla titulada "¿Qué son los estudios de la performance?":

"Hacia fines de los sesenta y comienzos de los setenta, muchos programas (de lo que formalmente era "Interpretación Oral") ya estaban haciendo, en realidad, lo que se llamaba "Performance de la Literatura." Pero lo que se consideraba por literatura se amplió rápidamente hasta incluir performances culturales, relatos personales, performances de todos los días, no ficcionales, rituales, etc. Esta visión sugiere una idea muy amplia del concepto de "texto"... Para esa época, los trabajos etnográficos, como los que se hacían en folklore y antropología, empezaban a tener algún interés... Esos hilos se conectan lógicamente e históricamente a través de los estudios literarios/críticos relativamente recientes, enfocados en la tradición oral, que ha sido siempre parte de esas aproximaciones a la performance... De modo que los estudios de la performance deben pensarse en términos amplios.

1. *Performance y el proceso*...
2. *Performance y la praxis etnográfica* ...
3. *Performance y hermenéutica* ...
4. *Performance y representación erudita*...
5. *Política de la performance*... (1991: 190)

Esos "planos de análisis" muestran cuánto más extensos y teóricos son los estudios de la performance, comparados con los de teatro y las artes performativas.

Después de repasar la historia de cómo los estudios de la performance establecieron su territorio como disciplina académica, puedo ahora volver a algunas consideraciones teóricas. Los estudios de performance son "inter"-en el medio, intergenéricos, interdisciplinarios, interculturales- y por eso, inherentemente inestables, resistiendo y rechazando toda definición fija. La "pureza" no constituye un valor. El campo es más dinámico cuando opera entre el teatro y la antropología, el folklore y la sociología, la historia y la teoría de la performance, los estudios de género y el psicoanálisis, las instancias reales de performance y la performatividad, etcétera -con el tiempo, se añadirán nuevas intersecciones y se abandonarán las que resulten anticuadas. Las disciplinas académicas resultan más activas en esos cruces que cambian constantemente. Aceptar el "ínter" significa oponerse a establecer ningún sistema fijo de conocimiento, de valores o de temas. Los estudios de la performance son inconclusos, abiertos, multivocos y auto-contradictorios. Por eso es muy probable que nunca existan muchos departamentos de estudios de la performance. Más bien, habrá estudiosos de la performance en diversos departamentos.

En un nivel más teórico, ¿cuál es la relación entre performatividad y performance? ¿Existen límites para la performatividad? ¿Existe algo fuera del alcance de los estudios de la performance? Aceptar lo performativo como categoría teórica y como hecho de conducta hace cada vez más difícil sostener la distinción entre apariencias y hechos, superficies y profundidades, ilusiones y sustancias. Las apariencias son realidades. Y realidades son también lo que está detrás de las apariencias. La noción de "verdad" como "natural" o "fija" se vuelve dudosa. La realidad social y hasta física se comprende como construcción, en toda su extensión, desde sus muchas superficies o aspectos hasta sus múltiples profundidades. Ese profundo relativismo o, acaso, dicho con más precisión, la aceptación de lo que la filosofía hindú llama comprensión "maya-lila" de la realidad, perturba a muchos que desean un apoyo más firme, más establecido, más "universal" de valores, de prácticas sociales correctas e identidades personales. Los estudios de la performance trabajan con -y a través de- la miríada de puntos de contacto y de yuxtaposiciones, tensiones y lugares sueltos, separando y conectando seres humanos y las telas de significación que nuestra especie sigue tejiendo.

NOTAS

J "Actuals" se publicó primero en un volumen de homenaje a Francis Fergusson, *The Rarer Action*. Poco después, volvió a publicarse en *Theatre Quarterly* (1,2, abril-junio 1971:49-66). Aparece incluido en mis *Essays on Performance Theory*, de 1976.

2 La Conferencia Mundial fue una producción grande y costosa, algo que ya no es realmente posible en estos prolongados tiempos de economía. La Conferencia fue patrocinada por: *Wenner-Gren Foundation*, *Asian Cultural Council*, *Asia Society*, *International Theatre Institute*, *American Theatre Association* (ahora reconstituida como *American Theatre in Higher Education*), *Tisch School of the Arts* y el *Nacional Endowment for the Humanities*. Todos los trabajos relacionados con la Conferencia, en sus fases de planeamiento y en su realización -incluidas las grabaciones de todas las sesiones- están disponibles en

DEL RITUAL AL TEATRO Y DE VUELTA: LA TRENZA DE EFICACIA Y ENTRETENIMIENTO

RITMOS DE PERFORMANCE

La celebración *kaiko* de los *tsembagas*, en las Tierras Altas de Papúa Nueva Guinea, es un festival que dura un año y que culmina en el *konj kaiko*: el *kaiko* del cerdo (1). *Kaiko* significa 'danza' y los entretenimientos centrales de las celebraciones son bailes. En 1962-63 los *tsembagas* tuvieron un público de trece grupos locales en quince ocasiones, sin contar el gran final, el *konj kaiko* (2). Para asegurar el éxito del *kaiko*, jóvenes *tsembagas* iban a las zonas vecinas a anunciar los espectáculos; también traían de vuelta mensajes cuando alguno de los grupos visitantes anticipaba un retraso, en cuyo caso, el espectáculo se posponía. Un día de *kaiko* empezaba con el baño de los bailarines, todos hombres; luego, los bailarines pasaban varias horas poniéndose los trajes y el maquillaje de cara y cuerpo. Toda esa ornamentación es un proceso delicado, exigente y preciso. Ya vestidos, se reunían en tierras aplanadas con los pies, donde bailaban por placer y también para ensayar antes de la llegada de los invitados. Los visitantes anunciaban su llegada cantando: se los oía mucho antes de que aparecieran. Para entonces, se reunían muchos espectadores, incluidos hombres, mujeres y niños de los pueblos vecinos. Ese público venía a mirar y a intercambiar mercancías. Finalmente,

los bailarines locales se retiran a un lugar especial un poco por encima de donde danzan, donde pueden ver sin obstáculos a los visitantes y donde siguen cantando. Los visitantes se acercan a la entrada en silencio, llevados por hombres

con bolsas de lucha (3), que corren de un lado al otro, al frente de la procesión, blandiendo sus hachas, pavoneándose, en cuclillas, en la típica postura de

llegar a la entrada y los acompañan a cruzarla. Las mujeres y los niños visitantes siguen detrás de los bailarines y se unen con los otros espectadores a los lados. Mujeres y niños locales saludan y abrazan a los visitantes. La procesión danzante avanza hacia el centro del campo de baile, dando bajos y prolongados gritos de batalla y pateando el piso, tratado mágicamente antes de su llegada... para poder bailar con mucha fuerza. Recorren el campo de danza unas cuantas veces, repitiendo el pateo en varios lugares mientras el público los alienta expresando admiración por sus números, su estilo y la riqueza de su ornamentación. Luego, empiezan a cantar. (Rappaport 1968: 187)

La performance transformó en entretenimiento las técnicas del combate. Todos los movimientos y los sonidos básicos -hasta el avance al espacio central- eran adaptaciones o préstamos directos de la batalla. Pero la danza tsembaga era un baile, y eso era claro para todos los presentes. El baile no era un fenómeno aislado - como ir al teatro suele ser en los Estados Unidos- sino una conducta integrada en una serie de acciones conjuntas. La entrada descrita ocurrió al atardecer, y justo antes del crepúsculo, paró la danza, y se distribuyó y se comió la comida apilada en el centro del campo de baile. Podría decirse, literalmente, que el baile es *sobre* la comida, porque la totalidad del ciclo kaiko se centra en adquirir suficientes cerdos para servir carne en el festival.

Se pide a los visitantes que dejen de bailar y que se reúnan alrededor de uno de los anfitriones, que da un discurso de presentación. El orador camina lentamente alrededor de la comida servida en una serie de pilas mientras cuenta las relaciones de los dos grupos: su ayuda mutua en la lucha, el intercambio de mujeres y de riquezas, la hospitalidad que se brindaron en momentos de derrota... Cuando termina el discurso, se distribuyen las porciones a los hombres que vinieron a ayudarlos a bailar y a sus mujeres. (Rappaport 1968: 188)

Después de cenar vuelven a la danza y siguen bailando toda la noche. Al amanecer, casi todo el mundo ha bailado con todos los demás: esta Comunalidad es signo de una alianza fuerte.

Cuando amanece, el campo de baile se convierte en mercado. Se intercambian o se venden (el dinero ha llegado a la economía tsembaga) ornamentos, cerdos, pieles, hocos, cujillos, conchas, pigmentos, tabaco

dan a sus parientes o socios de trueque del grupo local, ciertas posesiones valiosas por las cuales no reciben nada inmediatamente. (Rappaport 1968: 189)

Este orquestado quedar en deuda está en el centro del kaiko. Al comienzo de la celebración los anfitriones debían carne a los huéspedes y los huéspedes debían ciertos artículos de trueque a los anfitriones. En la primera parte del kaiko los anfitriones dan carne a los huéspedes; en la segunda parte, los huéspedes pagan artículos de trueque a sus anfitriones. Pero ninguno de los pagos culmina en un balance completo. Cuando termina el kaiko, los huéspedes deben carne a sus anfitriones, y éstos, artículos de trueque a sus huéspedes. El intercambio de papeles perpetúa un necesario desequilibrio de pagos. Ese desequilibrio simétrico garantiza futuros kaikos: continuos intercambios entre los grupos. Garantizados mientras no sea destruido todo el sistema socio-económico-estético-ritual del cual forma parte el kaiko. Después del trueque público y la entrega de regalos, más privada, sigue más baile. Luego, todo el mundo se va a su casa.

Los entretenimientos del kaiko son una exhibición ritual: no simplemente un hacer sino un mostrar que se hace. Además, ese exhibir es real (= el trueque y la entrega de artículos que tienen como consecuencia un nuevo desequilibrio) y simbólico (= la reafirmación de alianzas, concretada en relaciones deudor-acreedor). El entretenimiento mismo es un vehículo que permite que deudores y acreedores intercambien sus lugares: también es ocasión para un mercado; y es divertido. El kaiko depende de la acumulación de cerdos y artículos necesarios para el trueque y de un estar dispuestos a visitar, a vestirse de un modo especial y a bailar. Ninguna parte del kaiko es suficiente en sí misma. La danza es una performance -y gozada como tal, con espectadores que a menudo son críticos acerbos- pero es también un modo de facilitar el trueque, encontrar pareja, cimentar alianzas militares y reafirmar (o reordenar) jerarquías tribales.

Los tsembagas dicen: "los que vienen a nuestro kaiko también vendrán a nuestras batallas." Tanto anfitriones como huéspedes interpretan del mismo modo la asistencia al kaiko. Las preparaciones para salir de un kaiko incluyen performances rituales parecidas a las que preceden una pelea. Se ponen bolsas de lucha en la cabeza y en el pecho de los bailarines y *gir* en los pies para que puedan bailar muy fuerte, igual que en la guerra. La danza es como una lucha. Los hombres con bolsas de lucha dirigen la procesión de los visitantes y entran con paso marcial al campo de danza de sus anfitriones. Unirse a un grupo en la danza es expresión simbólica de querer unirse a ellos en la lucha. (Rappaport 1968: 195-6)

La muestra de la danza del kaiko es una versión cultural del modo en que los

animales se muestran sus territorios y su status. Los rituales de los tsembagas son etológicos y culturales. También son ecológicos: el kaiko es un medio de organizar las relaciones de los tsembagas con sus vecinos, con sus tierras y sus mercancías, con sus jardines y sus territorios de caza.

Un kaiko culmina con un konj kaiko. El kaiko dura un año; el konj kaiko, unos pocos días,

por lo general, dos. Los años de kaiko no son comunes. En los 50 a 60 años que terminaron en 1963, los tsembagas habían tenido cuatro kaikos, con un promedio de 12 a 15 años entre uno y otro. Todo el ciclo está relacionado con el ritmo de guerra/paz, que a su vez, depende de cómo progresa la población de cerdos. Después de un konj kaiko -cuyo acto central es una carnicería masiva de cerdos y la distribución de carne-, a un período corto de paz sigue la guerra, que continúa hasta que empieza otro ciclo de kaiko. El ciclo mismo dura suficientes años como para criar un número suficiente de cerdos para poder montar un konj kaiko. En el konj kaiko del 7-8 de noviembre de 1963

se mataron 96 cerdos con un peso total en vivo de 6.800 kilos, que dio unos 3.400 kilos de carne. Alrededor de tres mil personas compartieron el botín de la carnicería.

Lo que empieza en danza termina en banquete. O, para ponerlo en términos estético-religiosos, lo que comienza como teatro termina en comunión. En Occidente, no hemos usado performances de ese modo, como pivotes de sistemas que involucran transacciones económicas, sociales, políticas y religiosas, desde el tiempo de los festivales atenienses de la antigua Grecia o del teatro litúrgico de la Europa cristiana medieval. Con la vuelta del holismo a la sociedad contemporánea, parece posible al menos hablar de este tipo de performances. Es evidente que las danzas de kaiko no son ornamentos ni pasatiempos, ni siquiera "parte de los medios" que efectúan las transacciones entre los tsembagas. Las danzas simbolizan y activan el proceso de intercambio.

Los bailes son pivotes de un sistema que transforma conductas destructivas en alianzas constructivas. No es casual que cada movimiento, canto y disfraz de las danzas del kaiko sean adaptaciones del combate. Se encuentra un uso nuevo a esa conducta. De un modo bastante inconsciente, comienza un proceso positivo de intercambio: cuanto más espléndidas sean las exhibiciones de la danza, más fuertes serán las alianzas; cuanto más fuertes sean las alianzas, más espléndidas las danzas. Entre kaikos -pero sólo entre kaikos- se hace la guerra. Durante los ciclos de kaiko hay paz. La transformación de la conducta de combate en performance es el centro teatral del kaiko. Esa transformación es idéntica a la acción que ocupaba el centro del teatro griego, y que pasó de los griegos a toda la historia del teatro en Occidente: la

una transformación de conducta real en conducta simbólica. La transformación teatral parece ser de dos clases: 1) eliminar conductas antisociales, ofensivas y disruptivas con gestos y exhibiciones ritualizados; y 2) inventar personajes que representan acontecimientos ficticios o hechos reales ficcionalizados porque se actúan (como en el teatro o el cine documental o los espectáculos de los gladiadores romanos). Estas dos clases de transformación pueden ocurrir juntas; pero por lo general, cuando se mezclan, una predomina sobre la otra. El teatro occidental subraya la caracterización y la representación de ficciones; el teatro melanesio subraya el desplazamiento de conductas hostiles. Los teatros que equilibran las dos tendencias -hay ejemplos en Asia, entre los indios americanos, en la Europa medieval, en África y en algunas performances experimentales de Occidente- ofrecen, creo, el mejor modelo para el futuro del teatro.

Muchas de las performances de los pueblos tribales son, como el kaiko, parte de la ecología general de la sociedad. El ciclo *engwura* de los aruntas, descrito por Spencer y Gillen a fines del siglo XIX (1899, reimpresso en 1968) (4) es un ejemplo elegante del uso de una serie de performances para expresar la ecología de un pueblo y participar en ella. El hecho de que la *engwura* ya no se actúe -de que los aruntas, en términos culturales, hayan sido exterminados- indica que esa totalidad a la que me refiero es incompatible con la cultura occidental, tal como está constituida en la actualidad. Mientras los grupos que ejecutan las performances adapten técnicas del kaiko o de la *engwura*, están destinados a permanecer al margen de Occidente. Pero la función más importante de la vanguardia es proponer modelos de cambio: ir adelante. La *engwura* era un ciclo de iniciación que duraba varios años; la última fase consistía en performances puestas en escena esporádicamente durante un período de 3 a 4 meses. Cada fase de la *engwura* ocurría sólo cuando se cumplían ciertas condiciones: un número suficiente de jóvenes de cierta edad reunidos para ser iniciados; un número suficiente de hombres mayores dispuestos a dirigir las ceremonias (cruciales, sobre todo en una cultura oral); comida suficiente para apoyar la celebración. Entonces se preparaban meticulosamente los campos e implementos sagrados según la tradición. Por fin, tenía que haber paz entre las tribus vecinas -a veces era necesario anunciar una *engwura* para establecer la paz.

El ritmo diario de la *engwura* recapitulaba su ritmo mensual: se limpiaban los espacios de la performance, se arreglaban y exhibían los implementos, se decoraban los cuerpos, se cocinaba y se comía. El día de performance no había una sino varias actuaciones, con descanso y preparaciones entre cada una. Cada performance duraba un promedio de diez minutos y por lo general era un baile acompañado de tambores y cantos. Terminada la performance, los actores descansaban unas dos horas; luego, empezaban las preparaciones para la próxima, que llevaban otras dos

horas, El día seguía un ritmo de ascenso y caída (figura 2.1) (5). Todo el ciclo de performances constituía y recapitulaba los hechos más importantes del ciclo de vida de los varones de Arunta. Los acontecimientos individuales estaban incluidos, aunque ellos mismos, como serie, abarcaban el pequeño ciclo de performances. Y el gran ciclo, serie completa de pequeños ciclos, coincidía con la ecología arunta, en el sentido de la palabra que le da Rappaport (figura 2.2).

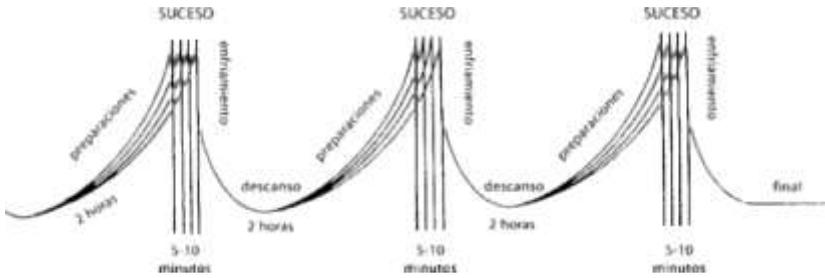


FIGURA 2.1

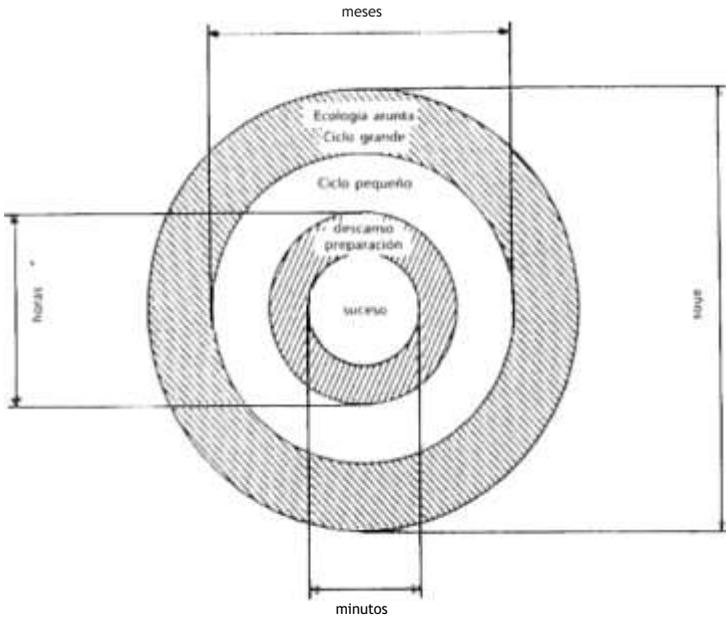


FIGURA 2.2

En Arunta, cada varón podía anticipar que durante su vida, en los ciclos de performances, representaría papeles coexistentes con su estado en la sociedad: iniciado, participante, líder o espectador. Todos los días los actores representaban versiones Condensadas y concentradas de sus vidas, y también mostraban las relaciones con sus compañeros aruntanos: bailes, cuentos, canciones y acciones que constituían el centro de su ser aruntas. Y la serie de performances que duraba de 3 a 4 meses, que abarcaba el ciclo pequeño, también replicaba los ritmos del ciclo de vida de Arunta. Cada fase del ciclo, desde los acontecimientos individuales que duraban apenas minutos, al ciclo grande que se extendía años, era una réplica (una extensión, concentración y repetición) de cada una de las otras fases. Todo el ciclo de performances era, de hecho, un conjunto importante -probablemente el más importante- de los acontecimientos de la vida de un varón arunta (6).

El tema de cada danza-drama breve era algún hecho de los seres del Tiempo de Sueño que poblaban el universo aborigen "en el comienzo" (7). Esos hechos eran muy importantes para los aruntas y constituían para ellos una historia, y también una geografía, pues cada uno estaba relacionado con lugares específicos y especiales (8). En alguna medida, la engwura nos resulta familiar porque se parece a los dramas y a los rituales religiosos occidentales. Pero mientras que nosotros conferimos a esas representaciones sólo una condición simbólica, los aruntas experimentan las performances de ese Tiempo de Sueño como presencias reales, como un católico ortodoxo considera la eucaristía.

La estructura general de la engwura es analógica, mientras que en su interior, posee una estructura dramática. Las dos estructuras se integran porque los aruntas creían en la realidad del Tiempo de Sueño y sentían que sus propias vidas se movían de la realidad "ordinaria" a la "superordinaria." Experimentaban la interacción entre esas realidades: las performances de engwura eran el ombligo o vínculo, punto de tiempo y espacio donde las dos realidades se cruzaban y convergían.

LA MATANZA DEL CERDO EN KURUMUGL

Asistí a un ritual ecológico parecido al kaiko konj (pero mucho menos inclusivo que la engwura) en marzo de 1972, al este de las Tierras Altas de Papúa Nueva Guinea (9). En la performance del kaiko, no hay una autoconciencia especial. Es decir, se realiza el ritual sin que los tsembagas tengan conciencia explícita de sus funciones; aparte de los comentarios para alabar o criticar la danza, que hace el que quiere, no se emiten juicios estéticos. Dicho de otro modo, entre los tsembagas no hay ni teorizadores de la performance ni críticos en el sentido occidental. Pero en

Kurumugl, la gente sabía muy bien para qué era el ritual y por qué se lo había establecido: para prevenir la guerra entre grupos antagonistas. En Kurumugl, el ritual ya está de viaje dentro del continuum del ritual hacia el teatro.

Mi propósito es resumir un proceso a través del cual el teatro nace del ritual y, a la inversa, el ritual se desarrolla a partir del teatro. Mis pruebas no vendrán de la arqueología ni de reconstrucciones antropológicas (10). Documentaré ese proceso refiriéndome a fuentes contemporáneas o casi contemporáneas. Como ya dije, el proceso va en dos direcciones: del ritual al teatro y de vuelta.

A diferencia del campo de baile del kaiko, en Kurumugl el "campo del conejo" (como se llama) no está cerca de ningún pueblo. El gobierno colonial australiano - Papua Nueva Guinea se independizó en 1976- estableció el campo donde se reunían los antiguos enemigos como lugar para el *canta-canta* (en su inglés, significa danza-música-teatro'). La diferencia entre los tsembagas y los de Kurumugl es que el kaiko tsembaga unía a aliados tradicionales mientras que en el *canta-canta* de Kurumugl quienes se encuentran son grupos tradicionalmente enemigos. La performance de Kurumugl corría el peligro de degenerar en combate real, aunque parecía muy similar a la del kaiko konj: los movimientos del baile adaptados del combate, los cantos de guerra, la llegada de un grupo huésped a un campo de danza en el que se apilaba cerdo cocido recién matado. La celebración que vi en Kurumugl duró dos días. El primer día llegaron, establecieron campamento dentro de largos reductos rectangulares y cavaron los hornos para cocinar. Las 350 personas que se reunieron ese primer día pertenecían aun grupo tribal. Esperaban la llegada de sus huéspedes, grupo más o menos del mismo tamaño, que había sido hasta hace poco su enemigo. El segundo día, los anfitriones mataron unos 200 cerdos. Se les acuchillaba el hocico, se les aplastaba la cabeza. Mientras que cada dueño mataba un animal recitaba - cantaba un discurso en el que decía qué difícil había sido criar al cerdo, a quién estaba prometido, qué buen animal era, etcétera. Esos recitativos *pro forma* se festejaban con risas y carcajadas porque muchas veces incluían chistes e invectivas obscenas. Acompañaban y puntuaban los discursos los chillidos de muerte de los cerdos. Luego, destriparon los animales, los cortaron y los colocaron, en medios y cuartos, en los hornos cavados en la tierra donde se cocinaron sobre piedras calientes. Colgaban las entrañas en redes sobre los hornos y allí se cocían al vapor. Con las vejigas inflaban globos para los niños, que corrían por el campo gritando y jugando. La vista y el olor de tanta carne y tanta sangre excitaba a la gente, y me incluyo. Para la matanza no se usa ropa especial. El único elemento ritual visible que detecté fue una muestra cuidadosa de huesos de mandíbulas de cerdos, expuestos en una estructura circular como la de un altar, en medio del campo de danza. Se colgaban flores de cada mandíbula.

Cuando se empezó a cocinar, los hombres entraron a las chozas para adornarse. De vez en cuando salía uno para probarse un sombrero alto de Casuarinas y plumas de pavo real. Las mujeres cocinaban y cuidaban a los niños. Después de cuatro horas sacaron de los hornos la carne, todavía casi cruda, y la colocaron en largas hileras. Cada familia ponía su propia carne (las mujeres hacían la mayor parte del trabajo) como quien pone una cantidad de dinero en el banco. El cerdo es riqueza en las Tierras Altas. Cuando los hombres terminaron de vestirse, salieron de las chozas dándose aires y se admiraron mutuamente, aunque no de muy buena gana (el adorno es muy competitivo). Algunas mujeres, vestidas como los hombres, también se adornaron. Yo no pude distinguir si se trataba de una tradición o de una innovación, ni tampoco por qué algunas mujeres lo hacían y otras no. Un hombre nos invitó a su choza a Joan Macintosh (11) y a mí para que lo viéramos maquillarse. Puso delante de sí un espejo y unas latas de pigmento (comprado en un negocio de japoneses). Luego se aplicó azul, rojo y negro en el torso, hombros, brazos y cara. Media nariz roja y la otra mitad azul. Le pregunté qué significaba. Dijo que los había elegido porque le gustaban. Los aborígenes australianos, en cambio, se adornan los cuerpos según modelos en los que cada detalle está vinculado con seres ancestrales o de Tiempo de Sueño, con magia sexual o acontecimientos recientes. Entre los aborígenes, maquillarse el cuerpo es hacer mapas y contar cuentos.

Nuestro anfitrión-actor nos mostró su sombrero de plumas de casi un metro y cuarto de alto. Luego, salió de la oscuridad de la choza al fulgor encandecedor del sol para ponérsela. Al emerger, su naturalidad se evaporó: literalmente echó el pecho hacia adelante y hacia arriba, dio un alarido, se puso el sombrero y se exhibió. Se había vestido para un papel social, no dramático: es decir, no para presentar un personaje ficticio cuya vida era separable de la suya propia, sino para mostrarse de un modo especial: en su posición entre la gente. No es fácil distinguir entre esos tipos de papeles. No son opuestos binarios. En el drama hay un texto fijo en todos sus detalles, los gestos precisos del papel se ensayan para una ocasión particular (y otras ocasiones, otras "producciones", podrían generar gestos diferentes), mientras que "en la vida" el texto se "reemplaza por un proceso continuado que se pone en movimiento gracias a las exigencias objetivas del papel y los motivos subjetivos y las metas del actor" (12). Tener conciencia de que los papeles sociales y dramáticos están íntimamente relacionados y ubicar sus puntos de convergencia en la *mise-en-scène* más que en la mente de un dramaturgo, ha sido uno de los cambios más importantes de la teoría y la práctica del teatro contemporáneo. A ese cambio han contribuido el cine y la televisión. El cine, porque presenta acciones dramáticas en un sitio, como si fuera "vida real"; y la televisión porque trae la supuesta "vida real" de las noticias a la sala. Las noticias de televisión se escenifican no sólo por el modo obvio en que se edita lo filmado para adaptarlo a formato de video, sobre todo

tomando en cuenta la necesidad de vender tiempo en breves unidades prescritas (basadas en el tiempo que se puede mantener la atención normal del televidente). También porque los sucesos de medios de comunicación (*media events*) y las "oportunidades para la cámara" son un tipo de acontecimiento creado para televisión. Muchas acciones del teatro de guerrilla, actos terroristas, secuestros, asesinatos y demostraciones -para no hablar de otros más banales, como conferencias de prensa, inauguraciones de edificios públicos, desfiles- se teatralizan para atraer el ojo de la televisión. La idea es "llegar" a las grandes masas por ese medio. Los poderosos siempre han tenido acceso, cuando no control, a los medios de información. Pero la televisión, tanto más flexible e instantánea que los medios impresos, democratiza celebrando el apetito de "noticias". Grupos que de otro modo no tendrían voz y serían invisibles pueden verse y oírse si hacen algo "digno de noticia". Así ganan poder. En respuesta, las autoridades hacen declaraciones, montan represalias e intentan aterrorizar a los terroristas de otras formas diversas. Y se le pide al televidente común, tantas veces paralizado por esas muestras y contramuestras de fuerza, que elija entre lo que está bien y lo que está mal. Lo que parecería un intercambio de dos personas, activista y autoridad, constituye, en realidad, una serie en la que intervienen tres, con el espectador invisible que es a quien se dirigen como último recurso. Así nos educan constantemente en el histrionismo de la comunicación (13).

En Kurumugl se sentía un histrionismo muy similar. Los hombres que se exhibían, lo hacían para impresionar a sus amigos y, más tarde, también a sus enemigos. A medida que este pueblo se "tecnifique" (ya tienen aviones antes de autos, televisión antes de periódicos), saltará no al siglo XX sino más allá, pasará directamente del tribalismo pre-industrial al posmoderno. La gran diferencia entre los dos es que el tribalismo pre-industrial dispersa el poder entre muchos líderes locales en competición; el tribalismo posmoderno puede fácilmente convertirse en algo colectivo, masivo, megapolítico. Con "tribalismo" quiero decir la formación de papeles sociales no por elección individual sino colectiva; la sustitución de hechos ordinarios con hechos históricamente ritualizados; la sacralización o el carácter cada vez más codificado de los parámetros de la experiencia; y la desaparición de la soledad y de la intimidad de uno a uno, como se desarrolló en Occidente desde el Renacimiento. El tribalismo posmoderno es medievalismo con auspicios de la tecnología.

Tal tribalismo es bueno para el teatro, si por bueno se entiende que la mayoría de las situaciones sociales serán gobernadas por gestos convencionales, externos, cargados de significación metafórico/simbólica. El teatro dentro del teatro probablemente seguirá declinando; pero el teatro "de la vida" permeará cada vez más actividades ordinarias y especiales. La anomía y la crisis de identidad disminuyen; en

su lugar aparecen papeles fijos y ritos de pasaje que transportan a la gente no sólo de uno a otro status sino de una identidad a otra. Esas transformaciones se logran mediante la performance.

Cuando el actor de Kurumugl salió de su choza, se le reunió un grupo de varones envidiosos cuyos trajes eran, como el suyo, amalgamas peculiares de elementos tradicionales e importados; anteojos de sol y huesos colgantes, boquillas y pipas de tabaco hechas en casa; shorts caqui y camisas hechas de hojas. Pero a pesar del trastorno de la vestimenta tradicional en el nivel de las prendas individuales, se estaba elaborando un modelo antiguo. Un ritual ecológico donde la carne de cerdo era una "restitución" (una obligación ritual) de los anfitriones a los huéspedes. Como entre los tsembagas, todo adulto varón en Kurumugl estaba en deuda ante las personas que llegaron en la tarde del segundo día. La naturaleza de la restitución es tal que lo que se devuelve debe parecer que excede lo adeudado (14). La ceremonia de restitución involucra un intercambio de papeles en el cual los acreedores se vuelven deudores y los deudores acreedores. Eso asegura la celebración de ceremonias futuras, cuando los nuevos deudores acumulen suficientes cerdos. El ciclo de reciprocidad de obligaciones desequilibradas puede abarcar un número de grupos vinculados en una red muy compleja. Nunca se logra un equilibrio, porque el equilibrio amenazaría la existencia de las obligaciones y eso llevaría a la guerra o a una paz débil. Mientras queden intactas las obligaciones, la red social transmite continuas olas de devoluciones en todo el sistema.

Los visitantes que llegaban a Kurumugl no venían como amigos a una fiesta sino como invasores reclamando lo que era suyo. La performance de la tarde fue un combate ritual en el que los huéspedes asaltaron Kurumugl en una adaptación de danza guerrera, armados con lanzas, mientras que los que acampaban en Kurumugl defendían el campo y la inmensa cantidad de carne apilada en el centro. En lugar de un pelotón de ataque había bailarines; en vez de víctimas humanas, carne de cerdo. Y en vez de un resultado incierto, todo el mundo sabía lo que iba a pasar. Entonces, un drama social ritualizado (como la guerra lo fue a menudo en las Tierras Altas) se fue moviendo hacia un drama estético/celebración, guiado por un texto de acciones, un texto conocido de antemano, preparado cuidadosamente, llevado a cabo con rigor.

Otra vez, las diferencias entre el drama social y el estético no son fáciles de especificar. El drama social tiene más variables, el resultado es incierto, como en la caza o en las competiciones deportivas. El drama estético está casi en su totalidad arreglado de antemano y los participantes pueden concentrarse, no en las estrategias para lograr su metas (en Kurumugl, entrar donde está la carne o defender la pila de carne) sino en las exhibiciones. El drama estético es menos instrumental y

más ornamental que el drama social. También puede usar tiempo y lugar simbólicos y al hacerlo, ficcionalizarse por completo.

A la tarde temprano del segundo día, oí el canto y griterío de los invasores que se acercaban. La gente del campamento, excitada por lo que oía, devolvía los gritos en un coro antifonal. Después, los hombres -y un contingente de unas veinte mujeres completamente armadas- corrieron a los bordes de Kurumugl para empezar el combate ritual. Ambos lados iban armados con arcos y flechas, lanzas, palos y hachas. Cantaban en el ritmo común de las Tierras Altas -un líder canta una frase y a su voz se yuxtapone la respuesta al unísono de muchas otras voces que le siguen. Esa especie de canon de llamada-y-respuesta se hace en tonos nasales altos con un timbre que asciende en progresión de cuartas y medias notas. Los cantos alternan con gruñidos-jadeos-gritos en *staccato*, como *ketchak* (15). Aproximadamente entre 1 y 5 de la tarde, los dos grupos entraron en feroz combate ritual. Cada ciclo de canto y danza llega al clímax cuando los grupos de guerreros atacan de ambos lados, listos a arrojar las lanzas pero, en el último segundo, en vez de lanzar armas, empiezan un movimiento de danza que consiste en patear desde la rodilla. En Kurumugl las armas se vuelven objetos de utilería en una performance de agresión desplazada, si no en amistad, al menos, en un enfrentamiento no mortal.

Los invasores repitieron sus asaltos docenas de veces. Un valioso campo de maní fue destruido a pisotones. A cada asalto seguía un contraasalto decisivo. Pero poco a poco los invasores penetraban en el centro del campo donde estaba la pila de carne, el altar con los huesos de mandíbulas y las flores. Toda la carne que antes se había colocado en hileras, se amontonó entonces en una pila de tres pies de alto, una inmensa montaña de patas, hocicos, costillas y vacíos, todos mezclados. Tres cabras vivas de color blanco fueron estacadas en un poste al borde de la pila de carne. Cuando los invasores llegaron a la carne, se mezclaron con los anfitriones, formando una inmensa espiral ululante de guerreros. Dieron vueltas y vueltas alrededor de la carne durante casi una hora. Yo estaba contra un árbol, entre los bailarines armados y la carne. Todo ese movimiento de guerreros que giraban en remolino me mareó. Entonces, de repente, paró la danza y los oradores atacaron la carne, sacando patas, trozos de vacío, costillas y gritando-cantando-declamando cosas como las siguientes (en traducción):

¡Este cerdo te doy en pago por el que le diste a mi padre hace tres años! Tu cerdo era huesudo, sin grasa, pero el mío es enorme, con mucha grasa y mucha carne buena -¡mira!, ¡mira!- ¡mucho mejor que el que recibió mi padre!" Y toda mi familia, sobre todo mis hermanos, recordará que hoy te damos algo mejor que lo

A veces, toda esa verborrea se elevaba a canción. Otras, los insultos se devolvían y continuaban. La diversión de dar discursos y hacer chistes se apoyaba en una base muy seria: los participantes no olvidaban que, no hacía mucho tiempo, habían sido enemigos mortales. Después de más de una hora de discursos se distribuyó la carne. La transportaban en rastras, a la altura del hombro, y familias enteras, cantando mucho, se iban, cada una con su parte. Esa carne, mediante una complicada red de obligaciones, llegó a lugares muy lejos de Kurumugl y a gente que no había estado presente allí esa tarde.

TRANSFORMANCES (PERFORMANCES QUE TRANSFORMAN)

En Kurumugl, la performance consistió en mostrar la carne, el combate ritual y la unión de los dos grupos opuestos en un grupo Colaborativo que daba discursos y que luego se llevó la carne. Las preparaciones para esa representación no sólo fueron inmediatas (el día anterior en el campo y en la tienda de campaña de los visitantes) sino también de largo alcance: criar los cerdos, comprar vestuario y ornamentos, fijar la fecha precisa para la matanza y la distribución de la carne. Después de la performance, limpiaron el lugar, volvieron a sus casas, distribuyeron la carne, comieron, contaron y volvieron a contar todo lo ocurrido en el canta-canta. Mediante la performance se cambiaron los papeles de la relación básica -podría decirse, la relación fundamental- entre invasores y anfitriones.

REALIDAD 1 >	PERFORMANCE TRANSFORMADORA >	REALIDAD 2
anfitriones en deuda		invasores en deuda
con invasores		con anfitriones

Como en todos los ritos de pasaje, algo había ocurrido en la performance. La representación simbolizó e hizo efectivo el cambio de status. El encuentro en Kurumugl -la matanza de cerdos, la danza y el dar y recibir la carne- fue un proceso en el que se cambiaron los términos en la relación de anfitriones e invasores. Excepto la guerra, ese proceso era el único reconocido por los dos grupos reunidos en Kurumugl. La danza y el dar y recibir la carne hizo algo más que simbolizar el cambio de relación entre anfitriones e invasores: constituyó el cambio mismo.

Esa fusión de acontecimientos simbólicos y reales está ausente en casi todo el teatro estético. En el teatro estético y la danza sólo existe lo simbólico. Sin embargo, hasta en el teatro estético se ha buscado algo que se acerque a la realidad, haciendo que el actor sea el "autor" de sus propias acciones o volviéndolo "visible" junto a su personaje en el sentido brechtiano. La incorporación de técnicas psicodramáticas

refleja la preocupación por el individuo característica de las sociedades modernas occidentales. Allí donde se practica "el distanciamiento" se compromete una conciencia social y política definida y el atractivo de la performance no es para individuos sino para participantes de unidades sociales más amplias.

En los sesenta, apareció un nuevo movimiento que llegó a su clímax en los setenta y ochenta. Los artistas de performance crearon "actuales": rituales caseros donde se buscaban cambios como los ocurridos en Kurumugl. Pero una contradicción socava ese tipo de intentos. En Kurumugl pudo reunirse suficiente gente y riqueza real en un solo lugar como para que lo que se hizo mediante la performance tuviera un definido poder económico, político y social. En las sociedades occidentales contemporáneas o sólo puede mostrarse una charada de poder en las representaciones teatrales o los cambios reales representados por los artistas afectan a muy poca gente. Cuando los artistas, o sus públicos, reconocen que esos "rituales" escenificados son en su mayor parte actividades simbólicas disfrazadas de actos efectivos, los invade una sensación de impotencia. Los llamados "sucesos reales" se revelan como metáforas. Los gobiernos pueden organizar muestras a gran escala -desfiles militares, por ejemplo- pero, lejos de efectuar cambios, esos rituales están destinados a prevenirlos.

En Kurumugl la transformación de deudores en acreedores no fue simplemente ocasión para una performance Callebratoria (como una fiesta de cumpleaños celebra pero no afecta el cambio de edad). La performance de Kurumugl hace ocurrir lo que celebra. Proporciona un tiempo suficiente y un lugar adecuado para que ocurra el intercambio: es liminal, un punto medio fluido entre dos estructuras fijas. Ese punto medio ocurre cuando por un breve lapso los dos grupos convergen en un solo círculo de danza. En ese tiempo/espacio liminal es posible la *communitas* -ese achatar todas las diferencias en el éxtasis que tan a menudo caracteriza a la performance (ver Víctor Turner 1969, 1974, 1982 y 1985). Entonces, y sólo entonces, puede ocurrir el intercambio (figura 2.3). Las transformaciones por encima de la línea convierten encuentros peligrosos en representaciones estéticas y sociales menos peligrosas.

grupos guerreros... víctimas humanas trajes de batalla combate	se transforman en...	grupos de danza carne de cerdo vestuario danza
dos grupos deudores acreedores		un grupo acreedores deudores

FIGURA 23

Las transformaciones por debajo de la línea efectúan cambios de una realidad a otra. Sólo gracias a las transformaciones que ocurren por encima de la línea, las que están por debajo pueden ocurrir en paz. Todas las transformaciones -estéticas y sociales, y también reales- son temporarias. Se comerá la carne, se quitarán los trajes, el baile se terminará. El grupo se partirá otra vez según divisiones establecidas; los deudores de hoy son los acreedores del año que viene, etcétera. En Kurumugl, la matanza del cerdo y la danza lograron realizar un complicado intercambio de mercancías y de status que era potencialmente peligroso, con un mínimo de peligro y un máximo de placer. Representar fue el modo de lograr "resultados reales" -pagar deudas, incurrir en nuevas obligaciones. La danza no celebra ni marca los resultados, no precede ni sigue el intercambio; es el medio de realizar las transformaciones que están debajo de la línea, es parte del intercambio: se intercambia algo más que carne. La performance en Kurumugl fue eficaz.

Las performances de los tsembagas, los aruntas y los de Kurumugl son rituales ecológicos. Los participantes pueden gozar del baile, pueden prepararse con cuidado para bailar, pero los bailes se bailan para lograr resultados. Si la danza falla -si, en lugar de dos grupos que se funden en uno, surgen peleas- entonces el intercambio de la carne no va a ocurrir; la transformación de deudores en acreedores y viceversa no sucederá tampoco. En los rituales religiosos los resultados se logran apelando a un Otro trascendente (que se presenta en persona o por medio de un sustituto). En los rituales ecológicos, el objetivo de la performance es el otro grupo, o el estado que quiere lograrse o algún otro arreglo humano claramente definido. Un ritual ecológico sin resultados que ocurran "debajo de la línea" deja pronto de actuarse. En Kurumugl, las transformaciones de "arriba de la línea" transformaron conductas agresivas en performances inofensivas y productoras de placer. Me asombra la analogía con ciertas adaptaciones biológicas entre los animales (16).

LA TRENZA DE EFICACIA Y ENTRETENIMIENTO

En las Tierras Altas de Papua Nueva Guinea, la guerra se estaba transformando en danza, primero bajo la presión de la policía colonial, y después por impulso propio. A medida que las actividades por encima de la línea cobran mayor importancia, las performances se hacen más por entretenimiento que por eficacia. Puede ser que al principio la gente se reuniera en Kurumugl para bailar con el objetivo de intercambiar cerdos / obligaciones sociales. Pero luego ocurrió que intercambiaban cerdos u otras cosas para poder bailar. No se trata sólo de que los acreedores y deudores necesiten intercambiar papeles sino también de que la gente quiere exhibirse, quiere bailar, quiere divertirse. No se escenifican las danzas sólo para conseguir resultados sino también porque a la

gente le gusta el canta-canta por sí mismo. Eficacia y entretenimiento no se oponen tanto; mas bien, forman polos de un continuum (figura 2.4). La polaridad básica se da entre eficacia y entretenimiento, no entre ritual y teatro. Que a una actuación específica se la llame "ritual" o "teatro" depende sobre todo del contexto y de la función. Una performance se llama teatro o ritual según dónde se la realice, quién la ejecute y en qué circunstancias. Si el propósito de la performance es efectuar transformaciones -ser eficaz- entonces es probable que las otras cualidades enlistadas bajo "eficacia" también estén presentes. Y viceversa con respecto a las cualidades que están bajo el rótulo de "entretenimiento". Ninguna performance es pura eficacia ni puro entretenimiento. El asunto es complicado porque uno puede considerar performances específicas desde diferentes puntos de vista; el cambio de perspectiva modificará el modo de clasificarlas. Por ejemplo, un musical de Broadway es entretenimiento si uno se concentra en lo que pasa en el escenario y en la sala. Pero si se expande la mirada y se incluyen los ensayos, la vida detrás del escenario antes, durante y después del espectáculo, la función de los papeles en las vidas de cada actor, el dinero invertido por los promotores, la llegada del público, la razón por la cual asisten los espectadores y cómo pagaron las entradas (por su cuenta, por cuenta de la compañía donde trabajan, como gasto necesario para progresar en sus carreras o como acto de caridad, etc.), entonces, hasta un musical de Broadway es algo más que entretenimiento: también es un ritual, una economía y el microcosmos de una estructura social.

EFICACIA	<---->	ENTRETENIMIENTO
<i>Ritual</i>		<i>Teatro</i>
resultados		diversión
relación con un Otro ausente		sólo para los presentes
tiempo simbólico		énfasis en el ahora
actor poseído, en trance		actor/actriz que sabe lo que hace
el público participa		el público mira
el público cree		el público aprecia
no se invita a la crítica		prospera la crítica
creatividad colectiva		creatividad individual

FIGURA 2.4

En los sesenta y los setenta, los artistas subrayaban y mostraban lo que hacían en los ensayos y detrás del escenario. Al principio esto se limitó a mostrar los instrumentos de la iluminación y a usar medio telón, como Brecht, o no usar telón para nada. (Brecht tomó la idea del teatro asiático, donde el medio telón es un recurso importante y dinámico.) Pero desde alrededor de 1965, lo que se ha mostrado a los espectadores es el proceso mismo de desarrollar y poner en escena la performance

-los talleres que llevan a la representación, los varios medios de producción teatral, los modos en que el público llega y se va del espacio teatral y muchos otros procedimientos que antes eran convencionales y/u ocultos. Todos ellos se volvieron problemáticos, es decir, manipulables, objetos de análisis. Esos procedimientos tienen que ver con el teatro mismo y son, con respecto al teatro, eficaces. Dicho de otro modo, son lo que hace que el teatro sea teatro, independientemente de los temas, el argumento o los característicos "elementos del drama." Los directores de teatro y los coreógrafos descubrieron la reflexividad a medida que descartaban (temporariamente) la natatividad. La historia de "cómo se hace esta performance" reemplazó la historia que la representación normalmente narraba. Esa autorreferencialidad, ese modo reflexivo de actuar, es un ejemplo de lo que Gregory Bateson llamó "metacomunicación" -señales cuyo "objeto de discurso es la relación entre los hablantes" (Bateson 1972:178). La fase reflexiva del teatro, como tal, señaló en voz bien alta que los espectadores estaban ahora incluidos como "hablantes" en el acontecimiento teatral. Entonces es explicable que la reflexividad del teatro se haya dado junto con la participación del público.

Además, toda esa atención prestada a los procedimientos de hacer teatro era, creo, un intento de ritualizar la performance, de hacer que el teatro produjera actos eficaces. "Esto es lo que somos de verdad y lo que hacemos realmente" y "Podemos hacerlo junto con ustedes" eran los mensajes más importantes. En un período en el que la autenticidad era, y es, cada vez más difícil de definir, cuando la vida pública se teatralizaba, se le pidió al actor que se sacara las máscaras tradicionales -que fuera un agente no de "juego", "engaño" o "mentira" (tipos de mascarada pública), sino que "dijera la verdad" en algún sentido absoluto. Y si no se le pedía eso, al menos se esperaba que mostrara cómo se ponía y se sacaba las caretas. Acaso se hacía esto para educar al público en los engaños a que lo someten a diario los políticos y los que controlan los medios de comunicación. Se les pedía a los actores que en vez de reflejar la época, la remediaran. Se tomaron como modelos para el teatro profesiones como la medicina y la Iglesia. No es de extrañar que el Shamanismo sea tan popular entre la gente de teatro: el Shamanismo es la rama religiosa de la medicina y un tipo de religión que es teatral, llena de trucos (17).

En los sesenta y los setenta, se privilegió la eficacia sobre el entretenimiento. Aunque durante los ochenta pareció que se volvía a privilegiar el entretenimiento, bien pensado, no fue así. Primero, ciertos procedimientos que comenzaron en los sesenta se han vuelto lugares comunes: las performances por lo general se ponen en escena en muchos "no-teatros", se exhiben la preparación y las fases del "proceso," materiales muy personales se integran o se muestran junto con materiales públicos/ficticios, etc. En segundo lugar, muchos artistas y muchos practicantes de teatro

"alternativo" o de "tercera" se inspiran directamente en técnicas shamánicas al mismo tiempo que participan en celebraciones comunitarias -o las crean- u otros sucesos rituales/eficaces (18). Los sucesos parateatrales disuelven la oposición público-actor (19), mientras que toda una rama del arte de la performance está dirigida a eliminar la distinción "arte-vida" (20). Y, por último, ha habido un desplazamiento inmenso en la manera de percibir lo que es "teatral." La acción política, la conducta conflictiva o inarmónica en los niveles del "drama social" y del personal, la representación de papeles en la vida cotidiana, el entrenamiento emocional que utiliza ejercicios de performance para ayudar a profesionales (policía, personal de aerolíneas, etc.) a responder en momentos de crisis (ver Hochschild 1983) son, todos, ejemplos de las interacciones cada vez más complejas entre teatro y ritual, y de la constante convergencia de ambos.

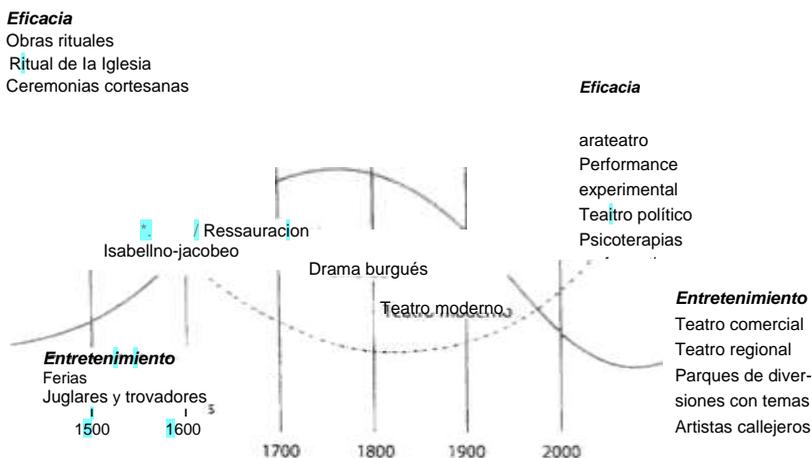


FIGURA 2.5

La figura 2.5 muestra un modo de concebir la historia del teatro como el desarrollo de una estructura trenzada, que interrelaciona continuamente la eficacia (ritual) y el entretenimiento (teatro). En cada período de cada cultura domina uno u otro: cuando uno asciende, el otro desciende. Naturalmente, esos movimientos son parte de los cambios que, en su totalidad, experimenta la estructura social de una cultura. Pero la performance no es un espejo pasivo de los cambios sociales sino una parte del complicado proceso de regeneración que produce el cambio. Tampoco hay una "progresión", en términos evolutivos, que haga al teatro de hoy mejor que el de ayer o peor que el de mañana. De todos modos, "mejor" y "peor" son términos completamente convencionales. Lo que el modelo trenzado muestra es un sistema

dinámico que permite cambio, no necesariamente mejora o decadencia. En todo momento existe una tensión dialéctica entre las tendencias a la eficacia y al entretenimiento. Para el teatro occidental al menos, creo que puede mostrarse que cuando la trenza es apretada -es decir, cuando eficacia y entretenimiento están presentes casi en la misma medida-, el teatro florece. Durante esos momentos históricos relativamente breves, el teatro responde a la necesidad de placer y también de ritos. El teatro ateniense del siglo V antes de Cristo, el isabelino y posiblemente el teatro de la última parte del siglo XIX hasta nuestro propio tiempo, muestran el tipo de convergencia a la que me refiero.

Cuando domina la eficacia, las performances son universalistas, alegóricas, unidas a un orden estable; esa clase de teatro dura un tiempo relativamente largo. Cuando domina el entretenimiento, las performances se individualizan, se dirigen a una clase social, se vuelven espectáculos comerciales, adaptándose constantemente al gusto de un público voluble. Instancias del equilibrio-tensión entre eficacia y entretenimiento son las dos convergencias más recientes en el teatro occidental: el ascenso del entretenimiento antes del período isabelino y el de la eficacia durante el período moderno. Los dos tipos de teatro son, por necesidad, opuestos estructurales, aunque puedan parecer sorprendentemente similares.

La figura 2.5 es, desde luego, una simplificación del proceso histórico del teatro occidental. La presento para facilitar la **C**onceptualización del proceso. La Edad Media tardía estuvo dominada por performances eficaces: ceremonias religiosas, cortesanas, moralidades, representaciones de los ciclos del calendario litúrgico, carnavales, ferias, procesiones. Cuando el Renacimiento se afirmó en Inglaterra, esas formas empezaron a declinar y los entretenimientos populares, que siempre habían estado presentes, adquirieron predominio en los teatros públicos isabelinos. Los teatros privados y cortesanos crecieron junto con los públicos. Los teatros privados y las mascaradas eran para las clases altas. Aunque algunos profesionales trabajaban tanto en los teatros públicos como en los privados, y aunque algunos espectadores asistían también a los dos, esos entretenimientos eran por completo diferentes. Los conflictos entre teatros públicos y privados nunca se resolvieron porque los puritanos cerraron todos los teatros en **1642**. Cuando, después de la Restauración de 1660, volvieron a abrirse, el teatro público isabelino había desaparecido. Todos los teatros se parecían a los teatros privados y a las mascaradas, privativos de las clases altas. En el interior de los teatros de la Restauración, la representación de obras se combinaba con la conducta de calaveras, libertinos y prostitutas. Durante los siglos dieciocho y diecinueve, ese teatro aristocrático fue cambiando hasta convertirse en el teatro burgués, que es el que todavía predomina hoy. Desarrollos paralelos ocurrieron en el resto de Europa y en América. La modalidad eficaz, dominante en la

Edad Media, se sumergió para volver a emerger en forma de drama social y político durante el último tercio del siglo XIX (21). Ese nuevo teatro naturalista se opuso al comercialismo y la pomposidad de los bulevares y se alió al positivismo científico. El resurgente espíritu de eficacia también produjo una vanguardia, cuya misión era reconstituir estilos y técnicas teatrales y al mismo tiempo desinflar las pretensiones de la burguesía. Los miembros de la vanguardia eran "bohemos" (proscritos y enemigos de la clase media) y sin embargo muchos de ellos, enamorados de la ciencia, se identificaban con esa nueva fuente de poder, rival y sustituto de la Iglesia. Los artistas de la vanguardia usaban libremente términos como "experimental" e "investigación" para caracterizar sus obras, que se llevaban a cabo en "laboratorios". La eficacia es el meollo, el centro ideológico de esos teatros -pero el tipo de eficacia es algo que cambia con el tiempo. Desde finales del diecinueve a mediados del siglo XX, la eficacia era positivista y científica; después se volvió cada vez más religiosa.

En los Estados Unidos, en el siglo XX, el teatro de entretenimiento, en peligro de extinción, se bifurcó: un teatro comercial cada vez más fuera de moda tipificado por Broadway y un teatro tipo museo subsidiado por comunidades, que hacían los teatros regionales. El Primer Congreso Estadounidense de Teatro de 1974 (que resultó ser también el último) fue un intento de parte de los productores comerciales de New York de aliarse con los teatros regionales (22). Aunque tal alianza es inevitable -muchas obras de Broadway hoy en día se originan en teatros regionales- lo más probable es que los teatros regionales terminen absorbiendo a Broadway. Ocurra eso o no, los teatros de entretenimiento permanecen en fundamental oposición a la vanguardia -que, para el último tercio del siglo XX, se había expandido hasta incluir la acción política directa, la representación en la vida cotidiana (rompiendo con la dicotomía arte-vida), la psicoterapia y otras clases de performance manifiestamente eficaces. A mi juicio, las performances eficaces están en ascenso. A comienzos de los setenta, pensé que el teatro eficaz dominaría hasta 1990. Eso probablemente no ocurrirá, pero por cierto, han surgido, y siguen multiplicándose, formas de arte-vida, testimonio personal y performances rituales.

TEATRO PARA TURISTAS

Hasta ahora, lo que he dicho es: 1) en algunos marcos sociales las performances rituales son parte de ecosistemas e intercomunican relaciones políticas, jerarquías grupales y economías; 2) en otros marcos, las performances rituales empiezan a adquirir cualidades de espectáculos comerciales; 3) existe un continuum dialéctico-diádico que vincula eficacia con entretenimiento -los dos presentes en todas las performances, aunque siempre predomina uno; 4) en

diferentes culturas y épocas, predomina la eficacia o el entretenimiento; ambos, en relación dinámica de mutua imbricación.

O. B. Hardison cita a Honorius de Autun, que en el siglo XII veía en la misa prueba de que la gente la consideraba como un drama:

Se sabe que los que recitaban tragedias en los teatros presentaban ante la gente acciones de antagonistas mediante gestos. Del mismo modo, nuestro autor trágico [esto es, el celebrante] representa con sus gestos en el teatro de la Iglesia ante el pueblo cristiano la lucha de Cristo y le enseña el triunfo de su redención. [Honorius luego compara cada movimiento de la misa con uno equivalente en el drama trágico.] Cuando se ha completado el sacrificio, el celebrante da la paz y la comunión al pueblo... Luego, cuando dice *Ite, missa est*, los manda a que vuelvan con regocijo a sus casas. El pueblo grita *Deo gratias* y vuelve a casa regocijado. (Honorius de Autun, Hardison 1965:39-40)

Lo extraordinario es que ésta sea una visión medieval, no la mirada retrospectiva de un moderno. La misa que describe Honorius resulta más familiar para quienes han asistido a performances de vanguardia que para aquellos cuya experiencia se limita al teatro ortodoxo convencional. La misa medieval usaba muchas técnicas de vanguardia. Era alegórica, animaba -no, obligaba- al público a participar, daba un tratamiento teleológico al tiempo, integraba danza, música y drama, extendía el campo espacial de la performance de la iglesia a los caminos, a las casas de los participantes. Sin embargo, aun con todo eso, yo todavía diría que la misa es ritual más que teatro. ¿Por qué? Por su eficacia. Como dice Hardison, "La ceremonia... tiene una dimensión estética muy importante, pero no es esencialmente un asunto de apreciación sino de afirmación apasionada" (Hardison 1965:77). La misa era un círculo cerrado que incluía sólo a la congregación y a los oficiantes. No había lugar, literal ni figurado, para espectadores que pudieran apreciar la performance. La misa era una acción obligatoria, que se cumplía con alegría o de mala gana, mediante la cual los miembros de la congregación comunicaban entre sí y a la jerarquía eclesiástica, su constante participación en la Santa Iglesia Romana. Lo que digo de la misa medieval es lo mismo que Rappaport, inspirándose en Durkheim, dice de los tsembagas:

Cuando la esfera de la unidad social no se hace explícita a menudo, parecería que en algunos estudios es lo que Durkheim llamaba "iglesia", esto es, "una sociedad

depende de un grupo de performances rituales compartidas, pueden llamarse "congregaciones." (Rappaport 1968: 1)

Por su poder absoluto en la congregación y por su garantía de eficacia, la misa no era teatro en el sentido clásico ni moderno de la palabra. Usaba el teatro pero no se convertía en teatro. El teatro aparece cuando ocurre una separación entre espectadores y representación. La situación teatral paradigmática es un grupo de actores que invita a un público, el cual puede responder asistiendo o no. El público tiene libertad de ir o no ir -y si no va, el que sufre es el teatro, no el público que no asistió. En el ritual, no ir significa rechazar la congregación, o ser rechazado por ella, como en el cisma, la excomunión o el exilio. Si los que no van son sólo unos pocos, son ellos quienes sufren; cuando muchos no van, la congregación corre el peligro del cisma o la disolución. Dicho de otro modo: el ritual es un acontecimiento del cual dependen sus participantes; el teatro depende de sus participantes. De ningún modo se trata de una distinción absoluta. Pero la prueba de los pasos del proceso por el cual el teatro surgió del ritual -por los cuales un suceso eficaz del que dependen los participantes se transforma en un entretenimiento donde los que actúan dependen del público- no está encerrada en documentos antiguos o medievales. Las transformaciones de rituales en teatro ocurren hoy mismo. Y también ocurre lo opuesto: la transformación del teatro en ritual.

Makehuku es un pueblo situado a unos 112 kilómetros al este de Kurumugl, en el valle del río Asaro de Papúa Nueva Guinea. Allí se realiza el famoso baile de "los hombres de barro", que se hace como entretenimiento para turistas tres veces por semana. No fue siempre así. En un principio, la gente del pueblo actuaba sólo cuando se sentía amenazada por algún ataque. Antes del amanecer, los hombres iban a un riachuelo local, se embadurnaban el cuerpo con barro blanco (el color de la muerte) y construían máscaras grotescas de marcos de madera cubiertos de barro y vegetación. Saliendo del arroyo al amanecer, poseídos por los espíritus de los muertos, los bailarines se movían en cuclillas, con paso lento, amenazante y misterioso. Algunas veces iban a los pueblos de sus enemigos y los asustaban, impidiendo así el ataque. Otras veces bailaban en su propio pueblo. Los bailes duraban menos de diez minutos, pero las preparaciones llevaban la mayor parte de la noche previa. (La proporción de preparación y performance no es rara; es la misma que existe en el teatro occidental moderno entre ensayo y performance). La danza de los hombres de barro se hacía raramente, cuando era necesaria (23).

Después de la paz impuesta por las autoridades coloniales australianas, el pueblo de Makehuku tuvo menos necesidad de las funciones tradicionales de los hombres de barro. Pero a mediados de los sesenta, un fotógrafo de la revista *National Geographic*



Lámina 1 Los hombres de barro de Asaro (Fotografía de Joan Macintosh)

pagó para que hicieran una danza para él. Las fotos adquirieron fama en todo el mundo. En poco tiempo, los turistas pedían ver la performance de los hombres de barro. (Hasta el nombre "hombres de barro" es una invención para turistas. No sé el nombre original de esos bailarines.) Como Makehuku está cerca del camino Mt Hagen-Goroka -ruta principal de las Tierras Altas- era fácil arreglar que los minibuses llevaran espectadores al pueblo. Cada turista pagaba veinte dólares para ver esas danzas breves. La gente de Makehuku recibía el diez por ciento. Como el baile de diez minutos era demasiado breve para las normas occidentales, la danza se ha alargado con una muestra de puntería de arco y flecha, una sesión de fotografías, y un "mercado" (lámina 1). Pero Makehuku no es (todavía) un pueblo de artesanías, y los pocos collares y carteras de cuerdas que vi en venta eran patéticos. El día que yo fui, nadie compró nada.

Hoy en día, el pueblo de Makehuku ya no sabe más qué es su propia danza. No asusta a los enemigos ni a nadie. Al contrario, los hombres de barro se han convertido en diversión para turistas. La danza no tiene relación con los espíritus de los muertos, que aparecen sólo antes del amanecer, y los hombres de barro ahora bailan cuando llegan los turistas, un poco más tarde del mediodía. El tejido socio-ritual de Makehuku se ha hecho tiras; los cambios en la danza de los hombres de barro son parte de disrupciones más profundas en la vida de las Tierras Altas. Por esas disrupciones, y a

pesar de que las agendas de turismo explotan a los lugareños guardándose el 90 por ciento de los ingresos, las magras sumas que recibe el pueblo son imprescindibles en un momento en que la economía de trueque está destruida y todavía no hay trabajos por dinero. Es seguro que habrá cambios: la danza se hará más larga, visualmente más complicada, y es posible que se añada algún acompañamiento musical. Los pobladores mejorarán sus habilidades artesanales o importarán mercancías para vender. Aumentará el porcentaje de lo que reciban. En suma, la danza se acercará a las normas occidentales de entretenimiento, representadas por los gustos del público. Los beneficios monetarios aumentarán en medida equivalente. En la actualidad, los makehucanos hacen un ritual tradicional desprovisto de su eficacia pero que todavía no se considera del todo entretenimiento teatral.

Un día de marzo de 1972, Joan Macintosh y yo llegamos a Makehuku antes que los turistas y nos quedamos después de que se fueran. Los pobladores nos miraban con curiosidad. Estábamos tomando fotos de los turistas y de los bailarines. Cuando se fueron los turistas, un hombre se nos acercó y en su inglés nos pidió que lo acompañáramos. Caminamos seis o siete kilómetros por un cerro hasta llegar a Kenetisarobe. Allí conocimos al jefe, Asuwe Yamuruhu. Quería que fuéramos a Goroka y habláramos de sus bailarines a los turistas. Quería que los turistas vinieran a su pueblo a ver un espectáculo que, nos aseguraba, era mucho mejor que el de los hombres de barro. Empezó a llover mucho y nos acucillamos a la entrada de una choza redonda. Alrededor de nosotros, bajo la lluvia, nos miraban unos cuantos. Nos pusimos de acuerdo en un precio -4 dólares por persona- y una hora, la tarde siguiente. No sólo veríamos los bailes sino que también podríamos grabar canciones.

A la tarde siguiente llegamos con dos amigos, pagamos los 16 dólares y vimos un baile que consistía en pasos muy lentos, como si los bailarines estuvieran atravesando un río de barro espeso, con los dedos extendidos y las caras con máscaras o figuras grotescas. Peter Thoady, director del Colegio de Maestros de Goroka, nos dijo que las caras eran probablemente imitación de las distorsiones producidas por una enfermedad desfigurante común en la zona. Los bailarines se movían medio acucillados y de a ratos gritaban frases e insultos. La danza de los hombres de hierba de Kenetisarobe era muy parecida a la de los hombres de barro de Makehuku. Después del baile pasamos alrededor de una hora grabando la música, conversando y fumando.

La danza de Kenetisarobe era una adaptación de las farsas ceremoniales de la región. Asuwe Yamuruhu las puso en escena para nosotros. Sabía que el pueblo de Makehuku ganaba dinero con la danza, y el espectáculo de Kenetisarobe seguía el modelo del de Makehuku: un baile lento, máscaras grotescas (para ojos occidentales), muchas ocasiones para tomar fotos y una clausura después de la danza. Lo que la



Lámina 2 Bailarines en el pueblo de Kenetisarobe (Fotografía de Richard Schechner)

gente de Makehuku hacía con un mínimo de autoconciencia o reflexividad, Asuwe Yamuruho lo montaba con agudo sentido de negocio teatral.

Abundan ejemplos de este tipo de cosas. En Bali, por todas partes se encuentran versiones para turistas del barong y el ketchak. En el camino de Denpasar a Ubud, los carteles con anuncios de esas performances son tan comunes como los de películas en los Estados Unidos. Los carteles, a menudo en inglés, dicen cosas como: "Ketchak tradicional -Teatro de Danza del Mono Sagrado- Esta noche a las 8", o "Barong - Todos los miércoles a las 8 en los escalones del templo". Los balineses, con su típica sofisticación, hacen espectáculos separados para turistas mientras que reservan "sólo para balineses" espectáculos más o menos secretos -o, lo que es más importante, lejos del camino principal. Los turistas quieren ir manejando a los espectáculos y quieren un horario confiable; un modo fácil de salir antes en caso de aburrirse. Las performances más auténticas -de ketchak o de "sólo para balineses"- se hacen en lugares a los que únicamente se puede llegar caminando a través de una jungla bastante densa. Con frecuencia los extranjeros sólo pueden asistir con el permiso del pueblo que ofrece la performance.

Durante las dos semanas que pasé en Bali en 1972 vi dos de esas performances. Por casualidad, Macintosh y yo dimos con un ketchak; íbamos caminando por el bosque

de monos cerca de Ubud y seguimos a unas mujeres que llevaban ofrendas de comida. En Tegal nos quedamos diez horas antes de que empezara el ketchak, un poco pasadas las 9 de la noche. Años más tarde, alrededor de 1980, descubrí que el ketchak que yo creía que era tradicional, es decir, muy antiguo y parte del ciclo ceremonial balines, era una adición más bien reciente al repertorio de la isla. Según Bandem y de Boer:

Los bailarines del pueblo de Bedulu, en la provincia de Gianyar, crearon este género mixto por encargo de Walter Spies [¿en la década de 1920 o 1930?]. Se le pidió al grupo que diseñara un nuevo tipo de performance de Ramayana, acompañada exclusivamente por el coro Cak que se encuentra en Sang Hyang Dedari [un tipo de danza que se baila en trance]. En la actualidad hay catorce grupos profesionales que actúan [ketchak] con regularidad. (Bandem y de Boer 1981: 146)

Desde luego, está por verse si es posible que un género inventado se injerte orgánicamente en una tradición indígena, y si lo es, cuándo ocurre tal integración. ¿Mis notas estaban equivocadas o para 1972 los balineses ya tenían dos clases de ketchak, una para turistas y otra para consumo interno?

En Tenganan, pueblo "Bali aga" -lugar habitado por los descendientes de los supuestos habitantes originales de la isla-, vimos lo que los expertos consideran una danza ritual antigua y tradicional, la *abuang Kaloh* anual, y en cierta medida participamos en ella. Parte de la ceremonia era pública, y alrededor de cincuenta turistas se unieron a los pobladores para gozar de la danza de la tarde. Se les pidió que se fueran hacia las 5 de la tarde. A nosotros nos dijeron en voz baja que nos quedáramos en el municipio. Luego, después del crepúsculo, nos llevaron a varios recintos del pueblo para observar diferentes aspectos de la ceremonia. También nos permitieron escuchar música gamelan especial que tocaban antes del amanecer. No nos dejaron tomar fotografías y sólo pudimos grabar un tiempo limitado. Las ceremonias del día tenían claramente un cariz de entretenimiento: los de afuera entraban, los negocios estaban abiertos y con muchos clientes, los bailes estaban coreografiados con cuidado, siguiendo la música gamelan. A la noche, la escena era diferente. Todos los aspectos de la ceremonia estaban privatizados; no se atendía a la belleza sino a la corrección. Los intervalos entre las partes eran más largos y más irregulares; se hablaba mucho de cómo hacer ciertas cosas -y esas conversaciones dilataban las ceremonias. El tema del

Desde luego la industria turística ha influido en la así llamada "autenticidad" de las

performances de Bali y otras partes. No menosprecio esos cambios. Los cambios de convenciones, temas, métodos y estilos ocurren por oportunismo, presiones del público, profesionalismo (con frecuencia, concepto nuevo), nueva tecnología y otras consecuencias del contacto de culturas. El turismo ha sido realmente importante en todas partes sólo desde que se han abaratado los viajes en avión. Antes, durante siglos, habían existido migraciones masivas impulsadas por circunstancias económicas, guerras y colonialismo. Y desde el principio de la especie humana, la gente se ha estado moviendo. Pero el turismo en escala masiva es un fenómeno especial, porque la gente se mueve en busca de placer y entretenimiento; sus viajes son excursiones temporarias. Eso significa que los entretenimientos organizados para turistas muchas veces amalgaman las cualidades de "afuera" con las de "casa". La tarea del agente de giras turísticas es hacer de lo extraño algo familiar, una especie de inversión del *Verfremdung*. Los historiadores del teatro conferirán al turismo tanta importancia como al intercambio que existió entre Inglaterra y el resto de Europa en los siglos XVI y XVII. La gente de teatro imita modas populares importadas y los locales responden a las exigencias de visitantes ricos -o los públicos locales exigen cambios porque han adoptado gustos de culturas extranjeras. Desde un punto de vista, esos cambios son corrupciones -ya muchos exigen la creación de zoológicos culturales donde puedan conservarse las versiones "originales" de rituales "antiguos". Pero hasta las performances tradicionales varían mucho de generación en generación -una tradición oral es flexible, capaz de absorber muchas variaciones personales dentro de parámetros establecidos. Y el método del "zoológico de culturas" es, en realidad, una variante de la estética colonial. Aborrezco el genocidio que ha erradicado culturas como las de Tasmania, pero no veo nada de malo en lo que está ocurriendo hoy en Bali y Nueva Guinea, donde coexisten dos sistemas de teatro. La relación entre los dos no es una simple división entre lo turístico y lo "auténtico". Es necesario estudiar mucho más los intercambios entre lo que queda de las performances tradicionales y los espectáculos turísticos que empiezan a aparecer. ¿Y en qué momento un espectáculo turístico se convierte en auténtico arte teatral?

El turismo es una calle de dos manos. Los viajeros traen de vuelta experiencias, expectativas, y, si practican el teatro, traen también técnicas, escenas y hasta formas enteras. Yo adapté el ritual del nacimiento de *Dionysus in 69* de fotografías que vi en un libro sobre los asmat de Irian Occidental. Varias secuencias de *Mysteries and Smaller Pieces* y *Paradise Now* del Living Theater fueron tomadas del yoga y del teatro hindú. Mabou Mines usó bunraku en la *Shaggy Dog Animation (Animación del perro lanudo)*. La música de Philip Glass se inspira en el gamelan y en el raga hindú. La obra de Imamu Baraka muestra una profunda influencia de estilos africanos de narración y drama. De la influencia de formas asiáticas surgió en los Estados Unidos todo un

movimiento en el teatro y la danza que se llama "fusión". La lista de referencias cruzadas entre las artes de varias culturas podría continuarse indefinidamente. Muchos innovadores desde la Segunda Guerra Mundial (buena guerra para viajar) han recibido de otras culturas influencias importantes. Eso quiere decir, para artistas occidentales, Asia, África y Oceanía. El impacto de formas colectivas comunitarias en el teatro contemporáneo occidental es similar al de las formas clásicas en el Renacimiento. Pero hay diferencias importantes. En el Renacimiento, todo lo que quedaba de la cultura clásica eran ruinas arquitectónicas, textos antiguos y reliquias de las artes plásticas. Muchas veces se trataba de un material fragmentado y corrupto. También, los eruditos del Renacimiento miraban con respeto, y hasta con reverencia, lo que encontraban de la Grecia y Roma clásicas. Hoy, la alimentación intercultural se da sobre todo en el área de las performances; los espectáculos importados se han visto más o menos intactos; los que originan las performances son a menudo pueblos previamente coloniales, o pueblos considerados inferiores por las poblaciones que viven alrededor de la cuenca del Atlántico Norte. En otras palabras, es lógico que las influencias de hoy se sientan primero en la vanguardia. Además, hay muchísimo tráfico con el tercer mundo. Las artes occidentales de la performance se practican en todas partes, y muchas veces, los que quieren conservar tradiciones indígenas han viajado o han sido educados en Occidente.

Una influencia asiática muy clara y comprobable en el teatro occidental contemporáneo se ve en la obra de Grotowski. En 1956, tres años antes de fundar su Laboratorio de Teatro, Grotowski hizo un viaje de dos meses a Asia Central y China. Según Jennifer Kumiega (1985: 6), "entre diciembre de 1957 y junio de 1958, Grotowski organizó y dirigió una serie de charlas semanales sobre filosofía oriental en el Club de Estudiantes de Cracow. Los temas incluían budismo, yoga, las Upanishads, Confucio, taoísmo y budismo zen". Poco después, en su fase del teatro pobre (1959-68), Grotowski empezó a crear con el Laboratorio producciones tan notables como las de *Dr Faustus*, *Kordian*, *Akropolis*, *El príncipe constante* y varias ediciones de *Apocalypsis cum Figuris*. Esas obras se basaban en los ejercicios psicofísicos que Grotowski y el actor Ryszard Cieslak enseñaban en muchos de sus talleres, incluido uno al que yo asistí en la Universidad de New York en 1967. No sólo el yoga, que Grotowski reconoce, sino también el Kathakali, forma de teatro-danza del sur de la India, habían tenido influencia en esos ejercicios.

Cuando en 1972 fui a la Kalamandalam de Kathakali de Kerala, que es la escuela más importante de Kathakali, pregunté si Grotowski había estado allí. Nadie lo recordaba, pero recordaron a Eugenio Barba y en el libro de visitantes de la Kalamandalam, encontré la siguiente entrada:

El Secretario
Kalamandalam
Cheruthuruthy

Estimado Señor:

No tuve ocasión, en la performance de anoche, de agradecerle toda la ayuda que

me ha brindado durante mi breve estadía aquí. Deseo expresar mi gratitud y mi más sincero agradecimiento a usted y al superintendente y a todos los muchachos que estuvieron tan dispuestos a ayudarme.

Mi visita a la Kalamandalam me ha ayudado muchísimo en mis estudios y el material de investigación que he recogido será seguramente de enorme utilidad a los que trabajan en el Laboratorio de Teatro en Polonia.

Otra vez, muchas gracias,

Lo saluda sinceramente,

Eugenio Barba (firma)

Barba llevó los ejercicios de Kathakali a Grotowski, en Polonia, donde pasaron a constituir el centro de los ejercicios "plásticos" y psicofísicos. Cuando Barba fundó su Teatret Odin en 1965, usó esos mismos ejercicios -según habían sido codificados por el mismo Barba y en el Laboratorio Polaco. El intenso proyecto de investigación de Barba en los ochenta -la Escuela Internacional de Antropología del Teatro (ISTA: International School of Theatre Anthropology)- se enfoca en técnicas asiáticas de performance (ver Barba 1986a).

Los directores occidentales no miraron sólo a Asia sino a África, el Caribe y los indios americanos. En 1972-73 Peter Brook llevó un grupo de treinta artistas de teatro en un viaje de tres meses a Argelia, Mali, la colonia del Niger, Dahomey y Nigeria. La experiencia que tuvieron es muy parecida a lo que Barba llama "trueque": los actores de diferentes culturas intercambian técnicas, canciones, cuentos, lo que sea. Cuenta Brooks:

Una vez nos sentamos en Agades, en una chocita, y pasamos toda la tarde cantando. Nosotros y el grupo africano cantábamos y de repente advertimos que estábamos compartiendo exactamente el mismo lenguaje de sonido. Bueno, entendíamos de ellos y ellos entendían el nuestro, y ocurrió algo eléctrico porque, de todos los diferentes tipos de canciones, de repente surgió una en esa zona común.

Otra experiencia del mismo tipo ocurrió una noche cuando estábamos acampados en un bosque. Creíamos que no había nadie alrededor de nosotros, en kilómetros

sabe dónde y nos pidieron que fuéramos con ellos a su pueblo, apenas a unos tres kilómetros, porque esa noche iba a haber canto y danza más tarde y a todos les gustaría que asistiéramos.

Así que dijimos "por supuesto", Caminamos por el bosque, dimos con el pueblo y encontramos, efectivamente, que se estaba celebrando una ceremonia, Alguien acababa de morir y había una ceremonia funeraria, Nos recibieron muy bien, y nos sentamos allí, en oscuridad absoluta bajo los árboles, sólo viendo sombras que se movían, bailando y cantando, Y después de un par de horas, de repente, nos dijeron: los chicos dicen que ustedes hacen esto también, Ahora, ustedes deben cantar para nosotros, De modo que tuvimos que improvisar una canción para ellos, Y fue acaso de lo mejor que hicimos en todo el viaje, Porque la canción que salió fue extraordinariamente conmovedora, buena y satisfactoria, y logró una verdadera unión entre esa gente y nosotros, Es imposible decir qué la produjo, porque fue consecuencia no sólo del trabajo conjunto de nuestro grupo, sino también de las condiciones del momento, que ciertamente influyeron: el lugar, la noche, la solidaridad con esa gente, de modo que estábamos haciendo en realidad algo para ellos a cambio de lo que ellos nos habían ofrecido, (Brook 1973: 45-6) (24)

En toda Asia encontré en vigencia esa misma "política de intercambio", En Bali nos invitaron a Macintosh y a mí a quedarnos en Tenganan porque la gente de allí sabía que nosotros actuábamos, y en la performance pública central el jefe insistió en que hiciéramos una danza (!) (25), En Papúa Nueva Guinea, en Karamui, lejos de todo camino (llegamos en avión), nos mostraron ceremonias funerarias, Uno del pueblo, en medio de mucha risa, representaba el papel del cadáver, Se esperaba que, a cambio, nosotros cantáramos, En el pueblo de Kamanabit, en el río Sepik, el jefe insistió en que despertaran a Macintosh y la trajeran a su casa para que cantara, aunque ella estaba exhausta de viajar el día entero, Dio el concierto que le pidieron después de que yo había estado oyendo y grabando el canto de las mujeres del pueblo,

Pero no siempre las cosas salen tan bien, sobre todo cuando la historia la cuentan "los otros", Brook y la gente de su *troupe* llegaron a la India en 1983 para hacer investigación para la producción del *Mahabharata* que estaban preparando, Probir Guha, director del Living Theater de Bengala Occidental comentó esa visita de Brook:

Vio todas las performances (danza de máscaras-teatro) que yo había arreglado, tomó muchas notas, hizo muchas preguntas y nosotros contestamos, Más tarde,

aprendieran algunos de los pasos... Luego me dijo: "Me gustaría llevar un bailarín de Chhau de Purulia para mi *Mahabharata*... Se quedará conmigo por lo menos dos años. Ganará dinero y yo me encargaré de él." Se volvió a París.

Más tarde vinieron varios miembros de la compañía de Brook, trabajaron conmigo y luego regresaron. Después, por mucho tiempo no tuve contacto con ellos. Todavía estaba esperando ir a París y le había dicho a todo el mundo que iba a asistir a Brook en el *Mahabharata*.

El joven bailarín de Chhau, que se llamaba Dohonda, también estaba esperando ir... Entonces de repente Brook me escribió para que fuera a París. Yo no sabía qué hacer con respecto al muchacho porque no lo mencionaba en su carta... A medida que se acercaba el momento [de partir], me preguntaba qué hacer. Así que escribí personalmente a Peter explicándole la situación y le pedí que me dijera qué hacer con el muchacho. Me contestó personalmente y me dijo que todo había cambiado por completo. Antes había pensado que la producción sería predominantemente algo físico... Pero ahora se había vuelto un texto francés difícil de decir, y por eso no nos iba a necesitar... (Zarrilli 1986: 93-5)

Sin querer, Brook había creado problemas para Guha y Dohonda. Entre la gente del pueblo donde trabajaban, el intenso entusiasmo del principio se había agriado. Los bengalíes no entendían que los planes de producción cambian -que el cambio es la esencia del teatro experimental en Occidente. Comentó Guha: "No es algo personal con Peter Brook y no lo tomo a pecho. Pero la gente tiene que pensar en aceptar la cultura en la que entra" (Zarrilli 1986: 95). La amargura de Guha, de hecho, se hace palpable en las líneas siguientes:

Si Brook trae este *Mahabharata* a la India y va a los pueblos donde trabajó y muestra a la gente lo que ha hecho con sus materiales, entonces es de veras honesto. Pero si no lo hace, yo diría que es un pirata de culturas. No queremos ser explotados culturalmente, no queremos ser conejillos de Indias para sus experimentos. (Zarrilli 1986: 98)

Barba hizo su aprendizaje con Grotowski y luego fundó en 1964 lo que se ha convertido en el Teatret Odin / Teaterlaboratorium de Holstebro, en Dinamarca. Entre las varias operaciones importantes realizadas en el laboratorio de Barba están los viajes llamados "de trueque" que los miembros del Odin han hecho por Europa, África y Latinoamérica. Barba define "trueque":

Imaginen dos tribus muy diferentes, cada una a un lado del río. Cada tribu puede vivir sola, hablar de la otra, alabarla o denigrarla. Pero cada vez que uno de ellos rema a la otra orilla, lo hace para intercambiar algo. No se rema a la otra orilla para

enseñar, ¡iluminar o entretener, sino más bien para dar y tomar: un puñado de sal por un pedazo de tela, un arco por un puñado de cuentas. La mercancía que nosotros intercambiamos es cultural...

En mayo de 1976, el Teatret Odin aceptó una propuesta de la Cooperativa de Film

de Kurare (Caracas): un trueque con los yanomami, un encuentro de orígenes (rituales y danzas) y desarrollo histórico (teatro). En el medio del *shabono* -la gran

sala- las danzas presentadas por los yanomami y los cuentos de su shamán alternaban con el *Book of Dances (Libro de Danzas)* y *Come! And the day will be ours*

(¡*Viengan, y el día será nuestro!*) del Odin y la conversación de cómo los hombres blancos destruían al shamán. Ese trueque ocurrió en el *shabono* de Kahori, donde

el antropólogo Jacques Lizot había estado viviendo seis años. Presentó al Teatret Odin a los yanomami y les mostró una nueva cara de la *nuca*, el extranjero blanco.

(Barba 1986a: 161, 166)

El método de trueque de Barba sistematiza lo que Brook hizo en África. Lo engañoso del

trueque es que, por ahora al menos, el tráfico se mueve en una sola dirección. Los que viven en el Primer Mundo viajan al Tercero para hacer trueque. Uno se pregunta cómo sería recibido en New York, París, incluso Holstebro, un shamán yanomami que quisiera hacer un trueque al estilo del Odin. Es decir, si el shamán llegara pagándose todos los gastos y estableciera su propia agenda y calendario. El sistema total de intercambio intercultural no se puede escapar de la historia: ocurre después del colonialismo.

Analizar las consecuencias del final del colonialismo es tema de otro ensayo. Por ahora, advirtamos que el tipo de influencia ejercida mediante la observación y el intercambio que refleja la carta de Barba y sus experimentos posteriores con el trueque, los viajes de Brook y mis experiencias, son de orden muy diferente de las reacciones de Artaud en los treinta frente al teatro balinés. Artaud fue influido por los balineses, pero a ellos no les importó. No hubo intercambio. En los ejemplos más recientes, hubo conciencia de intercambio en el trabajo, de profesionales que buscan expandir sus conocimientos.

Sean cuales fueren las funciones del ritual del Kathakali en la vida del pueblo, el entrenamiento que Barba vio en la Kalamandalam era hasta cierto punto profesional, en el sentido occidental (ver Schechner 1985: 213-60 y Zarrilli 1984). La *troupe*

Kalamandalam la presencia de gente de afuera, cómo afectan al trabajo que se hace en Kerala las frecuentes giras de la *troupe*.

La situación con Brook en África es diferente. Los pobladores estaban en el medio de un ritual religioso, un funeral, pero también parecían ansiosos por intercambiar canciones y compartir entretenimientos. No resulta sorprendente que el intercambio fuera mutuamente conmovedor; ritual y entretenimiento coexisten fácilmente; el trabajo de trueque de Barba muestra que la gente está muy dispuesta a intercambiar. Las expediciones de Brook a la India como preparatorias para su *Mahabharata* tuvieron consecuencias más ambivalentes.

Hacer giras con performances rituales alrededor del mundo -y convertirlas de esa manera en entretenimiento- no es nada nuevo. A los romanos les gustaba mucho importar exotismos; y los registros de muchas cortes -no occidentales y occidentales- muestran la misma curiosidad imperial. Los poderes colonialistas y/o conquistadores han hecho lo mismo en todas partes. Los tiempos modernos -desde el período de las grandes exposiciones internacionales y circos hasta nuestros días- transforman ese privilegio aristocrático en especulación comercial. A menudo, la empresa se viste de retórica respetuosa. En 1972, en la Academia de Música de Brooklyn, se llevó a cabo el siguiente espectáculo (cito del programa):

THE BROOKLYN ACADEMY OF MUSIC
en conjunto con
Mel Howard Productions, Inc.
y
Ninon Tallon-Karlweis
en colaboración con
el Ministerio de Turismo e Información de Turquía
presentan
LOS DERVICHES GIRADORES DE TURQUÍA

(EL PROGRAMA ES UNA CEREMONIA RELIGIOSA. SE RUEGA NO APLAUDIR)

Para exigir tal cambio en la conducta convencional dentro del teatro (el aplauso final), hubo que decirle al público que había pagado para ver como entretenimiento algo que todavía conservaba suficientes elementos de su base ritual. ¿O ese anuncio no era más que un truco al estilo de P. T. Barnum? Decirle al público por qué no debía aplaudir era señalar la importancia y rareza de lo que iba a ver. Parte de la respuesta la proporciona el hecho mismo de que "derviches" sea un nombre impuesto (no el que los bailarines se dan a sí mismos) pero reconocible. La performance misma fue

simple y conmovedora -creo que fue una presentación bastante precisa del ritual mevlevi sufí. Sé que influyó en varios grupos de New York. En el espacio de Byrd-Hoffman, dirigido por Robert Wilson y en The Performance Group, donde yo impulsé a la gente a experimentar con movimientos giratorios. Laura Dean creó muchas danzas basadas en girar.

En octubre de 1973, unos monjes budistas de Shingon vinieron a la Academia de Música de Brooklyn con "ceremonias, música y épicas del antiguo Japón". Los derviches habían girado en remolino en un teatro con capacidad para dos mil personas. Los monjes actuaron en el Lepercq Space, una sala abierta de unos 23 metros por 5, con una altura de alrededor de 9 metros. La noche que fui había un público de unas 200 personas, sentadas en almohadones desparramados por el suelo y en gradas. Como en Makehuku y en Kenetisarobe, los rituales budistas no eran lo suficientemente largos para constituir un entretenimiento según normas occidentales. Así que se añadieron al programa performances de música contemporánea japonesa y una recitación de Cuentos japoneses de guerra de los siglos doce al catorce. Sólo después del intervalo, los monjes hicieron su ceremonia del templo. El programa distribuido a los espectadores incluía descripciones detalladas de lo que hacían los monjes, su significado y cómo se usaba la ceremonia en el Japón. Se trató al público como si estuviera asistiendo a la ópera, donde se resume el libreto -o quizás a un nuevo deporte, que impone la necesidad de explicar las reglas, el equipo y la estructura. Me pareció que los monjes, como los derviches, estaban profundamente comprometidos en lo que hacían. Estaban "en carácter" -y era imposible distinguir lo que hacían de lo que Stanislavski pedía que hicieran los actores. Me convencieron: esos derviches eran verdaderos, esos monjes eran de verdad. Había una definida confluencia entre espectadores y actores: por un lado, autenticidad, eficacia y ritual; por el otro, entretenimiento y teatro.

Cualquier ritual puede sacarse de su marco original y representarse como teatro - como cualquier cosa que ocurre en la vida cotidiana (26). Es posible porque el contexto y la función, no la estructura fundamental o el proceso, es lo que distingue ritual, entretenimiento y vida cotidiana. Las diferencias entre los tres surgen del acuerdo (conciente o implícito) entre actores y espectadores. El entretenimiento/teatro surge del ritual, de un complejo que consiste en un público separado de los actores, el desarrollo de actores profesionales y las necesidades económicas que imponen una situación en la que las performances se hacen más para agradar al público que según un código o dogma fijo. También es posible que el ritual surja del teatro invirtiendo el proceso que acabo de describir. Esa movida de teatro a ritual marca la obra de Grotowski y la del Living Theater. Pero los rituales creados eran inestables porque no estaban unidos ni integrados a estructuras sociales fuera del

teatro. Asimismo, las diferencias entre ritual, teatro y vida ordinaria dependen del grado en que espectadores y actores atiendan a la eficacia, el placer o la rutina; y del modo en que el significado simbólico y el efecto se fusionen y se separen de los acontecimientos representados. En todo entretenimiento hay alguna eficacia y en todo ritual algo de teatro (27).

DEL TEATRO AL RITUAL

Cuando en 1973 The Performance Group estaba preparando *Madre Coraje* de Brecht, la mayoría de nuestros ensayos eran abiertos. Si el tiempo lo permitía, se levantaba la gran puerta de entrada del Performing Garage para que la gente de la calle, los estudiantes y los amigos pudieran entrar y vernos trabajar. Asistían entre 5 y 40 personas a cada ensayo. Los ensayos daban la sensación de ser una parada en el camino, sin nada especial planeado para acomodar a los espectadores. Y sin embargo, su presencia producía diferencias profundas: el trabajo con la obra empezó a incluir un grupo social público; y terminó siendo una muestra de un modo de trabajar. Ese tema se entrelazó en las performances después del estreno de *Madre Coraje*. El espacio, diseñado por Jerry Rojo y Jim Clayburgh, que colaboraron con otros miembros del Grupo, expresaba el interjuego entre el drama de Brecht y la performance más amplia que lo incluía. Parte del teatro se convirtió en un "cuarto verde" completamente visible al público. Cuando una actriz o un actor no estaba en escena, iba al cuarto verde para tomar café, leer y descansar. Un poco más protegidos, pero todavía a la vista, había lugares para que los actores se cambiaran y se maquillaran (la mayoría representaba dos o más papeles). El teatro se dividió en tres espacios principales: un cubo central vacío, de 9 metros por 6 por 5 (incluido un foso de 6 metros por 2 y medio por 2); un marco lleno de andamios irregulares, plataformas y sogas que rodeaban el cubo central; en un extremo, el marco se anclaba en una estructura de andamios de aluminio que servía de base de operaciones de *Coraje*, lo más parecido que teníamos a la "carreta"; y alrededor del marco, galerías y pasillos. Un puente de 4 metros y cuarto de largo se levantaba a un poco menos de 3 metros del suelo proyectado sobre el cubo central vacío. Yo quería que los espectadores se movieran con libertad por todo el espacio cambiando constantemente de perspectiva y de humor. Desde cualquier perspectiva se podía ver todo, pero sólo si uno miraba a través de otras estructuras. Pero cuando los 10 ó 20 espectadores de los ensayos se volvieron 150 y 200 clientes, la gente ocupó posiciones fijas.

En algunas escenas los espectadores tenían que cambiar la perspectiva. Las escenas 9 y 10 -cuando *Coraje*, Kattrin y el Cocinero piden comida y cantan para ganársela- se representaban fuera del teatro, en Wooster Street. La puerta del Garage estaba

levantada y formaba un pequeño arco de proscenio a través del cual miraban los espectadores dentro del Garage. La mayoría de la gente, para ver algo, tenía que bajar de las galerías y sentarse en el piso del Garage o pararse alrededor de los bordes. La puerta quedaba abierta durante el resto del espectáculo. En el invierno, cuando las temperaturas bajaban mucho, los espectadores tenían que ponerse los abrigos. Después de la escena 10 la gente no volvía a sus lugares previos; veía la última media hora desde donde estuviera. Ciertos aspectos de la cruel experiencia de Coraje y su familia fueron compartidos con convicción por el público helado.

La producción de The Performance Group tenía un intervalo, después de la escena 3. En la escena 3, Coraje, Kattrin y el Capellán están preparando comida para vender a los soldados. En la producción, se cocinaba realmente. La escena termina cuando Coraje finge no reconocer el cadáver de su hijo Swiss Cheese. Inmediatamente se ofrecía en venta a los espectadores una comida. El drama se mezclaba con la vida real del teatro. Los espectadores comían, conversaban entre ellos y con los actores; algunos actores servían la comida, otros simplemente hablaban con la gente. Hacia el final de la cena, Coraje cantaba la "Canción de la Gran Capitulación" en estilo de cabaret. Eso es lo único que The Performance Group representaba de la escena 4, y no se insistía en que absolutamente todos prestaran mucha atención. Cuando continuaba el drama con la escena 5 después de cenar, creo que espectadores y actores experimentaban algo diferente debido a esa hora de haber hablado, comido y bebido juntos (28).

Tener ensayos abiertos, abrir la puerta del Garage, servir la cena como parte de la performance fueron todos modos de tratar *Madre Coraje* como drama metido en una performance más amplia. Las ideas en que se basó esa producción del Performance Group son comunes en las performances rituales: controlar, arreglar o manipular todo el mundo de la performance, no sólo presentar el drama que está en su centro. Así, se apartó un poquito del extremo del entretenimiento un acto teatral en el SoHo, de la ciudad de New York, y se lo empujó algo hacia la eficacia. Sin disminuir su carácter teatral, The Performance Group trató de realzar los aspectos rituales de *Madre Coraje*.

Las teorías ortodoxas postulan que el ritual precede al teatro, del mismo modo que la eficacia y el monismo ("unicidad primitiva") preceden al entretenimiento. Un lugar común en las interpretaciones del arte de las cuevas del Paleolítico es decir que alguna clase de "ritual" generó el arte -y por ritual se quiere decir alguna clase de performance seria, eficaz, orientada a obtener resultados, sea para asegurar la fertilidad, aplacar los poderes que controlan la cacería, mantener el equilibrio entre machos y hembras, hacer una iniciación o alguna otra cosa. Todas esas cosas o algunas de ellas, pueden ser verdad, pero no son toda la verdad. El entretenimiento, el pasar el tiempo jugando y divirtiéndose (no hablo de la pasividad y el aislamiento

del "arte por el arte" sino de una participación activa en el proceso de hacer arte) se entretrejen y son inseparables de todos los aspectos eficaces del arte más temprano.

La idea de unidad primitiva combina la fantasía edénica con la ética protestante del trabajo. Los primeros etnógrafos, muchos de los cuales eran misioneros, proyectando su propia ideología, apoyaron esa combinación. Evidencias cada vez numerosas del Paleolítico, de los pueblos históricos tempranos, clásicos y contemporáneos de Asia y África, sugieren que una compleja vida social y un rico arte simbólico coexisten con la condición humana. No existe lo "primitivo simple", ni noble ni salvaje. Los shamanes son artistas y actores y médicos y extáticos poseídos en trance y sacerdotes y profesionales del entretenimiento. Argüir que una persona que representa simultáneamente varios papeles o que una sola performance que expresa muchos impulsos contradictorios son expresiones de un arte (y una cultura) "simple" es mirar las cosas al revés.

Las culturas industriales separan funciones y expresiones, y las vuelven homogéneas; las sociedades simples combinan muchas funciones y expresiones en acontecimientos extensos y complejos. Las culturas industriales se especializan en hacer secuencias de acciones unívocas mientras que las culturas simples generalizan por medio de acontecimientos multivocos. La vida urbana se parece más a la línea de producción que el ciclo de engwura. En una ciudad, una persona se mueve de una acción más o menos "pura" a otra: come en un lugar, trabaja en otro, y tiene además otro tiempo y espacio separados para la familia, cuando regresa al hogar. Sólo con el tiempo y por medio de una síntesis lograda por cada individuo (y mucha gente no puede lograrla) emerge un sentido de unidad abarcadora. Personalmente, gozo del pluralismo urbano y de la libertad de elección, aunque pueden ir demasiado lejos, llevar a una fragmentación extrema, aislando a la gente, cortándola en pedazos. Por otro lado, la vida comunitaria simple incluye en cada suceso -hasta una ceremonia de diez minutos como el baile de Arunta- un haz de significados-funciones-expresiones. Son explícitas: cada iniciado participante conoce las conexiones. Quien dirige la danza es también el líder de su banda, es un cazador avezado y también está relacionado con los chicos que serán iniciados, etc. Y, como he mostrado, la danza está metida en un complejo de ceremonias donde cada parte es una sinécdoque.

Gran parte de la vanguardia de posguerra ha sido un intento de superar la fragmentación acercándose a la performance como parte de la comunidad en vez de como aparte de ella. Algunas veces esa comunidad se compone de artistas que hacen obras similares. Éste ha sido el modelo en New York, Londres, París, Tokio y otras ciudades donde los artistas constituyen grupos diferenciados. A veces, como en los

levantamientos generales de 1968, el arte se une a movimientos políticos más amplios. Otras, como en los teatros de negros, chicanos, mujeres y gays, los artistas se identifican con una unidad étnica, racial, de género, sexual o política y hasta contribuyen a formarlas. La vanguardia relacionada con la comunidad no es sólo un fenómeno del Occidente industrializado y del Japón sino también de países que están experimentando cambios en su organización social debido a la modernización. Es posible identificar en Europa del Este, Latinoamérica, Asia y África, pequeños espacios de trabajo de vanguardia que funcionan como en el Primer Mundo. Nombres y grupos como la Asociación de Teatro de Gardzienice, el Teatro de los Oprimidos de Augusto Boal, el Rendra de Indonesia, el Badal Sircar y el Habib Tanvir de la India, y el Wole Soyinka de Nigeria pueden añadirse a una lista en constante expansión.

Ese trabajo no es atávico ni tampoco un intento enloquecido de dismantelar el industrialismo o detener su expansión. Es una búsqueda activa de lugares dentro de las sociedades industriales -aun dentro del proceso industrial mismo- donde puedan existir comunidades pequeñas. Y exigir una restructuración del orden social que responda a lo que necesitan las comunidades para dar lugar a interacciones de persona a persona o a "encuentros," como los llama Grotowski. Es evidente que la alienación, la reificación y la anomía no son problemas privativos del capitalismo. Experimentos del tipo del que he estado hablando también ocurren en estados socialistas. Esos experimentos, todavía relativamente dispersos y tentativos, y siempre resistidos por un orden establecido hostil, dan muestras de tener fuerza suficiente como para arraigarse. Se dirigen al público no como a extraños que pagan dinero, ni como a participantes forzados en un muestra de solidaridad (como en las demostraciones masivas, los desfiles o el coercitivo ir a la iglesia) sino como a una comunidad, incluso como a una congregación. El objetivo de tales performances es entretener, divertirse y crear lo que Victor Turner llama "*communitas* espontánea": la disolución de fronteras que aíslan a los individuos. La experiencia resultante es una celebración colectiva. Esta tendencia contemporánea se originó en el teatro experimental como movimiento hacia el ritual.

La performance no se origina en el ritual y el ritual no origina el entretenimiento. La performance origina un sistema binario de eficacia-entretenimiento que incluye el sub-conjunto ritual-teatro. Desde el principio, lógica e históricamente, se necesitan ambos términos del conjunto binario. En todo momento histórico hay un movimiento de un polo hacia el otro, y la trenza eficacia-entretenimiento se aprieta o se afloja. La oscilación es constante -la performance siempre está en estado activo.

Todo el continuum binario de eficacia/ritual - entretenimiento/teatro es lo que yo llamo "performance." La performance se origina en el impulso de hacer que pasen

cosas y de entretener; obtener resultados y jugar; detectar significados y pasar el tiempo; ser transformado en otro y celebrar ser uno mismo; desaparecer y exhibirse; llevar un Otro trascendente que existe entonces-y-ahora y más tarde-y-ahora a un lugar especial; estar en trance y también consciente; enfocarse en un grupo selecto que comparte un lenguaje secreto y hablar a los cuatro vientos, al público más amplio posible de extraños; representar para satisfacer una obligación que se siente, y representar sólo bajo el contrato de la Equidad por dinero en efectivo. Esas oposiciones y otras generadas por ellas, abarcan la performance: una situación activa, un proceso continuo y turbulento de transformación. El desplazamiento del ritual al teatro ocurre cuando un público participante se fragmenta en un grupo que asiste porque se anuncia el espectáculo, que paga la entrada, que evalúa lo que va a ver antes de verlo, mientras lo ve y después. La movida del teatro al ritual ocurre cuando el público, de ser un grupo de individuos separados se transforma en un grupo o congregación de participantes.

Esas tendencias bipolares están presentes en todas las performances. Brecht, y Meyerhold antes de él, lucharon por mantener vivas las tensiones entre los dos extremos. Querían que los públicos se movieran constantemente de momento a momento. El *Verfremdung* de Brecht desplaza inesperadamente modos, estilos, ritmos y perspectivas. Así, en el momento y el lugar del cambio, cuando una escena emotiva se detiene abruptamente o una escena "fría" se torna conmovedora, el dramaturgo, el director o el actor (quienquiera sea el "autor" en ese momento) puede insertar su propia "declaración", comentario irónico o revelador que anima al espectador a pensar en lo que ha estado viendo y/o sintiendo. La estructura de la performance estalla por acción de su anti-estructura y en ese espacio liminal, una comunicación directa, un contacto potencialmente profundo, conecta al autor con su público. De todos los experimentos con estructura teatral del siglo XX, éste es el que tiene más probabilidades de arraigo. Tiene resonancias de teatro medieval y de muchos otros teatros populares de la actualidad.

CONCLUSIONES

El mejor modo de resumir es dibujar cuatro modelos simples, explicándolos uno por uno.

Realidad 1 >

ENCUENTRO/INTERCAMBIO >

Realidad 2

Ocurre un encuentro en un mercado o un campo de batalla. Se venden mercancías, se gana dinero, se ocupa territorio, se derrota al enemigo. El encuentro tiene el objetivo de ser enteramente eficaz, aunque a veces no se vende nada o la batalla no se gana ni

se pierde. Los rituales de este tipo son etológicos y/o sociológicos. Es decir, se basan en "modelos fijos de acción" y se hacen con el intento de regular interacciones humanas de modo que lo que debe ocurrir ocurra efectivamente, o se determine en una reunión de individuos y/o grupos. Los elementos de entre-tenimiento/teatro en estos tipos de encuentro, aunque presentes, son mínimos. La tarea es realizar el encuentro/intercambio del modo más eficiente posible y llegar a la Realidad 2. Pero hasta este modelo no muestra todo lo que realmente ocurre. Los mercados son lugares donde se muestran cosas, se hacen chistes, se chismea, se canta y a menudo, se hacen performances directamente teatrales. Los mercados atraen todo tipo de artista callejero. También los campos de batalla son arenas para exhibir colores, desfiles de fuerza. Por lo menos en el período premoderno. La idea era animar a las propias tropas y al mismo tiempo aterrorizar al enemigo. El combate masivo, la guerra a distancia (por aire o con misiles) y la guerra de guerrillas van en contra de la teatralidad del combate en el campo de batalla pero la realzan en la fase del "ensayo" cuando cobran más importancia los juegos de guerra y la acción simulada.

Hasta en el nivel del mercado y el campo de batalla, los rituales etológicos y sociológicos se bordan con entretenimiento. Hay una tendencia hacia:



Éste es el caso de los rituales ecológicos como los de Arunta y Tsembaga. Sus performances efectúan cambios en el status de algunos de los que participan (mediante la iniciación, el matrimonio y otros ritos de pasaje) y en cuestiones de economía (cerdos, sagú, artículos para comerciar). De hecho, la calidad de la representación puede ser un elemento importante para determinar el status social. Los griegos ofrecían premios a sus trágicos; nuestra sociedad, riqueza y fama. Entre los pueblos aborígenes de Nueva Guinea los actores eficaces son tratados con respeto, y hasta con temor. Entre los indios americanos, en Siberia o en Corea, se honra al shamán por sus trucos, su estilo y la capacidad de curar. Pero es un honor ambivalente porque por lo general el shamán pertenece a una casta o condición muy baja.

Con todo, el proceso no siempre efectúa una transformación. Puede ser muy abierto:



Esto es lo que pasó cuando los sufíes mevlevís giraron en remolino o los monjes de Shingon cantaron en la Academia de Brooklyn. Los rituales que tienen eficacia en un contexto se vuelven entretenimiento en otro. En *The Yoshi Show*, presentado en el Public Theater de New York en 1975, un monje budista, un sacerdote shinto, un experto en artes marciales y un monje tibetano actuaron con Yoshi Oida, actor japonés de la compañía de Peter Brook. El espectáculo combinó elementos de diferentes ceremonias religiosas con artes marciales y representación teatral. Yoshi había usado esas disciplinas en su propio entrenamiento; son patentes en su modo de actuar. *The Yoshi Show* confundió y entusiasmó porque estaba entre el teatro y el ritual. Esa ambigüedad le daba un poder especial, casi sacrilego. Las diferentes formas de adoración se chocaban/armonizaban entre sí, con las artes marciales y con las propias habilidades de Yoshi. Performances como *The Yoshi Show* son muestra de la transformación de "lo liminal en lo liminoide". Como dice Victor Turner:

En sociedades tribales, la liminalidad a menudo es funcional, en el sentido de ser

un deber especial o representación, *exigido* en el transcurso del trabajo o la actividad; sus cambios e inversiones tienden a compensar las rigideces o injusticias de la estructura normativa. Pero en una sociedad industrial, la forma del *rito*

de pasaje, integrado en el calendario y/o modelado sobre los procesos orgánicos

de la maduración y la decadencia, ya no es suficiente para las sociedades totales.

El tiempo libre proporciona la oportunidad de una multi-*p*litud de géneros optativos y liminoides de literatura, drama y deportes, que... deben verse como lo

que Sutton-Smith concibe como "representación" (play), como "experimentación

con repertorios variables", coherente con la múltiple variación hecha posible por

una tecnología desarrollada y por un estado avanzado de la división del trabajo...

En las sociedades complejas de la así llamada "alta cultura", no sólo se quita lo liminoide del contexto de un *rito de pasaje* sino que también se lo "individualiza."

El artista solitario *crea* los fenómenos liminoides, la colectividad *experimenta* símbolos colectivos liminales. (Victor Turner 1982: 52)

polaco y de prácticas hasídicas tanto como de materiales tomados de tradiciones rituales asiáticas. En un nivel más inmediato, Grotowski selecciona con cuidado sus públicos, limitando el número, permitiendo que se cobre un precio relativamente alto por las entradas y montando sus espectáculos y acontecimientos parateatrales en lugares apartados. Buena parte del trabajo parateatral incluía invitar a los participantes a que trabajaran intensamente, lo que producía una intimidad y una solidaridad cuasi-religiosa -'communitas espontánea'- por medio de ejercicios, técnicas de encuentros de grupo y la sumisión a la voluntad de líderes fuertes. El trabajo parateatral de Grotowski se parece bastante a la terapia de grupo-encuentro norteamericana y los fines de semana de auto-ayuda y también a los ritos tradicionales de iniciación en los que los neófitos están separados de sus entornos familiares, en un espacio y un tiempo liminales (o liminoides) donde, mediante ordañas, son anonadados y quebrantados. Sólo que los experimentos parateatrales carecen de la fase final de la reintegración. Con demasiada frecuencia el recién iniciado queda solo, ni aquí ni allá, en el medio, desorientado. Sólo las personalidades más fuertes pueden lograr una reintegración por sí mismas.

En 1973, las performances en Filadelfia de *Apocalypsis cum Figuris* del Teatro de Laboratorio Polaco fueron sólo el primer paso dentro de una ceremonia más elaborada. Durante cada uno de los espectáculos, Grotowski detenía a algunos (entre 5 y 10 personas) y les pedía que se quedaran después de la performance. Cuando cerró la obra, los invitaban a ir con Grotowski y su compañía a un retiro en unas colinas no muy lejos de Filadelfia. Allí, invitados y actores se "encontraban" individualmente, uno a uno. Era claro que las performances de *Apocalypsis* eran el primer paso en la entrada a alguna otra clase de experiencia que no puede llamarse teatro en el sentido común de la palabra.

En *Paradise Now*, el Living Theater intentó una transformación similar de entretenimiento en ritual -en el caso del Living Theater, un ritual político más que religioso. Desafiaron a los espectadores directamente, los invitaron a que entraran en el escenario, no presentaron un drama, ni siquiera un conjunto de incidentes sino más bien un plan y una serie de provocaciones destinadas a enfurecerlos primero, y luego a iluminarlos. Con todo eso, el Living Theater socavaba al teatro ortodoxo, y hasta al de vanguardia. Entonces, después de que muchos espectadores se iban -con frecuencia, la mayoría-, los actores llevaban a las calles a un grupo pequeño, parecido al de Grotowski pero escogido públicamente de modo tal que daba a cada uno de ellos más libertad para elegir por sí mismo. Se producía entonces un suceso político real a partir del entretenimiento mediante una confrontación teatral. En las calles, actores y espectadores-vueltos-actores tuvieron frecuentes encuentros con la policía. Algunos actores se unían al Living Theater por unas horas, días o períodos mas

largos. Los números del grupo se expandían y contraían a medida que pasaban los meses. Mientras el trabajo de Grotowski ocurría en "reuniones" religiosas, el del Living Theater se hacía en actos públicos y en un teatro-con-familia, extendido, viajante.

Los orígenes del teatro -atribuidos al ritual desde la época de Aristóteles- se presentan de modo muy diferente cuando se los ve desde la perspectiva del entretenimiento popular. E. T. Kirby (1975) ve el teatro originándose en el shamanismo, sistema de viaje espiritual, combate simbólico y curación. Pero el Shamanismo, a su vez -como nota Kirby-, está estrechamente relacionado con actos de magia, acrobacia, Ventrilocuismo, títeres y otros entretenimientos populares. La Barre señala que el embaucador asiático-norteamericano -figura que se remonta a tiempos paleolíticos- es una "mezcla de payaso, héroe cultural y semidiós". La Barre nos recuerda las conexiones entre el embaucador y el teatro griego:

La gran antigüedad del embaucador está sugerida, en primer lugar, por su ser tan parecido en las tribus cazadoras paleosiberianas y americanas; y también por el hecho de que cuanto más influencia haya recibido una tribu de la agricultura en América, el embaucador se vuelve menos importante en la mitología tribal, si se compara con la preeminencia que tiene entre los cazadores de Siberia y América... No debemos olvidar el elemento de *entretenimiento* que tiene el shamanismo del Viejo Mundo: ¿se contaron alguna vez los cuentos de las escapadas eróticas del águila-Zeus con el mismo tono de voz usado al narrar las escapadas del Cuervo sibero-americano? ¿Y no hubo rivalidad de shamanes en los concursos dionisiacos de poetas del drama griego en el Viejo Mundo y entre los espectáculos de curaciones *midewewin* en el Nuevo? Y con respecto a eso, ¿los curanderos modernos han perdido por completo la antigua autodramatización de los shamanes? (La Barre 1972: 195-6)

Así que, dondequiera que miremos, y no importa cuán lejos en el pasado, el teatro es una mixtura, una trenza, de entretenimiento y de ritual. En un momento el ritual parece ser el origen, en otro, la fuente es el entretenimiento. Son acróbatas gemelos, tropezándose uno sobre el otro, nunca uno siempre arriba ni siempre primero.

Incluso en este momento, más o menos tranquilo, es evidente que la dramaturgia

* 1974; edición revisada en 1986 (todavía bastante silencioso).

tenimiento. Esas necesidades también incluyen interacciones como uno de los remedios contra las tecnologías mecánicas desbocadas. No estoy en contra de la tecnología -todavía no he hecho un trueque de mi piso en Manhattan por una cabaña en Vermont. Pero sé que existe una necesidad de encuentros que no son ni simples reuniones informales de persona a persona como las fiestas, ni rutinas formales, mediadas, programadas, como el trabajo de la oficina o de la fábrica -o para el caso, también, como mirar televisión y películas.

El teatro es un mundo intermedio donde los grupos interactúan realmente, no sólo mediante la participación del público sino por medios más sutiles de inclusión del público y de escenografía ambientalista. El teatro combina conducta artística compuesta (lo que yo llamo "conducta restaurada" (ver capítulo 4) con conducta espontánea de todos los días. La gente de teatro se mueve en áreas que antes ocupaban los practicantes de la religión y la política. Los sacerdotes y los políticos sin duda continuarán usando técnicas del teatro. Pero es cuestionable que sean capaces de restaurar la confianza del público en sus profesiones. Si no lo hacen, ¿volverá a ser el teatro occidental una gran avenida en vez de la calle estrecha que ha sido durante los últimos 300 años?

NOTAS

1 Es un problema decidir si usar el presente o el pasado cuando se habla de los kaikos de los tsembagas.

Los datos son de 1962-3. Desde entonces, han ocurrido cambios rápidos e irrevocables en Papua Nueva Guinea, incluyendo la independencia, la pacificación de grupos tribales en guerra y varios tipos de "modernización." No sé si los kaikos siguen más o menos como eran, si se han transformado o extinguido.

Básicamente, uso el tiempo pasado para describir los sucesos de 1962-63, y el presente cuando teorizo sobre ellos. Sin embargo, permanecen incoherencias que reflejan una incertidumbre con respecto al estado de esos entretenimientos rituales en Papua Nueva Guinea y otras partes.

2 Al describir el kaiko, sigo el informe de Rappaport (1968), cuyo estudio es un modelo para examinar performances rituales dentro de un contexto ecológico.

3 Una bolsa de lucha es un pequeño atado de "hojas con espinas macho de un árbol raro, no identificado,

que crece en el kamnunga, llamado "árbol de la lucha," y de objetos personales del adversario, como cabello, fragmentos de hojas de taparrabos y tierra sacada de la piel del enemigo." (Rappaport 1968: 120). Se dice que apretar la bolsa contra el pecho y la cabeza da valor y aumenta la posibilidad de matar al enemigo. Lo que se pone en las bolsas de lucha se compra a neutrales que tienen parientes en el campo

enemigo. Las bolsas de lucha son artículos de comercio. El hecho de que las usen en la danza pacífica muestra la relación entre danza y combate. En muchas partes de Asia las formas de performance han surgido de las artes marciales; todavía usan artes marciales como entrenamiento y en rutinas de exhibición en el repertorio. Lo opuesto también es verdad: parte del estilo de las artes marciales se deriva de la danza, o al menos está estrechamente relacionada con ella.

4 The Native Tribes of Central Australia, de S. M. A. Gillen, tiene la ventaja, con respecto a obras más

recientes, de describir tribus relativamente intactas, o que recién empezaban a entrar en contacto con los europeos invasores. En Australia, más aún que en América del Norte, contacto significaba exterminio o algo muy cercano a la destrucción, en términos culturales y demográficos. En los últimos años ha habido un intento de corregir eso y se confiere ahora a los aborígenes mayor poder de decisión. En este respecto, el Instituto Australiano de Estudios Aborígenes, en Canberra, ha abierto el camino.

5 Ese ritmo de preparaciones relativamente largas seguidas de una performance breve con una serie de

performances dadas en un solo día es común en Australia. Ver Elkin, Berndt y Berndt 1950; Berndt y Berndt 1964. Aunque el ritmo es aceptable en la música y la danza occidentales, es ajeno al teatro occidental, donde los preceptos aristotélicos exigen que una obra sea de una "cierta magnitud" con un claro

1960) describe los rituales de Papúa Nueva Guinea y de los aborígenes australianos como momentos críticos precedidos o seguidos de períodos más bien largos de relativa calma. Las performances son experiencias de clímax, mientras que las preparaciones continúan por meses y años, infiltrando y frecuentemente dominando la vida cotidiana de la gente. Ver Schechner 1988: capítulos 2 y 5; y Victor Turner 1969, 1974, 1982 y 1985.

7 Para la "re-presentación" y su relación con el Tiempo de Sueño, ver Eide 1965.

8 Gould (1969:120-28) ofrece un excelente informe de la íntima asociación entre sucesos, lugares especiales y decoraciones corporales. Ver también Roheim 1969. Los aborígenes siguen teniendo un sentimiento muy

fuerte con respecto a la tierra, como los indios americanos. La lucha por Uuru -Ayers Rock para los australianos europeos- es emblemática del problema. Layton (1986) relata la historia de Uuru y de cómo, por fin, en noviembre de 1983, los euroaustralianos reconocieron que pertenecía a los aborígenes.

9 Las Tierras Altas del Este abarcan un valle central y muchos valles en estribaciones de las montañas circundantes, que se elevan a casi 4.600 metros de altura. Para 1970, las Tierras Altas contaban con una población de menos de 3 millones, con un promedio de 400 personas por pueblo. Por las características del terreno, muchos grupos locales tienen poco contacto entre sí -y hay muchas guerras y enemistades locales. Se hablan unas 500 lenguas, la mayoría de ellas mutuamente ininteligibles; de todas, la más extendida es una lengua que hablan sólo 130.000 personas. La lengua franca es el inglés y su versión local.

Para información más detallada, ver Ward y Lea 1970.

10 Para un análisis de las más conocidas de esas reconstrucciones arqueológicas-antropológicas -las teorías de los "antropólogos de Cambridge"- Ver Schechner 1988, cap. 1. Para una especulación diferente con respecto al teatro griego, ver Dodds 1951.

11 Joan Macintosh, miembro de The Performance Group, fue mi compañera en el viaje a Asia de 1971-72, que constituye la base experimental de este ensayo. Además de Papúa Nueva Guinea, estuvimos en la India, Sri Lanka, Tailandia, Malasia, Indonesia, las Filipinas, Hong Kong y el Japón.

12 Burns 1972: 132. Este modo de mirar la experiencia común como teatro tiene sus raíces, por supuesto, en las antiguas tradiciones del teatro mundi. Goffman (1959, 1967, 1971 y 1974) ha hecho observaciones muy importantes sobre el tema. Ver también Geertz 1973, 1980a y 1980b; Victor Turner 1974, 1982 y 1986; y Schechner 1982 y 1985.

13 Ver Brustein 1974. Para Brustein, teatro de noticias es cualquier procedimiento histriónico que es el

separados. ¿Cómo puede lograrse tal cosa cuando los dos son por naturaleza tan interdependientes?

Los

dos son públicos, centrados en la acción, los dos buscan crisis. Además, a medida que la transmisión de noticias abandona la imprenta y se reubica en los medios visuales, las noticias se aproximan al teatro en el nivel técnico. Los problemas que surgen no se resuelven lamentando lo inevitable. Encontrar modos de

comprender y luego controlar lo que pase será el único modo de lograr un resultado satisfactorio. Tomemos una zona limitada pero crucial: la ética de la información de noticias. Me refiero a que el modo de informar influye en la manera en que la gente reacciona ante lo que pasa. Todos sabemos que la información "objetiva" no lo es; que el contexto, para no hablar del modo de editar, da forma al contenido. Pero ¿a información se distorsiona simplemente a causa de las malas intenciones de los gerentes de noticias, o es que opera aquí una estructura profunda que condena al fracaso todo intento de

objetividad? Por largo tiempo el drama ha tenido un propósito ético que se expresa no sólo de modo abierto sino en la estructura dramática. Los noticieros usan las mismas estructuras pero sin concederles candentemente sus propósitos éticos. O acaso deba decir sus propósitos retóricos, su intención de persuadir. Una ética inconciente, no examinada, reforzará automáticamente el status quo. O, como decía Brecht, permanecer neutral es apoyar al más fuerte. La necesidad entonces es obligar a los periodistas y editores a reconocer y enfrentar los sistemas de valores propios de su profesión. Queda todavía en duda que tal conciencia tenga por consecuencia cooperar con las causas del pueblo o reprimirlas/

oprimirlas todavía más. Ver también "Noticias, sexo y teoría de la performance" en Schechner 1985.

14 Esto es así hasta en la guerra, donde debe mantenerse un perpetuo desequilibrio de muertos. En los

intercambios de la matanza de cerdos y los combates, el exceso de lo que se restituye es frecuentemente retórico: la afirmación enfática de que lo devuelto excede a lo adeudado. La permisibilidad de la retórica asegura una interrupción del escalamiento constante. En cambio, todo el mundo siente que las cosas están en desequilibrio, en constante necesidad de ser corregidas. Ojalá los ministerios de defensa de los "grandes poderes" aprendieran la misma lección.

15 Ketchak es una "canción de baile de los monos" popular en Bali. Combina antiguos elementos balineses con técnicas modernas concebidas para agradar a los turistas. Oyendo a los pobladores de las Tierras Altas, me pregunte sobre el estrato melanesio de la cultura balinesa.

16 Konrad Lorenz (1967) se detiene bastante en el desarrollo de las "ceremonias pacificadoras" entre los

animales. Eibl-Eibesfeldt (1970) ofrece más descripciones técnicas. Lorenz describe una clase especial de

ceremonia que se parece a lo que vi en Papúa Nueva Guinea.

De todas las ceremonias de pacificación, de múltiples y diferentes clases, la más importante

individualidad de los que participan. La agresión contra un individuo particular es desviada de un segundo individuo, igualmente específico, pero no se inhibe la dirección contra todos los otros miembros anónimos de la especie. De ese modo, surge la discriminación entre amigo y extraño, y por primera vez en el mundo, aparecen los vínculos personales entre individuos. (Lorenz 1967: 131-2)

O, como dicen los tsembagas: "los que vienen a nuestro kaiko vendrán también a nuestros combates". También importa notar que las ceremonias estudiadas por Lorenz eran ceremonias de saludos. Las danzas de las Tierras Altas pueden llamarse danzas de salud.

17 V / er E. T Krby 1975. Kirbv entiende el Shamanismo como "el gran trabajo artístico unitario que se fragmentó en las varias artes performativas" (p. 6). También ver el capítulo "Shaman" en mi Environmental Theater (1973).

18 Las actividades performativas que van mucho más allá de lo que normalmente se considera "teatro de la comunidad" existen en Europa y América. Los amplios trabajos de Anna Halprin, Eugenio Barba y Augusto Boal son sólo tres ejemplos. Ver Lawrence Halprin 1969, Halprin y Burns 1974, Barba 1979 y 1986a y Boal 1979. También ver The Drama Review (TDR) 27 (2) (1983), número dedicado al "teatro de raíces." Desde luego, lo que en Europa y América es un "movimiento" constituye el tipo más difundido de teatro y danza en muchas partes de África y Asia.

19 Jerzy Grotowski ha sido el primer pionero, pero de ningún modo el único practicante del parateatro. Ver Kolankiewicz 1978, Burzynski y Osinski 1979, Kumiega 1985 y Osnski 1986.

20 Ver Kaprow 1966 y 1983, y Montano 1981. Dice Kaprow:

Un tema del arte occidental, al menos desde la antigua Roma, ha sido el supuesto conflicto entre arte y vida... Dicho de modo simplista, el arte que se parece al arte postula que el arte se separa de la vida y de todo lo demás, mientras que el arte que se parece a la vida propone que el arte se conecta con la vida y con todo lo demás... El mensaje profundo de todo arte como arte es el de su carácter separado y especial, y el mensaje de todas las formas de arte como vida es la conexión y la conciencia de un ángulo amplio. (Kaprow 1983: 36, 38) Kaprow enuncia luego 8 ideas que "resumen las características del emergente arte como la vida." Entre ellas, resulta central el desplazamiento del lugar donde ocurre el arte, que sale de los museos, teatros, salas de conciertos, hacia "cualquier otro lugar del mundo real," el borrono intencional de las "posibles fronteras entre el arte como la vida y el resto de la vida;" y "el propósito terapéutico" del arte como la vida es "reintegrar los fragmentos de realidad que damos por sentados. No sólo intelectualmente, sino de modo directo, como

22 FACT se reunió en Princeton del 2 al 6 de junio de 1974. Congregó a más de doscientos líderes del teatro

estadounidense, con muchos más productores, directores o gerentes de teatros regionales y administradores profesionales. Había relativamente sólo unos pocos actores, directores y diseñadores. También la conferencia privilegió a New York, dado que fue organizada por Alexander H. Cohen, productor

neoyorkino. Hubo Once paneles que trataron varios problemas del teatro, pero lo importante ocurrió fuera del escenario, cuando individuos y grupos de interés intercambiaron -o no lograron intercambiar- ideas y opiniones. El Theater Communications Group (TCG), continuando lo que inició FACT, organiza cada dos años reuniones de supuestos líderes teatrales. El problema de esas reuniones es que se autopercpetúan. Nunca se incluye de un modo significativo a los que trabajan con grupos comunitarios, que son radicales en política y experimentales. De esos grupos, siempre asisten unos pocos para darle gusto a la salsa. Pero

la mayoría de los que asisten son gente de teatros regionales. Subyacente en las reuniones de FACT y TCG,

está la c([^]<^i<^v^Na credente de una realidad contradictoria: el teatro es marginal, en términos económicos,

pero tiene un arraigo duradero en la sociedad. Por lo tanto, es necesario reunir las dos alas del teatro para

embarcarse en una reflexión común sobre los problemas básicamente económicos que se relacionan con

la supervivencia del teatro en el nivel institucional. Que la política pueda o deba mantenerse fuera de tales

reuniones es otra cuestión. En cuanto a la estética, mejor olvidasse.

23 Después supe que las cosas no son simpas, ni pueden nunca serlo. El antropólogo Edmund Carpenter

me escribió una carta en la que me decía que la performance de los hombres de barro de ningún modo se

origina en la práctica de Makohuku. "Esos hombres de barro los inventó un agente de viajes de la TAA australiana. No son antiguos ni tienen ninguna base en la estética de Nueva Guinea ni paralelos en ninguna otra parte." Queriendo resolver el asunto, escribí a la Biblioteca Nacional en Boroko de Papúa Nueva Guinea. La respuesta que recibí no me ayudó. El bibliotecario de la sección de referencias revisó lo

que tenían en Boroko y se puso en contacto con antropólogos locales y gente de teatro>. No encontró información que resolviera la contradicción entre las dos "historias de orígenes" de los hombres de barro>.

Finalmente, la gente de Nueva Guinea me refirió al Museo de Historia Natural en Nueva York -donde Margaret Mead era curadora y de quien yo había tomado la hipótesis de "ammazados-por-el ataque-de-un-espirau-mallgno" en primer lugar (Mead 1970).

Bali solo dos semanas, solía hacer con los chicos juegos en los que imitaba animales. Hice algo que los divertió mucho: con las manos como cuernos, los atacaba como si fuera un toro enfurecido. Varias veces en algún autobús a un pueblo remoto, los chicos me reconocían y me hacían el gesto de los cuernos, riéndose. Es probable que me vieran como un extranjero extravagante, un poquito loco. En Tenganan el baile que hice en la performance pública fue una variación del juego de los animales. En todas partes apreciaron el canto profesional de Macintosh. La gente se enojaba cuando ella no quería cantar. Especialmente en Nueva Guinea, casi cualquier cosa -un objeto, una relación, un suceso, una performance- puede ser artículo de intercambio; no hay cosa que ocurra que sea neutral o sin valor.

26 A fines de los sesenta y comienzos de los setenta hubo performances basadas en esa premisa. Una familia del Greenwich Village vendió entradas a su departamento para que los espectadores los miraran en su vida común. Por supuesto, la época de la familia Loud en televisión llevó ese estilo de drama documental a su final lógico: y así vimos cómo la familia cambió bajo el impacto de saber que los estaban mirando. En los ochenta, artistas de performance como Linda Montano y Allan Kaprow están quebrando aún más la barrera arte/vida, o, quizás sea mejor decir, interdigitando las dos clases de experiencia (ver Montano 1981 y Kaprow 1983).

27 La idea de no exclusividad que superpone se usa cada vez más en las ciencias. "Las clasificaciones no necesitan ser jerárquicas y las constelaciones muchas veces se superponen (se intersectan). Toda la idea de la clasificación jerárquica, sin superposiciones (unidades mutuamente excluyentes), que tanto atrae a la mente humana se ha vuelto objeto de cuestionamiento. De los estudios hechos en una gran variedad de campos, la representación de la estructura taxonómica como constelaciones superpuestas o como ordenaciones aparece, de lejos, a menudo la preferible. (Sokal 1974: 1121). Se "ubica" una performance usando las coordenadas de la eficacia y el entretenimiento.

28 Una noche, en Commune, del Performance Group, hubo una interrupción de más de tres horas. Durante ese tiempo, espectadores y actores llegaron a conocerse y a interactuar de modos muchos más reales que lo que suele darse en el teatro. Cuando continuó la obra, había un ambiente especial que abrazaba la performance y le añadía fuerza -un sentido ritual de haber traspasado algo y de necesitar ahora completar el espectáculo. La cena en Madre Coraje fue un intento de seguir construyendo sobre esa clase de interacción/relación entre actores y espectadores que ocurrió en Commune, y que se da sólo raras veces -y por lo general como conflicto (ver Schechner 1973:49-56).

29 El trabajo parateatral de Grotowski se describe con detalle en Burzynski y Osinski 1979, Kumiega 1985

Osinski 1988. El teatro no está limitado a constelaciones de eventos de un momento, que también

HACIA UNA POETICA DE LA PERFORMANCE

CIRCUITOS DE CAZA, CENTROS CEREMONIALES Y TEATROS

Las sociedades humanas más tempranas eran bandas de cazadores y recolectores. Estos grupos no eran ni primitivos ni pobres; las mejores evidencias sugieren abundancia de comida, familias pequeñas (se practicaba el control de la natalidad) y un territorio demarcado. Los seres humanos no vivían en un solo lugar ni tampoco se movían al azar. Cada banda tenía su propio circuito: una ruta más o menos fija en el tiempo/espacio. Digo "tiempo/espacio" porque la temporada de caza era elección deliberada; tenía en cuenta el movimiento de animales según sus propios patrones de alimentación y acoplamiento. El nivel cultural -al menos en términos de pintura y escultura- era muy alto: suficiente testimonio nos ofrecen las obras maestras de las cuevas del sudoeste de Europa y el arte móvil de Eurasia. El arte de las cuevas existe en muchas partes del mundo, aunque no hay nada comparable a las de Lascaux, Altamira y las descubiertas en otros sitios de la zona. En suma, los seres humanos ocupaban un nicho ecológico que mantenía a las bandas en movimiento dentro de patrones regulares y repetidos, siguiendo a los animales, adaptándose a las estaciones, creando arte/rito.

Se trataba de patrones repetitivos más allá del cálculo moderno: hay evidencias de que ciertas cuevas decoradas estuvieron en uso constante por más de diez mil años. ¿Qué clase de uso? Los grupos humanos tenían entre 40 y 70 individuos, y más de uno usaba el mismo territorio o territorios adyacentes. Probablemente, durante el año, los grupos sólo se encontraban pocas veces, por casualidad, o quizás para intercambiar información y objetos. Acaso las relaciones fueran hostiles. Pero hay indicaciones de que en momentos especiales -cuando los animales se reunían en

una zona, cuando las nueces y ciertas frutas comestibles estaban maduras para la recolección- las bandas se concentraban en un mismo lugar. Esto todavía ocurre entre los pocos pueblos cazadores y recolectores que quedan, en el Kalahari y en los festivales de danza de los aborígenes australianos. Las tribus agricultoras y cazadoras de las Tierras Altas de Nueva Guinea montan regularmente elaboradas ceremonias de restitución o de intercambio (ver capítulo 2).

Peregrinaciones, reuniones familiares marcadas por fiestas e intercambios de regalos, fiestas ceremoniales e idas al teatro son otras variaciones de esa misma acción de reunirse, intercambiar o dar regalos, y dispersarse.

V. y F. Reynolds dan noticia de un fenómeno extraordinariamente similar entre los chimpancés del Bosque Bundongo de Uganda. El informe de los Reynolds me invita a tomar como punto de partida ese "ir al teatro" o "reunión ceremonial" en la conducta que es común a seres humanos y a otras especies:

Garner (1896: 59-60) escribió que, según rumores de los nativos, "una de las costumbres más notables de los chimpancés es el *kanjo*, como se llama en la lengua nativa. La palabra... implica algo más que la mera idea de carnaval'. Se cree que más de una familia toma parte en estas festividades." Garner explica que

los chimpancés construyen un tambor de barro húmedo y esperan que se seque. Luego "se reúnen de noche en grandes números y empieza el carnaval. Uno o dos golpean violentamente ese tambor de barro seco, mientras otros saltan de modo grotesco y salvaje. Algunos emiten largos sonidos ondulantes como si trataran de cantar... y las festividades continúan así por horas." Aparte del asunto

del tambor, este relato describe bastante bien lo que ocurría en el Bosque Bundongo en su forma extrema, tal como lo oímos seis veces, cuando estábamos

muy cerca de los chimpancés. Pero sólo en dos ocasiones ocurrió de noche; las otras cuatro veces duró varias horas durante el día.

Los "carnavales" consistían en ruido, que se prolongaba por horas, y en explosiones de gritos y tambores que duraban sólo unos minutos. Aunque no era posible saber la causa de esta conducta inusitada, dos veces pareció estar asociada con el encuentro de bandas que no se conocían mucho en un lugar que

era fuente común de alimento. (Reynolds y Reynolds 1965: 408- 9)

Los Reynolds no están seguros de cuál era la función de los carnavales: creen que

que ese informe decía a propósito del tono de excitación y bienestar que permeaba el encuentro de animales de diferentes bandas que estaban en buenos términos:

Se oían gritos que venían de todas partes al mismo tiempo y todos los grupos parecían moverse rápidamente. Cuando detectábamos la fuente de una explosión, venía otra de otro lado. A cada pocos metros nos sorprendía el ruido de pies que pateaban y corrían rápidamente, a veces detrás, otras adelante, junto con explosiones de aullidos y tamboriles prolongados (de hasta 13 golpes) que estremecían el suelo. (Reynolds y Reynolds 1965: 409)

¿No son esos "carnavales" prototipos de acontecimientos Celebratorios y teatrales? Vale la pena notar sus cualidades: 1) se reúnen bandas -no individuos- que ni conviven ni son totalmente extrañas entre sí; 2) se comparte el alimento, o al menos, una fuente de alimento; 3) canto, baile (movimiento rítmico), tambores: entretenimiento; 4) para reunirse, se usa un lugar que no es "la casa" de ningún grupo. (Con respecto a esto, aun en las fiestas de nuestra propia cultura que se hacen en la casa de alguien se usan habitaciones especialmente destinadas y decoradas "para la ocasión," mientras que otros cuartos se mantienen más o menos cerrados.)

El cariz de entretenimiento que tienen esas reuniones es especialmente importante. En Occidente, con mucha frecuencia se han separado ritual y entretenimiento, privilegiando el primero sobre el segundo. Ha habido consenso en afirmar que el ritual viene primero (histórica, conceptualmente), y sólo después surge el entretenimiento, como derivación o aun como deterioro del ritual. El ritual es "serio;" el entretenimiento es "frívolo". Estas son conclusiones marcadas por prejuicios culturales. Como traté de mostrar en otro lugar (Schechner 1988: cap. 1), el entretenimiento y el ritual están entretreídos; ninguno es el "original" del otro. En las reuniones Ceebratorias la gente se siente libre para adoptar conductas que en otro momento serían prohibidas. Más aun, no sólo se permite esa conducta especial, no común, que de otro modo sería prohibida (frecuentemente promiscua) sino que se la estimula, se la prepara y se la ensaya. La conducta durante el carnaval combina y alterna espontaneidad prescrita y representaciones públicas en gran escala.

Allí donde dos o más grupos se encuentran en un momento determinado de la temporada, donde hay abundancia de alimento disponible o almacenado, y donde hay un marcador geográfico -cueva, colina, pozo de agua, etcétera-, es muy probable que haya existido un centro ceremonial (figura 3.1). De las muchas diferencias entre los centros ceremoniales de seres humanos y de monos, ninguna es más crucial que el hecho de que sólo los seres humanos permanentemente transforman el espacio "escribiendo" en él o añadiéndole una "levenda." El arte de

las cuevas del sudoeste de Europa y los relatos de los aborígenes australianos sobre los sitios especiales de su territorio son medios para transformar espacios naturales en espacios culturales: modos de hacer teatros. Pero toda construcción o modificación arquitectónica es la construcción de un espacio cultural. ¿Qué es lo especial del teatro?

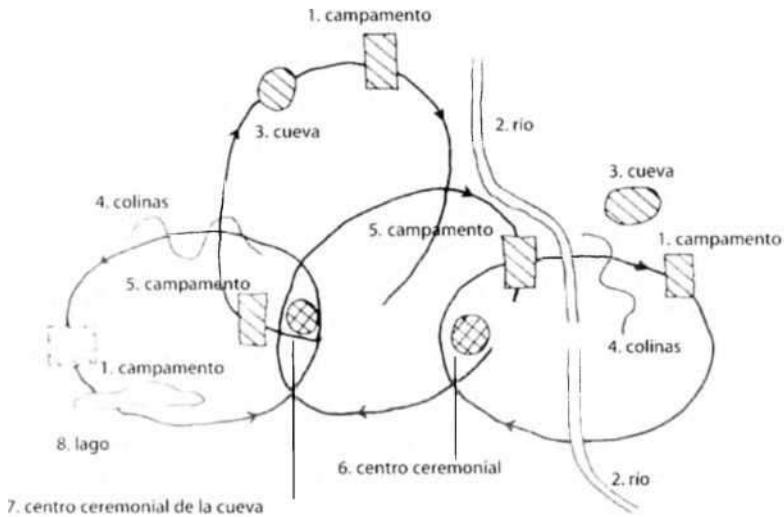


FIGURA 3.1

Nota Donde los sitios de temporada de caza se cruzan con un lugar especial, surgen los centros ceremoniales.

Un teatro es un lugar que se usa casi exclusivamente para hacer o poner representaciones en escena. Creo que este tipo de espacio, un espacio de teatro, no llega tarde en las culturas humanas (digamos con los griegos del siglo V antes de Cristo) sino que existe desde el comienzo: ese espacio teatral constituye una de las características de nuestra especie. Los primeros teatros eran centros ceremoniales - partes de un sistema de caza que seguía las fuentes de alimentos de acuerdo con las temporadas, sitios de encuentros de bandas humanas que celebraban y marcaban la celebración con alguna clase de inscripción en un espacio: una integración de geografía, calendario, interacción social y la proclividad de la gente a transformar naturaleza en cultura. Los primeros teatros no eran meramente "espacios naturales" -como el Bosque Bundongo donde los chimpancés ponen en escena sus carnavales- sino también, y fundamentalmente, "lugares culturales." La transformación de espacio en lugar significa construir un teatro; esta transformación se logra "escribiendo en el espacio," como bien lo demuestra el arte de las cuevas del

Paleolítico (1). Esa escritura no necesita ser visual; puede ser oral, como en el caso de los aborígenes de Australia. Los aborígenes son un pueblo con pocas posesiones materiales pero con una cultura rica en sistemas de parentesco, ritos, mitos, canciones y bailes. En el caso de los aborígenes, la transformación del espacio en lugar se puede oír mejor que ver. O del mismo modo, pero en un ambiente diametralmente opuesto al desierto de los aborígenes, los mbutis de África central se mueven con confianza por su bosque tropical sagrado cantando y bailando su *molimo* (ver Turnbull 1962, 1985, 1988). Lo que caracteriza al ritual molimo de los mbutis es el sonido de la trompeta de madera y el patrón de las danzas asociadas con ella. El molimo, escondido "verticalmente en un árbol cerca del centro sagrado del bosque, se mueve hacia el campo, re-ubicando el centro sagrado mientras respira el aire, bebe el agua, se frota con tierra y finalmente se manifiesta al fuego. En ese momento, el carácter sagrado del centro del bosque envuelve el campo" (Turnbull 1985:16). Si pensamos en los aborígenes y en los mbutis, tendremos más prudencia antes de emitir ciertos juicios: una zona con pocas evidencias visuales de gran arte no es necesariamente un área artísticamente pobre.

Es imposible conocer con precisión las funciones de las ceremonias -las performances- ni tampoco los procedimientos utilizados en los centros ceremoniales. Marcas de talones en el barro, por lo menos en una de las cuevas, indican danza; entre los expertos, hay consenso en pensar que allí ocurría alguna clase de performance (2). Pero por lo general las reconstrucciones se adaptan al gusto del reconstructor: ritos de fertilidad, iniciaciones, curaciones de shamanes, etcétera. Mis propias preferencias apuntan más bien hacia los "rituales ecológicos," como los describe Roy A. Rappaport: performances que regulan la interacción económica, política y religiosa entre grupos vecinos cuya relación es ambivalente, a veces de colaboración, otras de hostilidad. De hecho, Rappaport (1968) incluye la guerra como parte del sistema ecológico total. Mis propias opiniones se acercan a las de Rappaport:

el rito, particularmente en el contexto de un ciclo ritual, funciona como mecanismo regulatorio en un sistema o conjunto de sistemas interconectados, en el que entran variables tales como la zona de tierra disponible, la duración necesaria de los períodos de barbecho, el tamaño y la composición de las poblaciones de seres humanos y de cerdos, las exigencias de trofeos de cerdos y personas, la energía gastada en varias actividades y la frecuencia de las desgracias... Estas hipótesis se apoyan en la convicción de que es muy útil entender la cultura, en algunos de sus aspectos, como parte de los medios por los cuales los animales de la especie humana se mantienen en sus respectivos ambientes. (Rappaport 1968: 4-5)

Rappaport se refiere al pueblo contemporáneo de Nueva Guinea; yo estoy tratando de reconstruir performances de los cazadores del Paleolítico. Creo que las dos visiones dependen de modelos existentes en las sociedades modernas y posmodernas. Sobre la base de las observaciones de Rappaport, de las pinturas y otras evidencias de las cuevas, y de los patrones observables en el teatro contemporáneo, digo que las performances de los centros ceremoniales ocurridas en los lugares de encuentro de bandas de cazadores tenían, por lo menos, las siguientes funciones:

1. mantener buenas relaciones;
2. intercambiar mercancías, parejas, trofeos y técnicas;
3. mostrar e intercambiar bailes, canciones y cuentos.

Además, creo que esas performances seguían ritmos familiares para nosotros:

1. reunión;
2. representación de una o varias acciones;
3. dispersión.

En otras palabras, la gente llegaba a un lugar especial, hacía algo que puede llamarse teatro (y/o baile y música, porque los tres géneros siempre aparecen juntos en tales situaciones) y se iba. Por simple y obvia que parezca, esta constelación de acciones rítmicamente organizadas, no constituye la única posibilidad cuando se acercan dos o más grupos. Las bandas también pueden evitarse, encontrarse en combate, pasarse de largo como viajeros en un camino, etcétera. El modelo de reunión, representación y dispersión es lo específicamente teatral.

Este modelo se da "naturalmente" en escenarios urbanos. Ocurre un accidente o se lo provoca (como en el teatro de guerrilla); la gente se reúne para ver qué pasa; forma un círculo alrededor de lo ocurrido. Se habla de lo que pasó, a quién, por qué; en su mayor parte, se trata de un discurso interrogativo, como el de los dramas y los juicios de tribunales, que son versiones formales del accidente ocurrido en la calle, en las que lo ocurrido queda absorbido dentro de *la acción de reconstruir lo que ocurrió*. En los juicios, se reconstruye verbalmente; en el teatro, analógicamente: haciéndolo de nuevo (de veras, ficcionalmente, mítica, religiosamente). Las preguntas que hace la gente son las que Brecht quería que hiciera el público del teatro (3). La estructura de este tipo de acontecimiento callejero -un centro de calor con espectadores interesados que se difuman hacia un borde frío, donde la gente se detiene, echa un vistazo y sigue de largo- es como la de buena parte del teatro callejero medieval (4). Los accidentes se adaptan al modelo básico de la performance; aun después de que desaparecen los rastros del suceso, alguna clase

de escritura marca el sitio: por ejemplo, manchas de sangre, grupitos de testigos y curiosos. El acontecimiento se evapora muy lentamente y por fin los grupos se dispersan. Llamo "erupciones" a este tipo de sucesos (figura 3.2).

Una erupción es como una performance teatral porque *no es* el accidente mismo lo que reúne y mantiene al público. El interés se mantiene con la reconstrucción o reactuación de lo ocurrido. En el caso de una discusión o, a un ritmo mucho más lento, en el de la construcción de un edificio, cuyos espectadores son los porteros de las casas vecinas parados en la vereda, lo que reúne a la gente y mantiene el interés es ver el desarrollo, que puede medirse contra un texto predecible. Lo totalmente incontrolable -una pared que se derrumba, un tiroteo repentino- dispersa a la gente; sólo después de que se ha caído la pared o cuando para el tiroteo se reúne la gente a hacer el teatro.

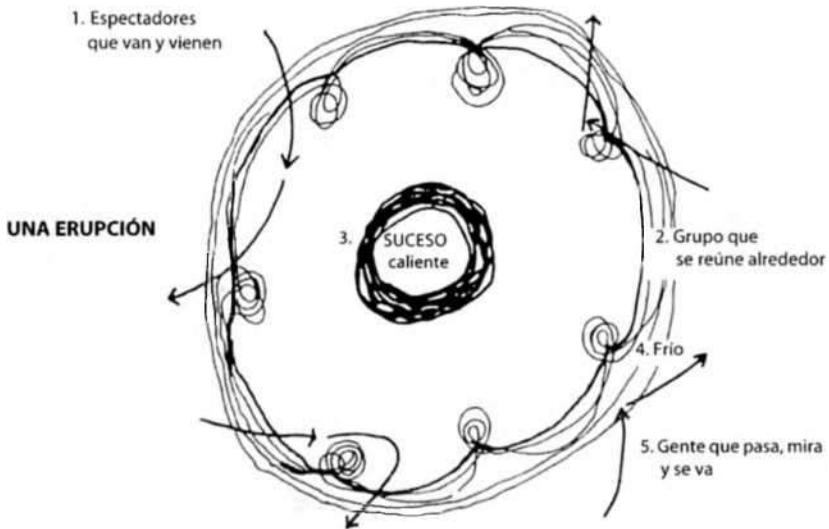


FIGURA 3.2.

Nota Una "erupción" tiene un centro caliente y un borde frío, con espectadores que van y vienen. La erupción se produce o después de un accidente o mientras ocurre algo cuyo desarrollo no es predecible, como una discusión o la construcción o demolición de un edificio.

Las erupciones son un tipo de teatro "natural" (5); otro es el de las procesiones. Entendidas como partes de un sistema coherente, erupciones y procesiones constituyen un modelo bipolar de las performances que ocurrían en los centros ceremoniales surgidos en el Paleolítico, cuando las bandas se encontraban, cruzando el terreno en sus rutas de temporada. En una procesión (figura 3.3) -que es

una especie de peregrinación-, el suceso sigue una trayectoria prescrita; los espectadores se reúnen en el camino y la procesión se detiene en ciertos lugares designados donde se realizan performances. Son procesiones los desfiles, los cortejos fúnebres, las marchas políticas y el Bread and Puppet Theater (6).

Por lo general una procesión tiene su lugar de destino: el funeral, a la tumba; la marcha, al podio de los oradores, la peregrinación, al santuario. Lo que se hace en ese lugar es lo opuesto de una erupción: está bien planeado, ensayado, ritualizado.

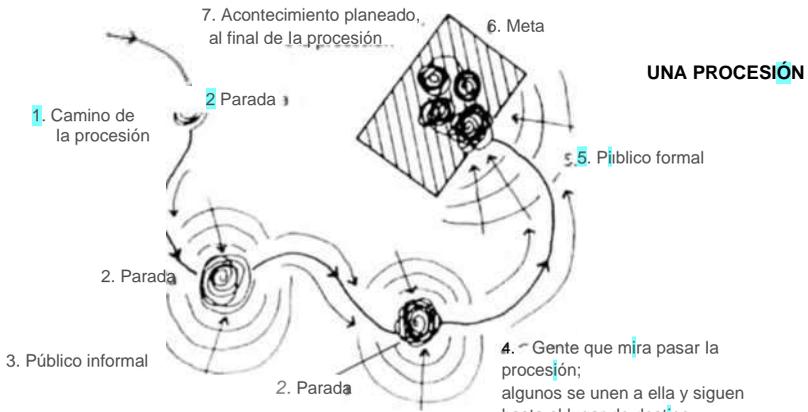


FIGURA 3.3

Nota Una procesión tiene una ruta fija y un destino conocido. En varios puntos del camino, la procesión se detiene y se hacen performances. Los espectadores miran pasar la procesión y algunos pueden unirse a ella.

Sin embargo, erupciones y procesiones pueden ocurrir simultáneamente, sobre todo cuando hay mucha gente involucrada y los líderes del grupo son flexibles. El encuentro de bandas de chimpancés en el Bosque Bundongo es al mismo tiempo una erupción y una procesión: en un lugar conocido, dentro de un circuito conocido, la abundancia de alimento junto con el encuentro con bandas extranjeras desencadena una erupción de "carnaval." Creo que algo parecido ocurrió innumerables veces en los circuitos de caza de la gente del Paleolítico. A partir de esos circuitos de caza se desarrollaron circuitos rituales, lugares de encuentro, centros ceremoniales y teatros.

El teatro ocurre siempre en momentos y lugares especiales. El teatro no es sino una actividad dentro de un complejo de actividades performativas que incluye también rituales, deportes y juicios (duelos, combates rituales, juicios de tribunal), danza,

ELTEATRO ATENIENSE

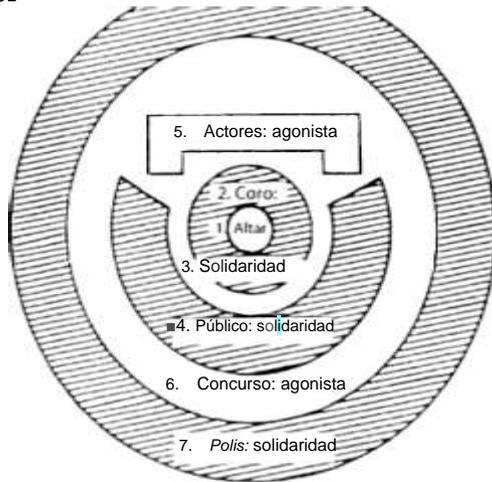


FIGURA 3.4.

Nota En el centro del teatro ateniense se abría el Altar de Dionisio. Alrededor bailaba el Coro, confiriendo un centro de Solidaridad a las acciones agonísticas de los actores. El público estaba entre el Coro y los actores. Pero el concurso para los premios de poetas y actores rodeaba la totalidad del hecho teatral. Con todo, la solidaridad de Atenas, la polis, proporcionaba el último espacio protegido para la secuencia completa de performances y concursos. Cada agonista era literalmente abrazado en ese espacio de solidaridad. El espacio cerrado exterior -la polis- no era metafórico: en Atenas había claros límites geográficos, ideológicos y sociales; y cada uno sabía lo que significaba ser ciudadano. La forma del teatro era una versión de la organización social que alternaba Ogonistaysolidaridad; estaba abierta al debate y la pregunta, pero cerrada para quien no perteneciera al sistema, para quien no fuera ciudadano.

música, juego y varias actuaciones de la vida cotidiana. Los lugares de teatro son mapas de las culturas a las que pertenecen. Es decir, el teatro es analógico no sólo en el sentido literario de la palabra -las historias que cuentan los dramas, la convención de escenificar la acción para explicarla- sino también en el sentido arquitectónico. Así, por ejemplo, el centro del teatro ateniense del siglo V antes de Cristo era el altar de Dionisio. Cuando bailaba alrededor del altar, el Coro se ubicaba entre el público y los hombres que desempeñaban los papeles dramáticos. En el teatro griego, las gradas semicirculares donde se sentaba el público -no había asientos individuales, como en los teatros modernos, sino largos bancos curvos, como los de los estadios modernos de deportes- literalmente abrazaban el drama, contenían a sus agonistas en la solidaridad ateniense (figura 3.4). Conceptualmente este modelo de solidaridad-que-contiene-al-agonista se repetía en los concursos de poetas y de actores donde se elegía la mejor obra y la mejor actuación. El teatro occidental de prosenario

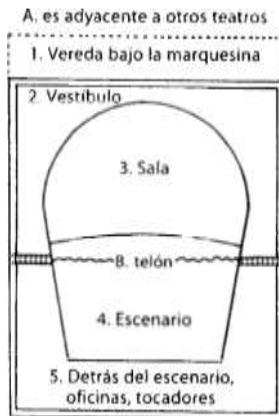
de los siglos 18 al 20 también muestra un diseño sociométrico definido, pero muy diferente (figura 3.5).

El anfiteatro griego era abierto. Más allá del teatro, rodeándolo, podía verse la ciudad cuando las representaciones se hacían de día. Era la ciudad, la polis, con fronteras estrictamente marcadas, geográficas e ideológicas. El teatro de proskenio, en cambio, es un edificio individual, muy cerrado, de acceso estrictamente controlado. Se hace todo lo posible por dirigir la atención del público a la parte visible de la estructura donde ocurre la performance. Todo lo que no pertenece al espectáculo se esconde o se sume en la oscuridad. El edificio, como las representaciones, está **Compartimentalizado**; se regula el tiempo en que la gente del público puede verse y se lo limita a antes del espectáculo o a los intervalos.

La ciudad



El teatro



EL TEATRO DE PROSCENIO

FIGURA 3.5

Nota El edificio del teatro moderno no es una estructura central en el corazón de una ciudad claramente demarcada. Esa estructura -si es que existe- es la del estadio. Los teatros se construyen en "barrios de teatros" sectores de una "zona urbana" no muy bien definida. El teatro de proscenio está dividido en cinco partes: 1) vereda bajo la marquesina; 2) vestíbulo; 3) sala; 4) escenario; 5) detrás del escenario. El arreglo de asientos fijos obliga al público a mirar el escenario. El piso del escenario es abierto y a menudo un poco inclinado hacia la sala. La tramoya se oculta en los bastidores y bambalinas, para hacer posibles los cambios rápidos de escena. El vestíbulo, que se extiende hasta la calle bajo la marquesina, es lugar de reunión para el público antes de la representación y durante los intervalos.

El teatro de proscenio está dividido en cinco partes (figura 3.5). Los que trabajan en el teatro entran por la puerta de atrás del escenario, donde el público que compra las entradas no los puede ver. Esta es una versión de la práctica industrial de separar la fábrica donde se producen las mercancías y el negocio donde se las vende. En un sentido, el teatro de proscenio combina la fábrica y la tienda en un solo edificio, pero con zonas bien diferenciadas. Los espacios ocupados por el público -el área de la marquesina, el vestíbulo y la sala-, decorados con pomposidad, reflejan un deseo de parecer "aristocráticos" o "de clase alta". Los espacios de los que trabajan -el escenario y detrás del escenario- parecen lugares de trabajo industrial, funcionales, apenas decorados, crudos y abarrotados de equipos necesarios.

La sala está dividida en sectores con diferentes clases de asientos, unos mejores que otros, pero hasta los asientos baratos son individuales. (En teatros de proscenio más antiguos, los asientos baratos eran literalmente bancos; sólo los ricos tenían derecho a asientos individuales). Los palcos están ubicados de modo que quienes los ocupan puedan ser vistos por los otros espectadores (7). Antes de empezar la obra, un telón oculta la mayor parte del escenario. Sin embargo, aun cuando esta barrera temporaria se levanta, el público no puede pasar al escenario como ocurría durante la Restauración, ni tampoco suele ver las paredes reales del edificio del teatro, que están enmascaradas por decorados montados: elementos arquitectónicos falsos que representan diferentes escenas.

El escenario está arquitectónicamente separado de la sala por el arco del proscenio, que constituye el rasgo dominante y más característico de este tipo de teatro. El arco es, en realidad, una pared enmarcada a la que se le ha quitado la porción central de modo que literalmente el público está en un cuarto, mirando a otro cuarto. La pared que separa los dos espacios sólo se quita *parcialmente*. El arco mismo subraya esta desaparición incompleta. A medida que el teatro de proscenio se fue desarrollando, del siglo XVII al XX, la parte delantera del escenario que se proyectaba en la sala fue retrocediendo hasta casi desaparecer, con lo cual se eliminó toda posibilidad de que escenario y sala compartieran el mismo espacio. El movimiento del teatro abierto del siglo XX ha vuelto a hacer que el espacio de la representación forme parte del espacio en el que se mira. Esto se intentó con muchas variaciones -el escenario que invade o se proyecta en la sala (*thrust stage*), el anfiteatro, el teatro ambientalista. En el teatro

de proscenio, la parte visible del escenario ocupa una porción sorprendentemente pequeña detrás del proscenio. En el teatro griego casi todo el espacio era visible, además de la ciudad y el campo detrás y alrededor del teatro. En el teatro de proscenio se oculta todo: bastidores, bambalinas, tocadores, oficinas, depósitos. El escenario y la parte posterior del escenario ocupan por lo general más de la mitad del edificio; pero desde donde está el público, el escenario parece mucho menos amplio que la sala. Los bastidores y las bambalinas se inventaron para facilitar los cambios rápidos de escena, para crear sorpresas visuales. Cuando empezaron a guardarse decorados voluminosos para usarlos en otras producciones, se hizo necesario más espacio de depósito; los tocadores se recargaron a medida que los trajes y el maquillaje se hicieron más complejos. El espacio del escenario en el teatro de proscenio es una máquina eficiente para hacer cambios rápidos de escena y para montar efectos suntuosos; ese teatro produce "números" y *coups de théâtre* como una comida de muchos platos en un restaurante caro. Por lo general se hace todo lo posible por ocultar el modo en que se logran esos efectos. Los dramas escritos para el proscenio suelen incluir uno o dos intervalos porque es necesario que el público pueda verse, evaluar el producto que ha comprado, beber, fumar y volver a experimentar la emoción y la sorpresa del telón que se levanta.

Los teatros están situados en barrios de teatros; las performances se ofrecen al margen de los días de trabajo, "después del trabajo", o en los fines de semana y los días de fiesta: el teatro es un lugar a donde uno va cuando ha terminado de trabajar, no es nunca un rival del trabajo. Por ser un modelo del proceso mercantil y por ser él mismo producto de la clase media que trabaja, el teatro moderno no puede impedir ese proceso. Tampoco es apropiado que el teatro atraiga a sus clientes y los haga dejar sus trabajos los miércoles por la tarde; por eso las *máti* se reservan tradicionalmente para las señoras de pelo teñido que no trabajan. El cine y el béisbol son diferentes: se ofrecen como alternativas al trabajo, aunque el hecho de que los partidos se jueguen de noche revela que los grandes equipos se acomodan al día de trabajo. El barrio de los teatros -a menudo coincide con el de los restaurantes y la pornografía- estimula los apetitos del consumidor ofreciendo una serie de espectáculos del mismo modo que cada espectáculo ofrece una secuencia de escenas. La competencia entre teatros es feroz; y siempre es una competencia para ganar clientes, no premios; cuando se reciben premios, se los usa para atraer más clientes. Cualquiera sea su calidad artística, la mayoría de los espectáculos falla (lo que significa que no atraen compradores), pero los grandes éxitos duran mientras la gente esté dispuesta a pagar para verlos. Entonces, en todas estas aspectos, el teatro de proscenio es un modelo del capitalismo. Hoy, a medida que el capitalismo se desplaza hacia el *Corporativismo*, aparecen nuevas clases de teatro. Los centros culturales y los teatros regionales -fortalezas del arte administradas por empresarios

que dependen de comisiones directivas- son ejemplos de corporativism⁴. Los teatros ambientalistas -edificados en espacios baratos, con frecuencia en barrios apartados- representan una resistencia y una alternativa a los conglomerados. Pero los teatros ambientalistas sólo existen en los pliegues de la sociedad contemporánea, viviendo de las sobras, como las cucarachas.

Los pliegues no están en el borde, no son marginales sino liminales. Están en los centros reales y conceptuales de la sociedad, como las arrugas en la faz de la tierra. Esos pliegues son lugares para esconderse, pero sobre todo señalan zonas de inestabilidad, disturbio y cambios potencialmente radicales en la topografía social. Los cambios siempre son "cambios de dirección", es decir, cambios de algo más que de técnica. En el ambiente urbano, en lugares abandonados o todavía no "domesticados", individuos y pequeños grupos todavía pueden trabajar. Hasta en operaciones aparentemente tersas como las corporaciones y las universidades existen los pliegues: hay que buscarlos fuera del centro. Los fenómenos de pliegue no transforman instantáneamente los barrios, como cuando las aplanadoras anuncian la erección de un nuevo centro cultural cuyos monumentos descansan en la tumba de barrios destruidos, sino muy gradualmente, infiltrándose y renovando. Los fenómenos de pliegue llegan a su punto más alto -arte experimental, bares, cafés, clubes, animadas actuaciones callejeras, fiestas donde se congregan artistas- en momentos en que existe un equilibrio/tensión entre varias clases, niveles de ingresos, intereses y usos, como ocurrió en los sesenta y los setenta en el barrio del SoHo en New York. Pero cuando se cruza el umbral de visibilidad y "estabilidad", el barrio se congela en una nueva forma, se vuelve una "atracción" (como el barrio de los teatros en Manhattan, que se mantiene sobre todo de la gente que vive fuera de esa zona) y la arruga se plancha. Entonces los artistas -y otros que necesitan el ambiente de pliegues- se mudan a otros pliegues o crean uno nuevo.

En todas partes, los teatros son modelos escenográficos de un proceso sociométrico. Suresh Awasthi señala que en la India "la mayoría de las representaciones de teatro tradicional ocurren al aire libre, organizadas a nivel del suelo, en escenarios de plataforma o como espectáculos procesionales móviles". Y añade:

Se presentan en los campos después de la cosecha, en las calles, en espacios abiertos, en las afueras de la ciudad (a menudo, en lugares designados permanentemente para representaciones), ferias, mercados y -especialmente para los espectáculos legendarios del Ramayana y el Krishna- en jardines de templos, riberas de ríos, plazas de mercados y patios... Las performances son acontecimientos sociales nunca separados de la actividad comunitaria. El actor es miembro activo de su comunidad. También es agricultor o mecánico, carnitero

frutero o verdulero ambulante... Un factor importante que determina la naturaleza de la escenografía en este teatro es el tratamiento no realista y metafísico del tiempo y el espacio. (Awashti 1974: 36-8)

El teatro tradicional hindú es muy parecido al teatro occidental de la Edad Media -y al teatro moderno experimental o de vanguardia. El actor tiene por lo general una segunda o tercera ocupación, pero eso no significa que la calidad de su trabajo sea de *amateur*, al contrario, la conexión con la comunidad puede profundizar todos los aspectos de su arte. El tratamiento flexible del tiempo y el espacio -la capacidad de que un espacio se transforme en muchos lugares gracias a la habilidad del actor más que a recursos ilusionistas del escenógrafo- va junto con una visión transformacional del personaje (se desdoblan o se intercambian los papeles) y con un contacto estrecho con el público (el actor como personaje y como narrador, el uso de recursos como el aparte y el discurso directo dirigido al público). Esa cualidad de conectar -movilidad entre esferas de realidad más que movilidad social en el sentido moderno- es central en las representaciones tradicionales y también en el teatro de vanguardia. No hay mejor expresión de este tipo de teatro total que el de los aborígenes australianos:

La vida cotidiana de los aborígenes es satisfactoria pero rutinaria. Hay un cierto ritmo apagado en los movimientos de la vida cotidiana. Pero en la vida ritual, los aborígenes logran un sentido intensificado de drama. Las imágenes se tornan más vividas y se profundizan los colores. Los aborígenes son maestros del arte escénico y logran notables efectos visuales y musicales con los limitados materiales que tienen a su alcance... Gradualmente experimenté la verdad central de la religión aborígen: que no es algo separado sino parte integrante de una totalidad que abarca todos los aspectos de la vida diaria, todos los individuos y hasta el tiempo - pasado, presente y futuro. Trata nada menos que de la existencia, y como tal constituye una de las religiones y sistemas filosóficos más sofisticados que haya conocido la humanidad. (Gould 1969: 103-4) (8)

Estamos acostumbrados a un teatro que ubica "lo real" en relaciones entre individuos; pero el teatro de la mayor parte del mundo tiene una visión mucho más amplia y más profunda de lo que es real. El teatro moderno occidental es mimético. El teatro tradicional, y otra vez incluyo al de vanguardia en esta categoría, es *transformacional*, crea o encarna en un lugar de teatro lo que no puede ocurrir en ningún otro sitio. Del mismo modo que una finca es un campo de cultivo de alimentos, un teatro es un lugar donde se logran transformaciones de tiempo, lugar y personas (seres humanos y no humanos). La escenografía de los aborígenes crea teatro a partir de una combinación de elementos naturales y contruidos. Cada

dramática. Entonces, un lugar especial es el sitio donde se celebra una ceremonia, donde ocurrió en el pasado algún acontecimiento mítico, donde los seres se manifiestan en canciones y bailes, y donde convergen acciones cotidianas y especiales. Por ejemplo, un pozo de agua es al mismo tiempo un lugar a donde la gente va a beber y donde se hacen ceremonias. Simples modificaciones de espacio transforman el lugar para beber (o algún otro espacio de más de una función) en un teatro: se limpian las piedritas del área o se hacen pinturas con arena y piedra, por ejemplo. Un espacio también puede convertirse en teatro cuando se lo "aprende:" a un novicio se le enseñan leyendas, canciones y bailes asociados con un lugar particular; la geografía misma está socializada; allí donde el no iniciado ve solamente unas piedras o un pozo de agua, el iniciado experimenta un denso escenario teatral. Esta técnica de crear un lugar de teatro con medios poéticos ha sido usada por Shakespeare y también por el teatro de guerrilla.

TRANSFORMANCES (PERFORMANCES QUE TRANSFORMAN)

Victor Turner (1974) analiza "dramas sociales" usando terminología teatral para describir cómo se resuelven situaciones críticas o inarmónicas. Estas situaciones - discusiones, combates, ritos de pasaje- son inherentemente dramáticas porque los participantes no sólo hacen cosas, sino que *se muestran y muestran a otros lo que están haciendo o han hecho*; las acciones adquieren un cariz reflexivo y la característica de *ser actuadas para un público*. Erving Goffman (1959) es tan directo como Turner para usar del paradigma teatral. Goffman cree que todas las interacciones sociales están escenificadas: la gente prepara sus papeles sociales (varias *personae* o máscaras, diferentes técnicas de representar papeles) "detrás del escenario" y luego entra en las áreas de la "escena" para representar rutinas e interacciones sociales claves. Para Turner y Goffman, el argumento humano básico es siempre el mismo: alguien o algún grupo empieza a moverse a un nuevo lugar en el orden social; esta movida se permite o se bloquea; en cualquiera de los dos casos ocurre una crisis porque cualquier cambio de status compromete un reajuste del esquema total. Ese reajuste se efectúa **Performativamente**- es decir, por medio del teatro y el ritual. Turner escribe:

Los dramas sociales son unidades de un proceso inarmónico que surge en situaciones de conflicto. Típicamente, ese proceso tiene cuatro fases de acción pública... 1. *Ruptura* de las relaciones sociales gobernadas por normas... 2) *Crisis* durante la cual... hay una tendencia a que se ensanche esa ruptura... Toda crisis pública tiene lo que ahora llamo características liminales, puesto que es un umbral entre fases más o menos estables del proceso social, pero no es un umbral

adopta una postura amenazante en el foro mismo y, por así decirlo, desafía a los representantes del orden a que se enfrenten con la crisis... 3) *Acción correctiva*, que puede manifestarse en un amplio espectro de formas: desde el consejo personal, la reflexión informal y el arbitraje informal, hasta el uso de la maquinaria formal jurídica y legal y -para resolver ciertos tipos de crisis o legitimar otros modos de resolución- la performance de un ritual público... El acto de corregir tiene también sus características liminales, su ser ni lo uno ni lo otro, un poco en el medio, y como tal, proporciona una réplica distanciada y una comprensión de los acontecimientos que llevaron a la "crisis" o que forman parte de ella. Esta copia puede ser formulada en el lenguaje racional del proceso judicial o en el lenguaje metafórico y simbólico del proceso ritual... 4) La fase final... consiste o en la *reintegración* del grupo problemático o en el reconocimiento social y la legitimación del cisma irreparable entre las partes en conflicto. (Victor Turner 1974: 37-41)

Bateson (1958: 171-97) llama "cismogénesis" a este modo de crecer mediante el conflicto y la escisión. Es un tipo de agencia de crecimiento cultural humano.

El acercamiento dramático de Turner es interesante en muchos niveles. La réplica de la fase de la acción correctiva es, desde luego, una representación teatral, un poner de nuevo en escena los acontecimientos. El proceso de la cuarta fase, en su totalidad, es un drama en la tradición euroamericana. Este esquema puede verse en las tragedias griegas, las obras de Shakespeare o las de Ibsen u O'Neill. Es menos fácil discernirlo en Chekhov, Ionesco o Beckett, aunque también en ellos está presente; y el modo en que está distorsionado ofrece una comprensión especial de la estructura dramática. Por ejemplo, en *Esperando a Godot* hay una *ruptura* (la separación de Godot) y una crisis (esperar, la llegada del Chico al final de cada acto para decirles a Gogo y a Didi que Godot no va a venir). Hay una larga acción negativa que es correctiva: el hacer un montón de "nadas," esa conversación que no tiene ningún efecto en la acción dramática, rutinas de *vaudeville* que llenan el tiempo y no logran nada: estas rutinas subrayan todo lo que los personajes (no) pueden hacer. Pero en *Godot* no hay reintegración ni tampoco cisma. La obra simplemente se detiene y si se sugiere algún futuro es simplemente el de continuar de modo indefinido ese presente. Significativamente, la obra termina con la indicación: "No se mueven". La mayoría de los otros dramas, las obras de Shakespeare y de Ibsen, por ejemplo, terminan con un viaje -a ser coronado, a la tumba, a llevar los cadáveres, a las autoridades a informar lo que ha pasado- o con algún gesto reintegrativo, como la decisión de Tesman, al final de *Hedda Gabier*, de reconstruir el manuscrito de Lovborg. La vida sigue, literalmente. Este movimiento que clausura tantos dramas es similar al *Ite, missa est* que concluye la misa: es despedir al público, señal dentro del drama mismo de que el aconte-

do de reunirse en un momento y lugar específicos, de actuar -hacer algo en lo que se han puesto de acuerdo- y dispersarse después de terminada la representación. Las formas extremas de violencia que caracterizan el drama sólo pueden experimentarse dentro de ese espacio. Cuando la gente "va al teatro" (9) está reconociendo que el teatro ocurre en lugares y momentos especiales. Circundan el espectáculo observancias, prácticas y rituales que nos llevan a la performance y nos separan de ella. Hasta el hecho de llegar al barrio del teatro o el mismo acto de entrar en el edificio involucra una ceremonia: se dan las entradas, se pasa por las puertas, se siguen rituales para encontrar el lugar: todo esto -y el protocolo varía de cultura a cultura, de espectáculo a espectáculo- enmarca y define la performance. El final y el irse también entraña una ceremonia: aplauso o alguna manera formal de concluir la representación y borrar la realidad del espectáculo sustituyéndola con la realidad de todos los días. Los actores se preparan todavía más que el público y entonces, cuando el espectáculo se ha terminado, empiezan los procedimientos de "enfriamiento." En muchas culturas ese proceso de "enfriarse" tiene rituales para retirar la utilería y la ropa o para ayudar a los actores a que salgan de su trance o de otros estados no comunes. Muy poco se ha estudiado el modo en que actores y público se acercan a la performance y se distancian de ella; el modo en que ciertos públicos llegan y entran en ese espacio; las maneras de abandonarlo; las formas en que la reunión y la dispersión del público se relacionan con la preparación y el enfriamiento de los actores.

El "marco teatral" permite que los espectadores experimenten sentimientos profundos sin sentirse obligados a intervenir o a eludir el ser testigos de las acciones que provocan esos sentimientos. ¡Que no se le ocurra a un espectador impedir los asesinatos que ocurren en *Hamlet*! Y sin embargo esos asesinatos de escenario no son "menos reales" sino "reales de modo diferente" de lo que ocurre en la vida cotidiana. Para ser eficaz, el teatro debe mantener su presencia doble o incompleta, como *performance-aquí-y-ahora-de-hechos-ocurridos-allá-y-entonces*. La distancia entre el "aquí y ahora" y el "allá y entonces" permite que el público contemple la acción y considere alternativas. El teatro es el arte de representar sólo una dentro del espectro de alternativas virtuales. Es un lujo que no podemos darnos en la vida cotidiana. Imaginemos qué diferente sería *Edipo* si se representara en un pueblo asolado por una plaga y el público creyera que la plaga va a desaparecer si se encuentra y se ajusticia "aquí y ahora" al asesino del viejo alcalde, un asesino que saben que está oculto entre ellos.

Algunos quieren que la performance logre ese nivel de realidad. Cuando el teatro se acerca a esa frontera se produce un cambio radical: pequeñas acciones reales sustituyen grandes simulacros ficticios. Lastiman el cuerpo de una mujer o circuncidan a un varón. Esas "acciones reales" son en sí mismas emblemas o símbolos. Pero

cuando el marco teatral se impone con fuerza permite la representación de "dramas estéticos," espectáculos cuyas acciones, como Edipo sacándose los ojos, son extremas pero que todo el mundo, incluidos los actores, reconoce como un "jugar con" más que como "un hacer de veras." Este "jugar con" no es débil ni falso: provoca cambios en los actores y en el público.

Los que quieren hacer que "todo sea real", incluyendo la matanza de animales, el "arte" de la automutilación o los "*snuff films*", donde la gente es asesinada realmente (10), se engañan si creen que se acercan a una realidad más profunda o más esencial. Todas estas acciones -como los espectáculos de los gladiadores romanos, como los sacrificios humanos de los aztecas- son tan simbólicas y ficticias como cualquier cosa que ocurre en el escenario. Lo que pasa es que los seres vivos se reifican en agentes simbólicos. Es una reificación monstruosa, y la condeno sin excepciones. Decir que la guerra moderna hace lo mismo, mata "cosas" a distancia, no es ninguna justificación. Tampoco esas performances sangrientas son catárticas: la violencia que se replica y se hace real impulsa a más violencia. También mata la capacidad de intervenir cuando la gente ve ocurrir esa violencia fuera del teatro.

Turner ubica el drama esencial en el conflicto y la resolución del conflicto; yo lo sitúo en la *transformación*: en la forma en que la gente usa el teatro como modo de experimentar, actuar y ratificar el cambio. En el teatro, las transformaciones ocurren en tres lugares diferentes y en tres diferentes niveles: 1) en el drama, es decir, en el argumento(11); 2) en los actores, cuya tarea especial es experimentar un *rearrreglo* temporario de sus cuerpos/mentes, lo que llamo "transporte" (Schechner 1985:117-51); 3) en el público, donde los cambios pueden ser pasajeros (entretenimiento) o permanentes (ritual). En todo el mundo las performances van acompañadas de comidas y bebidas. En Nueva Guinea, en Australia y en África, el banquete está en el centro mismo del teatro; en el teatro moderno occidental es raro ir a un espectáculo sin comer o beber en el intervalo o antes o después del teatro. Eso recuerda no sólo los carnavales de los chimpancés sino también el circuito de caza; sugiere que el teatro estimula apetitos, que es un arte oral/visceral (ver Kaplan 1968). Y, como ha mostrado Lévi-Strauss, la transformación básica de lo crudo a lo cocido es un paradigma productor de cultura: convertir lo natural en humano.(12) En el nivel más profundo el teatro es eso, la capacidad de enmarcar y controlar, de transformar lo crudo en lo cocido, de enfrentar las interacciones humanas más problemáticas (violentas, peligrosas, sexuales y tabúes).

En todos los niveles, el teatro incluye mecanismos para la transformación. En el nivel del la puesta en escena, hay disfraces y máscaras, ejercicios y sortilegios, incienso y música, todo concebido para "hacer creer" en el sentido literal; para ayudar al actor

a volverse otra persona u otro ser que existe en otro tiempo y en otro lugar, y manifestar esa presencia aquí y ahora, en este teatro, de modo que el tiempo y el lugar por lo menos se dupliquen. Si la transformación funciona, los espectadores individuales experimentarán cambios de humor o de conciencia; por lo general, esos cambios son temporarios pero a veces pueden ser permanentes. En algunos tipos de performances -ritos de pasaje, por ejemplo- se logra un cambio permanente en el status de los participantes. Pero todos esos cambios están al servicio de la homeostasis social. Los cambios que afectan a los individuos o a los grupos contribuyen a mantener el equilibrio de la totalidad del sistema. Por ejemplo, es necesario que las niñas se conviertan en mujeres (en un rito de iniciación) porque en alguna otra parte del sistema las mujeres se están transformando en muertas (en ritos funerarios); se produce un vacío que debe llenarse. Esos lugares vacantes no se llenan de acuerdo a un proceso de uno a uno, de modo directo, sino según las amplias posibilidades del sistema. Es menos fácil ver cómo funciona esto en un drama estético, digamos por ejemplo, en la representación de *Viaje de un largo día hacia la noche* de Eugene O'Neill.

La diferencia esencial entre dramas sociales y estéticos es la performance de las transformaciones efectuadas. Algunos tipos de drama social, como las disputas, los juicios y las guerras efectúan cambios permanentes. En otras clases de performance que comparten cualidades de los dos tipos de drama (social y estético), como los ritos de pasaje o las ceremonias políticas, los cambios de status son permanentes (o por lo menos no pueden deshacerse sino mediante la ejecución de más rituales), mientras que los cambios en el cuerpo, o son pasajeros -se usa alguna clase de vestuario- o no demasiado radicales: perforación de orejas o circuncisiones. Las ordalías, características de los ritos de iniciación, aunque bastante extremas comparadas con la experiencia ordinaria, son también temporarias. Pero la función de esas inscripciones en el cuerpo, de alteraciones y ordalías, es señalar y/o marcar y poner en vigor un cambio permanente en los participantes. En el drama estético se lleva a cabo un cambio no permanente en el cuerpo. Se abre deliberadamente una brecha entre lo que les pasa a las figuras de una historia y lo que les pasa a los actores que representan la historia. Actuar a alguien enamorado o a alguien que asesina o es asesinado (común en el teatro occidental), o transformarse en un dios o entrar en trance (común en el teatro no occidental) compromete transformaciones del ser que, aunque temporarias, son fundamentales, no meras apariencias.

El drama estético opera sus transformaciones en el público. En el drama estético el público está separado de los actores, real y también conceptualmente. Esa separación del público es la marca distintiva del drama estético. En el drama social todos los presentes participan, aunque algunos estén más involucrados que otros.

En el drama estético todos los que están en el teatro participan en la performance pero solo los que actúan en el drama participan en el *drama* metido dentro de la performance. A diferencia del drama, la performance es social, y es en el nivel de la performance donde convergen drama estético y drama social. La función del drama estético es *hacer para la conciencia del público lo que el drama social hace para sus participantes*: proporcionar un lugar y unos medios para la transformación. Los rituales llevan a los participantes a cruzar umbrales, transformándolos en personas diferentes. Por ejemplo, un joven es un "soltero", y mediante la ceremonia del matrimonio se convierte en "marido". Durante la ceremonia, y sólo en ese momento, adquiere el status de "el novio." "El novio" es el papel liminal que representa mientras se transforma de soltero en marido. El drama estético impulsa a que los espectadores transformen su visión del mundo, invadiéndoles los sentidos con representaciones de hechos extremos, mucho más extremos que los que suelen ser en la vida cotidiana. El modelo básico de la performance (ese espacio cerrado de reunión - representación - dispersión) hace posible que el espectador reflexione sobre los hechos en lugar de huir o de intervenir en ellos. Esa reflexión es un tiempo liminal durante el cual ocurre la transformación de la conciencia.

En el drama estético, la situación es complicada para el actor porque el drama se repite muchas veces, y cada vez el actor debe empezar casi desde el mismo lugar. En otras palabras, en el teatro occidental al menos, aunque los espectadores van y vienen y se los anima al cambio, las técnicas preparan a los actores a actuar de un modo relativamente igual y a enfriarlos de la misma manera, sin más cambios que los que cualquier carrera impone a un individuo. Metafóricamente, el actor es una imprenta circular que, en cada rotación, hace una impresión en su público; pero sólo puede volver a rotar después de regresar a su posición original. Para cada performance hay un público nuevo sobre el cual debe imprimirse la marca. Los actores hacen un viaje que termina donde empezó, mientras que el público se "movió" a un lugar nuevo. En el drama estético se han desarrollado técnicas para transformar a los actores en sus papeles y otras para hacerlos volver a su propio estado. En algunos casos del teatro ritual los oficiantes se parecen mucho a los actores del drama estético: el shamán que obra una cura debe efectuar un cambio en el paciente y a menudo hace la cura transformándose en otro ser; pero al final de la performance debe volver a su existencia ordinaria. Es la capacidad de "meterse" y de "salir" lo que hace del shamán una persona útil, no sólo alguien al que puede recurrirse una sola vez. Entonces hay por

lo menos tres categorías de actuación: 1) estética, en la cual el público experimenta un cambio de conciencia mientras el actuante "rota;" 2) ritual, donde el sujeto de la ceremonia se transforma mientras el actuante que oficia "rota;" 3) el drama social,

La ambigüedad del teatro desde 1960 en cuanto a si algo está "pasando realmente" o no, es consecuencia del borronero de fronteras entre las categorías de la performance. La televisión ha hecho posible teatralizar la experiencia editando hasta los hechos más íntimos u horribles para volverlos "noticia;" de ahí que la gente no sienta nada extraño en la realización complementaria del arte (Schechner 1985: 295-324). Las fronteras entre "arte" y "vida" son borrosas y permeables. Cuando la gente mira cosas extremas sabiendo que están 1) pasando realmente y 2) editadas para que se vuelvan más dramáticas y digeribles, adaptándolas a alguna clase de formato de "espectáculo," pero también sabiendo 3) que como observadores, no tienen posibilidad alguna de intervenir -es decir, que han sido convertidos en público en el sentido formal del término- la reacción de ira se disuelve rápidamente en parálisis y desesperación o indiferencia. Quizás se despierten apetitos, pero no pueden satisfacerse excepto saliendo de compras, esa actividad necesaria para la felicidad, como insisten los anuncios. Cuando se mira televisión no es posible la realimentación emocional. La televisión no es un sistema de comunicación de dos direcciones, como el teatro en vivo. Algunos reaccionan haciendo más arte "real" o gozando más del arte que es más "real," incluyendo en el drama estético intervenciones y reacciones eliminadas de la vida común.

Entonces ya no es extraño que el teatro o la performance artística involucre directamente al público en el argumento, ponga en escena encuentros reales y use actos teatrales como prólogos a retiros y encuentros religiosos (como lo hizo Grotowski). Ésos son intentos de recuperar alguna clase de equilibrio entre la información -que hoy en día abrumba a la gente- y la acción, que parece cada vez más difícil de efectuar. El terrorismo, en tanto opuesto a la violencia común de la calle, es un modo de llamar la atención de la sociedad, de hacer un espectáculo; es un síntoma de la disfunción básica del proceso comunicación-reacción-acción consecuente. El proceso de hacer real al arte -la existencia de teatro que combina lo social con lo estético- es tradicional en muchas partes del mundo. Por eso el teatro de vanguardia y el teatro político encuentran el camino ya preparado.

Desde que trabajé con The Performance Group, y en mi actividad docente, he tratado de ubicar la realidad de las representaciones en el hecho teatral inmediato que pongo en escena. Subrayo los momentos de reunión y dispersión. Al entrar al teatro, yo mismo o los actores, saludamos a los espectadores. El público ve preparar la performance (los actores poniéndose los trajes, los músicos afinando los instrumentos, los técnicos revisando el equipo). Se subrayan los intervalos y otras pausas menos formales de la narración, como los cambios de escena. En *Madre Coraje* se sirvió una cena completa en el intervalo; y en esta pausa de la narración la performance continuaba de otros modos, con los actores mezclándose entre los espectadores para

invitarlos a usar partes del espacio que en otros momentos estaban reservadas exclusivamente para los actores (ver capítulo 2). Trato de establecer un tiempo de no-contar-la-historia como parte integral de la totalidad de la performance, al mismo tiempo que separo claramente ese tiempo del drama. Cuando se acaba el drama, hablo al público cuando va saliendo, les digo a muchos de ellos dónde están los actores, de modo que la experiencia no termina con un momento dramático ni con una caída de telón sino con conversaciones, saludos y despedidas.

La historia de los intervalos en el teatro occidental es un ejemplo interesante que muestra la importancia de entender que ese conjunto de actos sociales subyacentes constituyen el espacio contenedor del acontecimiento teatral. Cuando las performances se hacían al aire libre (en el teatro griego, el medieval y el isabelino), los espectadores podían verse además de ver a los actores. Las mascaradas y dramas de las

cortes del Renacimiento estaban tan iluminadas que los espectadores podían verse entre sí igual que a los actores. Ese tipo de iluminación general, y una mezcla de focos que incluía espectadores y actores por igual, continuó durante los siglos XVII y XVIII. Pero a medida que los cambios en la escena empezaron a exigir una maquinaria complicada que los productores querían enmascarar para que el público no viera, se empezó a usar el telón y gradualmente se fue eliminando la parte delantera del escenario. También los cambios en la iluminación, especialmente cuando en el XIX empezó a usarse primero luz de gas y luego la electricidad, ensancharon la separación entre escenario y sala, hasta que empezó a iluminarse mucho el escenario y a oscurecerse la sala. En ese contexto surgió el naturalismo, con su pedazo de vida (*slice-of-life*) y su escenografía de *voyeur*. Y con esas convenciones vino el intervalo: un período formal en que se iluminaba la sala, y los espectadores, allí mismo o en salones y restaurantes, tenían oportunidad de reunirse y conversar. El intervalo tenía una función que no era necesaria en el teatro al aire libre o en los teatros completamente iluminados: dar a los espectadores oportunidad de verse. El intervalo confirma la existencia de la "reunión", grupo formado específicamente para asistir a esa particular performance teatral. ¿Por qué no hay intervalos en el cine? Como en los cines no hay actores en el escenario, las películas casi no son acontecimientos sociales. Por el contrario, los espectáculos deportivos son sociales y tienen intervalos (el medio tiempo, por ejemplo). Las performances que mantienen el público a oscuras y no tienen intervalo generan ansiedad y contradicen los impulsos sociales característicos del teatro. No las critico, pero noto que van contra la naturaleza de la tradición occidental: en el sentido más profundo, son no convencionales.

Cuando dirijo, mi intención es decirle al público: "para usted, alrededor de usted, se está representando una historia que necesita su apoyo activo". Esas técnicas subverten el "espacio de la performance" dentro del cual ocurre el drama. Los actores

de The Performance Group fueron entrenados para mostrar sus identidades dúplices: mostrarse como ellos mismos y como los personajes que representan. Al mostrar esas dos identidades, los espectadores ven a los actores no sólo actuando sino *escogiendo actuar*. Incluso "entrar en carácter" se ve como elección, no como algo inevitable. Entonces el espectador también se anima a elegir el modo en que recibirá cada acción. No hay arreglo fijo de asientos y algunas acciones se representan simultáneamente; los espectadores pueden desplazar el foco de uno a otro aspecto de la performance. No todos los aspectos tienen que ver con el drama. De ninguna manera: un espectador puede enfocarse en un actor que se está cambiando de traje (es decir, convirtiéndose en otro personaje) o en la gente del equipo técnico o en otros espectadores, etcétera. En vez de tratar de lograr una reacción unánime, como en el teatro ortodoxo, lo que quiero es crear una diversidad de oportunidades. Esa gama de posibilidades anima a los espectadores a reaccionar intelectual e ideológicamente y también emocionalmente. Lo que "de veras está ocurriendo" es una reunión de espectadores de diferentes edades, sexos, clases e ideologías, que miran a un grupo de actores contar una historia por medios teatrales. Dentro de este contexto, The Performance Group exploró los medios teatrales más radicales que pudo: participación del público, escenografía ambientalista, focos múltiples, etcétera. Todo eso se combinaba con los medios tradicionales del teatro de nuestra cultura: la narración y la caracterización.

LO QUE HACEN LOS ACTORES: LA RUEDA DEL ÉXTASIS-TRANCE

Si se observa la performance en todo el mundo, es posible identificar dos procesos. Uno lo encontramos cuando el actor queda "sustraído", logrando transparencia, eliminando "del proceso creador la resistencia y los obstáculos causados por el propio organismo" (Grotowski 1968: 178); el otro ocurre cuando el actor o la actriz "se suma", convirtiéndose en algo más o algo diferente de lo que es cuando no está actuando. Se "desdobla", para usar la palabra de Artaud. La primera técnica, la del shamán, es el éxtasis; la segunda, la del bailarín de Bali, es el trance. En Occidente, tenemos dos términos para esos dos modos de actuar: el actor en éxtasis es Ryszard Cieslak en *El príncipe constante*, el "actor sagrado" de Grotowski; el actor en trance, poseído por otro, es Konstantin Stanislavski como Vershinin, "el actor de carácter".

Estar en trance no es quedar inconsciente o fuera de control. Los balineses dicen que si un bailarín en trance se lastima, el trance no ha sido genuino. En algunos tipos de trance, son visibles los dos: el poseído y el que lo posee. Jane Belo describe la danza balinesa del caballo, donde

el que actúa empieza montando un caballo de madera, Siendojinete, por así decirlo. Pero en su actividad en trance, pronto se identifica con el caballo: hace cabriolas, galopa, da coces, patea como un caballo; o acaso sería más adecuado decir que el actor es caballo y jinete en uno solo. Porque aunque se sienta en el caballo de utilería, desde el principio, las piernas tienen que servir de patas del animal. (Belo 1960:213)

Es el centauro: ejemplo de la doble identidad del actor. En el teatro occidental, cuando decimos que un actor "representa un papel", usando una metáfora de la pintura, donde el artista estudia un sujeto y produce una imagen de ese sujeto, nos estamos apartando del hecho que define la performance teatral: que el "retrato" es una transformación del cuerpo y de la mente del actor; el "lienzo" o el "material" es el actor. En una entrevista a actores balineses de *sanghyangs*, performances en trance, Goesti Made Soemeng (GM), balines que formaba parte del equipo de investigación de Belo, exploró el modo en que ocurre la posesión en el trance:

GM: *¿Cómo te sientes cuando te ahuman por primera vez ? (13)*

Darja: *No sé cómo, pierdo conciencia de repente. Oigo que la gente canta. Si me gritan*

"Tjittah!" como se llama a los cerdos, también oigo. Si hablan de otras cosas, no los oigo.

GM: *Cuando eres un cerdo Sanghyang y la gente te insulta, ¿oyes?*

Darja: *Sí. Si alguien me insulta, me pongo furioso.*

GM: *Cuando terminas de actuar, ¿cómo te sientes, cansado o no?*

Darja: *Después, tengo el cuerpo enfermo...*

GM: *Cuando te vuelves serpiente sanghyang, ¿cómo te sientes y dónde sientes que esta*

tu cuerpo?

Darma: *Cuando soy una serpiente sanghyang, de golpe todos mis pensamientos son*

deliciosos. Entonces, me siento delicioso y de repente veo algo como un bosque y siento

que ando por el bosque y me gusta...

GM: *Y si eres un perrito sanghyang, ¿cómo sientes el cuerpo? ¿Dónde sientes que estas?*

Darja: *Simplementesientoque soy un cachorro, estoy contento corriendo. Muycontento,*

como un perrito que corre por el campo. Mientras puedo correr, estoy contento.

GM: *Y si eres una papa sanghyang, ¿dónde sientes que estas? ¿y cómo?*

pisoteado y comido las plantas, lo cual no era bueno para el pueblo. También, como cerdo, había comido grandes cantidades de excrementos que había encontrado en los caminos, lo cual no era bueno para él". (Belo 1960: 202)

Belo considera que estos relatos son "sorprendentemente satisfactorios", y yo también. Porque muestran que la performance en trance es un tipo de representación de personaje: ser poseído por otro = convertirse en otro. Eliade dice que también los shamanes muchas veces son poseídos por animales:

En sesiones entre los yakut, los yukagir, los chukchee, los gold i y los esquimales entre otros, un animal salvaje grita y se oyen llamados de pájaros. Castagne describe al *baqca* de Kirgiz-Tartar corriendo alrededor de la carpa, saltando y brincando, riéndose a carcajadas; "ladra como un perro, husmea al público, muge como un buey, berrea, grita, bala como un cordero, gruñe como un cerdo, se lamenta, arrulla, imitando con notable exactitud los gritos de los animales, el canto de los pájaros, el sonido que hacen cuando vuelan, etcétera, todo lo cual impresiona mucho al público". Asiocurre muchas veces el "descenso de los espíritus". (Eliade 1970:97) (14)

Esta clase de performance asociada con embaucadores y cazadores surgió muy temprano en la historia de la humanidad (ver La Barre 1972: 195-6).

El trance balinés, la posesión shamánica y el embaucador no son ejemplos de actuación en la tradición de Stanislavski. Pero tampoco son esencialmente diferentes. Stanislavski desarrolló ejercicios -memoria de los sentidos, de las emociones, actuar meticulosamente la línea de acción, etcétera- para que los actores pudieran "meterse" y actuar "como si fueran" otras personas. El método de Stanislavski es humanista y psicológico, pero sigue siendo una versión de la antigua técnica de actuar convirtiéndose en otro o siendo poseído por otro.

Belo (1960: 223) dice que el placer de "la experiencia del trance se relaciona con abandonar los propios impulsos... Ser un cerdo, un sapo, una serpiente o un espíritu repulsivo son, todos, modos de actuar un sentimiento de bajeza en sentido muy literal, infantil y directo". Ella cree que "el impulso a ser bajo" es una de las bases del trance **(15)**. Ser bajo es adoptar la perspectiva física de un chico. Andar sucio, jugar con excrementos y barro, es regresión a una conducta infantil. Abre un canal hacia la farsa; y la farsa es probablemente más antigua que la tragedia **(16)**. Finalmente, ser bajo es escaparse de las costumbres rígidas; ser bajo es un modo de ser libre.

Pero estos fenómenos constituyen sólo la mitad de la dialéctica de la performance. La otra mitad es el éxtasis: un elevarse del cuerpo, un vaciarse. Dice Eliade:

El traje del shamán tiende a darle un cuerpo nuevo, mágico, en forma de animal.

Los tres tipos principales son el del pájaro, el reno (macho) y el oso; pero especialmente el pájaro.

... Las plumas se mencionan casi siempre en las descripciones de los trajes de los

shamanes. Y, lo que es más significativo, la estructura misma de los trajes busca imitar lo más fielmente posible la forma de un pájaro... Los shamanes de Siberia, de los esquimales y de Norteamérica vuelan. Por todo el mundo se atribuye el mismo poder mágico a hechiceros y curanderos... Un análisis apropiado del simbolismo del vuelo mágico nos llevaría demasiado lejos. Simplemente nos limitaremos a observar que dos motivos míticos importantes han contribuido a

darle su estructura presente: la imagen mítica del alma en forma de pájaro y la idea de los pájaros como espectáculos psíquicos. (Eliade 1970: 156, 477-9)

Los cantos y bailes de "sueño" de los aborígenes australianos son ejemplos de este tipo de performance. Una persona, muchas veces dormida pero a veces completamente despierta, se transporta al primigenio "pasado intemporal y mítico durante el cual seres totémicos cruzaban el desierto viajando de un lugar a otro, representando actos creadores" (Gould 1969: 105). Algunos de esos seres son especies naturales, como el canguro y el emeu, otros son seres especiales, como los Wati Jutjars (los Dos Hombres) y la Wanampi (la Serpiente del Agua). "Los seres de sueño, aunque son seres del pasado, todavía se consideran vivos e influyendo en la gente de la actualidad." (Gould 1969: 106). Las performances se van pasando de generación en generación. Cuando se añade nuevo material, es porque se lo aprende "soñando": un hombre participa en ceremonias de seres míticos, luego enseña a sus compañeros lo que ha aprendido. Las performances de los aborígenes se montan con extremo cuidado, especialmente en lo que atañe a la escenografía, las ornamentaciones del cuerpo y la ejecución de las rutinas de canto y baile. El cuidado no tiene por objetivo la belleza, en el sentido que damos a la palabra (tersura, eficiencia) sino asegurarse de que se han seguido cada uno de los pasos en su orden prescripto. Ser adecuado es más importante que hacer arte en el sentido euroamericano. Si el material es nuevo, es esencial tener extremo cuidado para aprenderlo con exactitud y pasarlo inalterado.

Durante la fase del teatro pobre (1959-68), Grotowski siguió un procedimiento bastante

similar al de los aborígenes. Pero en vez de buscar material en el tiempo de sueño (arqueología, historia), los actores de Grotowski lo buscaban en sus propias experiencias:

- canalizando ese estímulo para obtener la reacción necesaria,
- (b) ser capaz de articular este proceso, disciplinarlo y convertirlo en signos. En términos concretos, esto significa construir una partitura cuyas notas sean partículas de contacto, reacciones a los estímulos del mundo exterior: lo que llamamos "dar y tomar";
- (c) eliminar del proceso creador las resistencias y obstáculos causados por el propio organismo, físico y psíquico (los dos, partes de una totalidad). (Grotowski 1968:128)

Con ese método, Grotowski compuso "ideogramas gestulatorios" comparables a los signos del teatro europeo medieval, la Ópera de Pekín, el ballet y otras formas altamente codificadas. Pero los ideogramas de Grotowski eran "inmediatos y espontáneos... formas vivientes con su propia lógica" (1968:142) Y era así porque sus actores eran transparentes: capaces de dejar pasar los impulsos a través de ellos de modo que sus gestos fueran absolutamente al mismo tiempo íntimos e impersonales. Grotowski, sus escenógrafos y los actores de *DrFaustus*, *Akropolis*, *El príncipe constante* y *Apocalypsis cum figuris* (primera versión) lograron una icono-grafía total del cuerpo, la voz, la composición del grupo y la arquitectura escénica. La totalidad llegó a ser tan completa que los públicos occidentales se sintieron incómodos: hasta performances orientales tan estructuradas como el Noh o el Kathakali dejan blancos para permitir lapsos en la atención del público. Las producciones del Teatro Polaco de Laboratorio carecían en absoluto de "ruido". Tal claridad de señal provocaba ansiedad y también placer.

Ninguna performance es "puro" éxtasis ni trance. Siempre hay un desplazamiento, una tensión dialéctica entre ambos (figura 3.6).

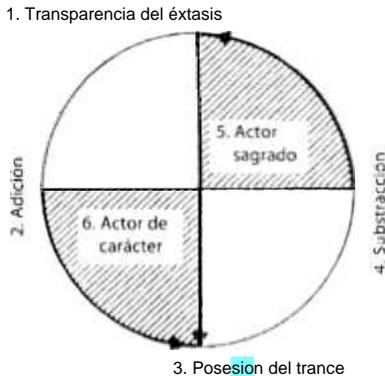


FIGURA 3.6

Nota El vuelo en éxtasis del Shamán le deja el cuerpo vacío y transparente: absolutamente vulnerable. Cieslak viaja hacia el éxtasis por sustracción cuando representa al Príncipe en El príncipe constante. Los bailarines balineses en trance son poseídos u "ocupados" por quienquiera sea el que los posee. Olivier viaja por adición hacia la posesión; sistemáticamente convierte el "como si" de su Hamlet en un "volverse" Hamlet. Esas técnicas de entrenamiento de actores que empiezan con un movimiento hacia el éxtasis -ejercicios psicofísicos, yoga, etcetera- ayudan al actor a "seguir impulsos," esto es, a ceder y volverse transparente. En ese estado, un actor puede de repente "caerse" en su papel porque la vulnerabilidad del éxtasis puede transformarse súbitamente en la totalidad de la posesión del trance.

PROCEDIMIENTOS PARA LOS ENSAYOS

Es necesario examinar cuidadosamente, desde el punto de vista de los actores y de los espectadores, todos los aspectos de la reunión - representación - dispersión. Si expandimos nuestro conocimiento más allá del drama, a la performance, y más allá de ahí, al proceso completo de la performance, aprenderemos mucho no sólo sobre el hacer arte (porque el teatro, como me decía Alexander Alland, es el único arte donde el proceso creador es visible, por necesidad) sino también de la vida social porque el teatro es al mismo tiempo intencionalmente y de manera no conciente un paradigma de cultura y de hacer cultura. En esta última parte, me detendré brevemente en un aspecto decisivo del problema más amplio: el ensayo. Creo que podré mostrar que *la acción ritual esencial del teatro ocurre en los ensayos*.

En la Conferencia de 1957 de la Fundación Macy sobre Procesos de Grupo, Ray Birdwhistell presentó el siguiente modelo:

Hemos estado describiendo trayectorias de bailes y otros actos considerados como conductas con gracia:



Nótese que ByA son trayectorias de un brazo o una pierna o un cuerpo. A es una curva lisa. B es una línea zigzagueante. El tamaño de estos zigzags no es importante. Lo que me interesa es la forma del movimiento. AyB expresan la misma trayectoria. Sin embargo, al final, la trayectoria de A muestra una variación mínima o un ajuste, dentro de la trayectoria total. En A hay un mínimo de mensajes ante los que se reacciona en el proceso. Esta es "la gracia". En B se introducen múltiples mensajes en el sistema y hay un zigzag. Lo que entendemos por gracia es siempre un conjunto de actos de mensajes múltiples en los cuales se minimizan los mensajes secundarios y se maximiza la función de la totalidad. (Birdwhistell, en Lorenz 1959: 101-2)

Lorenz señaló que:

con la eliminación del ruido en el movimiento, cuando el movimiento adquiere gracia, se vuelve menos ambiguo como señal... Cuanto más lleno y simple es el movimiento, más fácil será que el receptor lo reciba sin ambigüedades. Por lo tanto, hay una fuerte presión para seleccionar, dirigida a hacer que todos los movimientos sean signos, y que estos movimientos liberadores (Mecanismos Innatos de Descarga o *gestalts* aprendidas), tengan cada vez más gracia, y eso es

también lo que nos recuerda la danza [en la conducta animal], (Lorenz 1959:202-3)

Gracia = simplificación = aumento de eficiencia de la señal de un movimiento = danza

Pero algunas obras de arte, incluso representaciones, son notoriamente complejas, ambivalentes e "ineficientes". Las grandes obras maestras no son necesariamente minimalistas. ¿El *Ramayana*, la Biblia, la *Odisea*, las obras de Shakespeare, los espectáculos de Robert Wilson, los cuadros de Breughel, las esculturas en Knarak tienen menos "gracia" (es decir, son menos artísticas) que las obras de Beckett, los cuadros de Mondrian o la poesía de los *haikus*? Es evidente que un solo criterio normativo para "evaluar arte" anula las varias perspectivas culturales, históricas o evolutivas. La dificultad con respecto a la simplificación (gracia) se resuelve si en vez de comparar obras terminadas en su fase de exposición comparamos obras en proceso: la fase de elegir-qué-se-hace-contra-todas-las-otras-posibilidades. No es cuestión de comparar una obra con otras o con el mundo. Por importantes y reveladoras que sean tales comparaciones, no nos dicen nada con respecto a la cuestión planteada por Birdwhistell. Cada obra debe compararse consigo misma, comparando su estado Completud con el proceso de invención, con sus propios procedimientos internos durante el período en que todavía no estaba lista para ser mostrada. Aunque esta fase existe en todas las artes, sólo la performance exige que sea pública, esto es, que se actúe entre los actores como ensayo. Comparar una obra con su propio proceso de creación se aplica no sólo a las obras de un solo autor sino a las de autoría múltiple, como los poemas homéricos, la Biblia, las catedrales medievales y todos los otros proyectos que se extiendan más allá del ciclo de vida de una sola persona o de una sola

generación. En estos casos, el proceso de hacer la obra tiene un paso más: llegar a una "forma terminada" imposible de conocerse con certeza de antemano. Esta solidificación puede llevar muchas generaciones y ser ratificada históricamente en estructuras que, bajo diferentes circunstancias, podrían haber producido resultados diferentes. Por ejemplo, Nôtre Dame de París sólo tiene una torre "terminada"; pero

histórica es un proceso de ensayo: cómo se rehace una obra hasta que cruza el umbral de la "aceptabilidad", después del cual puede "mostrarse".

El teatro es único porque todas sus fases, hasta las más tradicionales, se producen por medio del proceso de ensayo. Es decir, todas las obras teatrales cambian con el tiempo, a medida que se ajustan a circunstancias inmediatas. A veces, esos cambios son estructuralmente lentos, cuando se fija un dogma como, digamos, el de la misa católica romana. Pero aun la misa ha sido reajustada súbitamente; el más reciente de esos cambios surgió del Concilio Vaticano Segundo. Y, en el nivel local, la misa siempre acomoda las circunstancias de sus varias celebraciones. En los géneros estéticos como el teatro moderno euroamericano, se goza de reinterpretar los clásicos; pero también existen límites tácitos: si un grupo de teatro los transgrede, no se lo alaba por su creatividad sino que se lo ataca de "violar" el material. Esa fue la reacción de algunos críticos y espectadores ante The Performance Group, cuando produjo *Dionysus in 69* (las *Bacantes* de Eurípides) y *Makbeth* (*Macbeth* de Shakespeare). Pero también cuando se hace una obra completamente nueva surgen tensiones entre las intenciones del autor y lo que finalmente ocurre en el escenario. Esto es lo que pasó en The Performance Group, en la producción de *El Diente del Crimen*, de Sam Shepard. A veces, como en las famosas discusiones entre Anton Chekhov y Stanislavski, o entre Tennessee Williams y Elia Kazan, esas tensiones llevan a la ruptura.

Pero ¿qué es, exactamente, el "proceso de ensayo"? En la Conferencia de Macy, W. Gray Walter comentó lo siguiente sobre el modelo de Birdwhistell:

La gracia puede ser resultado de la eficacia en un movimiento con meta definida.

En el caso de un animal artificial o de un arma guiada, las armas guiadas más tempranas y algunas de las modernas, cuando buscan y no tienen meta definida,

tienen una trayectoria con una curva desprolija como la de B (ver p. 132).

Realizan

un movimiento de cacería, que parece al azar y bastante carente de gracia. Es un movimiento accidentado y desigual, incoherente, a menudo, una serie de curvas

cicloides. Pero en cuanto se percibe la meta o el blanco, la trayectoria se vuelve parábola o hipérbola llena de gracia. Entonces, el hecho de que aparezca una meta

transformará lo que es un modo exploratorio de conducta, sin gracia (que puede tener un gran potencial de información en el sentido de que busca en muchas direcciones), en una moción que, con un blanco, sólo tiene un poco de

Hasta cuando se trabaja con material de texto, esa especie de "búsqueda, de mirar a todas partes", es lo que marca los primeros ensayos: los actores prueban una variedad de interpretaciones, los diseñadores traen muchos dibujos y modelos que, en su mayoría, se rechazan; el director no sabe realmente lo que quiere. Y sobre todo si el proyecto va a crear su propio texto y acciones, la pregunta fundamental de la primera fase del trabajo está llena de ansiedad: "¿Qué estamos haciendo?" Si después de un cierto tiempo el blanco todavía no se ha hecho visible (no sólo la fecha de producción sino una visión de lo que va a producirse), el proyecto se desmorona y luego falla. Un director puede mantener confianza imponiendo orden con ejercicios fijos: pero si lo hace demasiado temprano puede perder oportunidades de descubrir acciones nuevas. Se necesita equilibrio. En las sociedades tradicionales ocurren procesos comparables. A propósito del ensayo de una ceremonia en un pueblo sobre el río Sepik, en Papúa Nueva Guinea, John Emigh escribe:

En el ensayo, un viejo dejaba de cantar de vez en cuando para hacer sugerencias de estilo o de fraseo, y muchas veces también, como parte de lo que se ensayaba, comentaba el significado de las canciones o los detalles de la historia. El ensayo era al mismo tiempo extremadamente informal y absolutamente eficaz. Una mujer madura, de voz extraordinaria y dura, parecía estar en control del canto. Empezaba y cortaba a su capricho, repitiendo frases, revisando algún aspecto, haciendo pausas para oír las explicaciones del viejo... Pasaban hombres y mujeres. Los cantantes, los que tocaban los tambores y los testigos se reunían, practicaban los movimientos del baile para acompañar el lamento de la madre (17).

Estamos acostumbrados a ensayos de bodas, funerales y otras ceremonias religiosas y cívicas. En todos los casos, el ensayo es un modo de elegir, del espectro posible, las acciones que se van a actuar, de simplificarlas, hacerlas lo más claras posibles con respecto al modelo del que se han tomado y para el público con el que se intenta la comunicación. Junto con esa tarea primaria, la segunda tarea del ensayo es hacer que cada actor actúe su parte con el máximo de claridad. La farsa es interesante en este sentido porque pone patas arriba cierta clase de claridad. Cuando Charles Chaplin cruza la calle ensayando, borracho, ejecuta una actuación "desprolija" pero de consumada habilidad; igual que cuando un payaso actúa con gracia un tropezón torpe. La señal emitida dice "sin gracia" pero se emite claramente -esto es, con gracia. El público admira la facilidad con que los grandes actores de farsa representan su torpeza. Lo mismo puede decirse de todas las clases de disimulos, tan comunes en el

Comparable al ensayo, pero no exactamente idéntica, es la preparación. Los aborígenes australianos pasan muchas horas preparando una danza que dura diez minutos. Cuidadosamente ordenan todos los implementos de la danza, se pintan el cuerpo, preparan el lugar. Antes de cada performance, los miembros de The Performance Group pasaban dos horas o más preparando la voz, haciendo ejercicios psicofísicos, pasos de danza y yoga, repasando partes difíciles del espectáculo, etcétera. El Teatro de Arte de Moscú era famoso por el período de preparación que cada actor dedicaba inmediatamente antes de entrar en escena. Todos los actores que conozco practican alguna clase de rutina antes de actuar. Esas preparaciones literalmente "componen" a la persona y al grupo: son una recapitulación quinésica del proceso de ensayo que permite ajustes en tareas especiales, una concentración que reduce el mundo a dimensiones de teatro. Las preparaciones son el marco ritual que rodea, embellece y protege el tiempo/espacio del teatro.

Ensayo y preparación usan los mismos medios: repetición, simplificación, exageración, acción rítmica, la transformación de "secuencias naturales" de conducta en "secuencias compuesta". Esos medios abarcan el proceso ritual tal como lo entienden los etólogos. Por eso, los ensayos/preparaciones son los lugares donde detecto el ritual fundamental del teatro.

No veo nada de perturbador en relacionar los mejores logros del arte humano -de hecho, el proceso mismo de hacer arte: las acciones rituales del ensayo y la preparación- con la conducta animal porque no veo fractura alguna en el continuum al que pertenecen la conducta animal y la humana. Y especialmente en el ámbito de la conducta artístico-ritual, encuentro homologías, continuidades y analogías. Las actividades se hacen más densas (se vuelven más complicadas, simbólicas, espesas, contradictorias y multivocas) en un continuum de expansión de la conciencia. El logro humano (compartido con unos pocos primates y mamíferos acuáticos, pero que ellos no elaboran) es la capacidad de tomar decisiones basadas en alternativas virtuales y reales. Esas alternativas virtuales adquieren vida propia. El teatro es el arte de hacerlas reales y el ensayo es el medio de desarrollar sus formas y ritmos individuales. Al convertir posibilidades en acciones, en performances, nacen mundos enteros que de otro modo no existirían. El teatro no llega de repente y se queda fijo, en sus manifestaciones culturales o individuales. Se insinúa en un tejido de asociaciones hecho de representaciones, juegos, cacería, matanza y distribución de carne, centros ceremoniales, juicios, ritos de pasaje y narración. Ensayos y compaginaciones -antes y después de la representación- convergen en el hecho teatral.

NOTAS

1 Vease Marshack 1972, Giedion 1962-4 y La Barre 1972.

2 Ucko y Rosenfeld (1967:229) resumen las ideas sobre el tema: "Las frecuencias relativas de animales, la ausencia de representaciones de vegetación y también la evidencia... que muestra que muchas representaciones se hacían para ser vistas, sugieren muy posiblemente la existencia de teatro detrás de las representaciones parietales." A pesar de las muchas discusiones no resueltas, en el campo del arte de las cuevas hay consenso entre los expertos en pensar que en las cuevas ocurrió alguna clase de performance (ritos, teatro, danza, música). La antigüedad, casi podría decirse el carácter primigenio, de la performance es evidente. Para una extensa investigación de estas ideas, vease Pfefer 1982.

3 Vease "The Street Scene" en Brecht (1964: 121-9).

4 En Inglaterra, las obras de teatro medieval se escenificaban en carrmatos que se movían de un sitio a otro y que se usaban como escenarios, telones de fondo y tocadores. El público se reunía alrededor mientras la obra pasaba de la carreta a la calle, usándose el espacio elevado de las carretas y también el espacio chato de la calle. Los espectadores se paraban en la calle o miraban desde azoteas y ventanas de las casas en calles angostas. La performance empezaba al alba y continuaba todo el día. Debió haber mucho movimiento de espectadores. Ese mezclarse de lo social, lo religioso y lo estético marca las performances contemporáneas como las Ramlilas del norte de la India (ver Schechner 1985: 1151-213).

5 Uso la palabra "natural" para indicar la clase de teatro que ocurre en la vida cotidiana. No hay necesidad de escenificarlo ni de (re)crearlo. Cuando ocurre un accidente o estalla una discusión en público, la gente mira. Los medios de comunicación, si se los llama, retransmitirán esos hechos "dignos de ser noticia." Cuando pasa un vehículo suntuoso, la gente se da vuelta a mirar, sea un transatlántico de lujo o la caravana de automóviles que sigue por la avenida a algún estadista.

6 Para un tratamiento extenso de performances procesionales en diferentes culturas, véase The Drama

Review (TDR) 29 (3) (1985) número especial editado por Barbara

Brooks McNamara

9 Por "ir al teatro" quiero decir algo más que la práctica euroamericana. Me refiero a todos los arreglos

que se hacen para que ocurra una performance: por ejemplo, seguir un calendario ritual; preparar un lugar especial o volver especial un lugar común, como la plaza del mercado; ensayos; asegurarse de la asistencia del público.

10 La última violencia del teatro (junto con la de los documentales de guerra, tortura y mutilación criminal) son los "snuff films" pornográficos, en los que se le paga a alguien para que haga una película pornográfica pero en el momento del clímax, se lo mata. La cámara registra el agitación súbita y la agonía de la víctima y las acciones del (o de los) asesinos. Luego se muestra el film en fiestas privadas a precios muy altos. A veces, se dice, la víctima acepta que la maten por un buen precio. La comparación del "snuff porn" con los espectáculos de los gladiadores romanos es obvia, como es evidente también la decadencia de las dos clases de entretenimiento. En cuanto al efecto catártico experimentado al ver acciones violentas, Eibl-Eibesfeldt (1970:329, 331 -2) informa sobre estudios que indican que los efectos catárticos, sí es que existen, son muy breves: "A la larga, la posibilidad de descargar impulsos agresivos constituye una clase de entrenamiento para la agresión. El animal se vuelve más agresivo."

11 El drama tiene que ver con los cambios que les ocurren a los personajes. Tómese cualquier drama y compárese quién, dónde y qué es cada personaje al principio con lo que es al final: el mapa resultante de los cambios es un resumen de la acción del drama.

12 La obra seminal y complicada de Lévi-Strauss (1969) elabora los "dos contrastes: naturaleza/cultura, crudo/cocido" (p. 339). En términos de teatro, la "acción cocida" no es imitación de una conducta problemática. Es conducta nueva, análogica o metafóricamente relacionada con su precursora "cruda". Los ritos de pasaje "cocinan" clases de conducta que necesitan ser socializadas y también "trabajan" con individuos que necesitan pasar de un status a otro. Ver Schechner 1985:35-110; 261 -94.

13 Con frecuencia los bailarines balineses en trance se "ahúman" inhalando aromas de incienso quemado. Por lo que puede ver, el humo mismo no es psicoactivo. No "causa" el trance pero inhalarlo es un momento crucial en el proceso de lograr el trance. Cuando entra en trance sólo una parte del cuerpo (por ejemplo, la mano que se convertirá en escoba), solo se ahúma esa parte. Ese ahumar no ocurre sólo en Bali; también lo vi en Sri Lanka

14 Eide dice de la transformación del shamán: "Es el shamán el que se vuelve animal, del mismo modo que logra un resultado similar poniéndose la máscara de un animal." (1970:93)

es acaso el mas difícil de comprender para quienes no experimentan el trance.

Ese "abandono de los propios impulsos"es entregarse a un Otro específico: animal, espíritu, persona, dios, etcétera. En el éxtasis, es puro abandonarse a la nada y la unidad del ser, como en la meditación zen.

16 Aunque no tengo espacio aquí para expandir el tema, la brevedad característica de la farsa, su acción rápida, violenta y los cambios sorpresivos de fortuna, ofrecen evidencia interna de su antigüedad. La universalidad de la farsa también indica su antigüedad. Todas las culturas tienen farsa, pero sólo unas pocas, relativamente, tienen tragedia, en el sentido de los griegos o de los japoneses.

RESTAURACION DE LA CONDUCTA

La conducta restaurada es conducta viva manejada como un director de cine trata una cinta de film. Las cintas de conducta (1) pueden reacomodarse o reconstruirse; son independientes de los sistemas causales (sociales, psicológicos, tecnológicos) que las originaron. Tienen vida propia. La "verdad" o "fuente" original de la conducta se puede perder, ignorar o contradecir -aunque en apariencia se note y se observe. Cómo se hicieron las cintas de conducta, cómo se las encontró o desarrolló puede no saberse o estar oculto, elaborado, distorsionado por el mito y la tradición. Originadas como proceso, usadas en el proceso de ensayo para hacer un nuevo proceso, una performance, las cintas de conducta no constituyen en sí mismas el proceso sino las cosas, el "material". La conducta restaurada puede durar mucho, como algunos dramas y rituales, o durar poco, como algunos gestos, bailes y mantras.

La conducta restaurada se usa en toda clase de performances, del Shamanismo y el exorcismo al trance, del ritual a la danza y el teatro estéticos, de ritos de iniciación a dramas sociales, del psicoanálisis al psicodrama y el análisis transaccional. De hecho, la conducta restaurada es la característica más importante de la performance. Los practicantes de artes, ritos y curaciones suponen que algunas conductas -secuencias organizadas de sucesos, acciones con guión, conocidas como textos o partituras de movimientos- existen aparte de los actores que las "realizan". Por estar separadas de quienes las realizan, esas conductas se pueden guardar, transmitir, manipular y transformar. Los actores se ponen en contacto con esas cintas de conducta, las recuperan, recuerdan o hasta las inventan y luego vuelven a realizar las conductas según las cintas, sea porque son absorbidos por ellas (representar un papel, entrar en trance) o porque existen paralelos a ellas (el *Verfremdungseffekt* de Brecht). El trabajo de restauración se lleva a cabo en los ensayos y/o en la transmisión de la conducta de

maestro a novicio. Entender lo que pasa durante el entrenamiento, los ensayos y talleres -investigar el modo subjuntivo que es el medium de esas operaciones- es el método más seguro de relacionar la performance estética y el ritual.

La conducta restaurada está "allí afuera", lejos de "mí". Está separada y por lo tanto se la puede "trabajar", cambiar, aunque ya "ha ocurrido". La conducta restaurada incluye un vasto espectro de acciones. Puede ser "yo" en otro tiempo o estado psicológico, como en la liberación de tensiones del psicoanálisis; puede existir en una esfera no común de la realidad sociocultural como la Pasión de Cristo o la reactuación en Bali de la lucha entre Rangda y Barong; puede ser indicada por la convención estética como en el drama y la danza; o puede ser el tipo especial de conducta "esperada" de alguien que participa en un ritual tradicional (dos ejemplos: el coraje del chico gahuku en Papúa Nueva Guinea que no derrama lágrimas durante su iniciación, cuando le cortan dentro de la nariz con hojas serradas; la timidez de "la novia" norteamericana "que se ruboriza" en su boda aunque ella y el novio hayan vivido juntos por dos años).

La conducta restaurada es simbólica y reflexiva: no es conducta vacía sino llena de significaciones que se difunden multívocamente. Esos términos difíciles expresan un solo principio: el yo puede actuar en otro o como otro; el yo social o trans-individual es un papel o conjunto de papeles. La conducta simbólica y reflexiva es la consolidación en teatro del proceso social, religioso, estético, médico y educativo. La performance significa "nunca por primera vez". Significa "por segunda vez y *ad infinitum*". La performance es "conducta dos veces actuada".

Ni pintura ni escultura ni escritura muestran una conducta real tal como se da en el momento en que se hacen. Pero miles de años antes del cine se hacían rituales a partir de cintas de conducta restaurada: acción y stasis coexistían en el mismo suceso. Una gran sensación de bienestar fluía de las performances rituales. La gente, los antepasados y los dioses participaban en un simultáneo haber sido, ser y devenir. Esas cintas de conducta se volvían a mostrar muchas veces. Recursos mnemotécnicos aseguraban que las performances fueran "correctas" -transmitidas a través de muchas generaciones con pocas variaciones accidentales. Incluso ahora, el miedo al escenario de la primera noche no lo causa la presencia del público sino saber que los errores ya no se perdonan.

La constancia de transmisión es aun más asombrosa porque la conducta restaurada compromete elecciones. Los animales se repiten a sí mismos y lo mismo ocurre con los ciclos de la luna. Pero un actor puede decir que no a cualquier acción. El asunto de la elección no es fácil Algunos etólogos y especialistas del cerebro arguyen que

no hay una diferencia significativa -ninguna diferencia de ningún tipo- entre la conducta animal y la humana. Pero al menos hay una "ilusión de elección", una sensación de que uno puede elegir. Y eso es suficiente. Hasta el shamán que recibe el llamado de su vocación, el que entra en un trance y el actor completamente entrenado para quien el texto de performance es una segunda naturaleza, se entregan o se resisten; se sospecha de los que dicen que sí muy fácilmente o los que dicen que no de modo prematuro. Hay un continuum desde el ritual, que no ofrece mucha elección, hasta el teatro estético, con sus muchas posibilidades de escoger. La función de los ensayos en el teatro estético es limitar las elecciones o al menos poner en claro las reglas de la improvisación. Los ensayos funcionan para construir una partitura y esa partitura es un "ritual por contrato": conducta fija que todo el mundo que participa está de acuerdo en hacer.

La conducta restaurada se puede usar como una máscara o un vestido. Su forma puede verse desde afuera y cambiarse. Eso es lo que hacen los directores de teatro, los concejos de obispos, los grandes actores y shamanes: cambiar las partituras de performance. Una partitura puede cambiarse porque no es un "suceso natural" sino un modelo de elección humana colectiva e individual. Una partitura existe, como dice Turner (1982:82-84) en el modo subjuntivo, en lo que Stanislavski llamaba el "como si". Puesto que existe como una "segunda naturaleza". la conducta restaurada siempre está sujeta a revisión. Esa "segunda naturaleza" combina negatividad y Subjuntividad.

***** *****

Dicho en términos personales, la conducta restaurada es "yo portándome como si fuera otro" o "como si estuviera fuera de mí", o "yo 'como si no fuera yo mismo'", como en el trance. Pero ese "otro" puede también ser "yo sintiéndome o siendo de otro modo", como si hubiera múltiples "yos" en cada persona. La diferencia entre representarme a mí mismo -reproduciendo un sueño, volviendo a experimentar un trauma de la niñez, mostrándote lo que hice ayer- y las "presentaciones del yo" más formales (ver Goffman 1959), es una diferencia de grado, no de naturaleza. También hay un continuum que vincula los modos de presentar el yo con los de presentar a otros: actuar en dramas, danzas y rituales. Lo mismo cabe decir con respecto a las "acciones sociales" y las "performances culturales": sucesos cuyos orígenes no pueden ubicarse en individuos, si es que se pueden ubicar en algún lugar. Esos sucesos, cuando se actúan, se unen en un circuito de realimentación con las acciones de los individuos. Entonces, lo que la gente del norte de la India que habla hindí ve actuado en el Ramlila les dice cómo actuar en sus vidas cotidianas; y el modo en que actúan en sus vidas cotidianas afecta el montaje del Ramlila. Las representaciones de mitos a menudo se consideran modelos ejemplares. Pero la vida común de la gente

se expresa en el montaje, los gestos, los detalles del vestuario y las estructuras escénicas del Ramlila (y otras performances folklóricas). A veces los sucesos colectivos se atribuyen a "personas" que existen en algún lugar entre la historia y la ficción: el Libro de Moisés, la *Iliada* y la *Odisea* de Homero, el *Mahabharata* de Vyas. A veces esas acciones e historias pertenecen anónimamente al folklore, la leyenda, el mito. Y a veces son "originales", o al menos atribuidas a individuos: el *Hamlet* de Shakespeare, el *Ramcharitmanas* de Tulsidas, el *Edipo* de Sófocles. Pero lo que esos autores realmente compusieron no fue la historia misma sino una versión de algo. Es difícil decir exactamente qué es lo que hace que una obra pertenezca a una colectividad o provenga de ella. La conducta restaurada ofrece a individuos y grupos la oportunidad de volver a ser lo que alguna vez fueron -o incluso, y más frecuentemente, de volver a ser lo que nunca fueron pero desean haber sido o llegar a ser.

El modelo de la restauración de la conducta (figuras 4.1, 4.2, 4.3 y 4.4) representa procesos, describe performances que surgen, desde el punto de vista del ensayo. La figura 4.1 muestra la conducta restaurada como una proyección de "mi yo particular" (1 → 2) o la restauración de un pasado históricamente verificable (1 → 3 → 4) o, con más frecuencia, la restauración de un pasado que nunca fue (1 → 5a → 5b). Por ejemplo, por interesantes que sean los datos, el "Richard III histórico" no es tan importante para quien prepara una producción de la obra de Shakespeare como la lógica del texto de Shakespeare: el Richard de la imaginación de Shakespeare. Las figuras 4.2, 4.3 y 4.4 elaboran la idea central; hablaré más adelante de esas elaboraciones. Un corolario de la tesis básica es que la mayoría de las performances, hasta las que parecen simples desplazamientos (1 → 2) o re-creaciones (1 → 3 → 4) son, o pronto se vuelven, 1 → 5a → 5b. Porque este "hato performativo" - donde el proyecto que va a ser, 5b, gobierna lo que se selecciona o se inventa del pasado (y se proyecta hacia atrás en el pasado), 5a- constituye la circunstancia performativa más estable y prevalente. De un modo muy real, el futuro -el proyecto que nace del proceso de ensayo- determina el pasado: decide qué se guardará de los ensayos previos y de los "materiales de fuente." Esta situación se aplica a las performances rituales y al teatro estético. Ocurren procesos análogos hasta cuando no hay ensayos en el sentido euroamericano.

La figura 4.1 se dibuja desde la perspectiva temporal del ensayo y desde la perspectiva psicológica de un actor individual. "Yo" (1) es una persona que ensaya para una performance futura: 2, 4 o 5b. Lo que precede a la performance -temporal y conceptualmente- o bien no es nada que pueda identificarse definitivamente, como cuando alguien se pone de un humor particular, o bien es algún suceso previo bien definido. Ese suceso será históricamente verificable (3) o no (5a). Si no lo es, puede ser un suceso legendario, una ficción (como en muchas obras), o, como se

explicará, la proyección hacia atrás en el tiempo de un proyectado suceso futuro. En otras palabras, los ensayos hacen necesario pensar en el futuro para poder crear un pasado. La figura 4.1 se divide en cuadrantes para indicar el modo y la temporalidad. El cuadrante superior izquierdo contiene sucesos míticos, legendarios o ficticios. El modo es subjuntivo. En las palabras de Turner:

Aquí los esquemas cognitivos que dan sentido y orden a la vida cotidiana ya no son aplicables sino que están, por así decirlo, suspendidos -en simbolismo ritual, acaso hasta presentados como destruidos o disueltos... Claramente, la "vaina" del

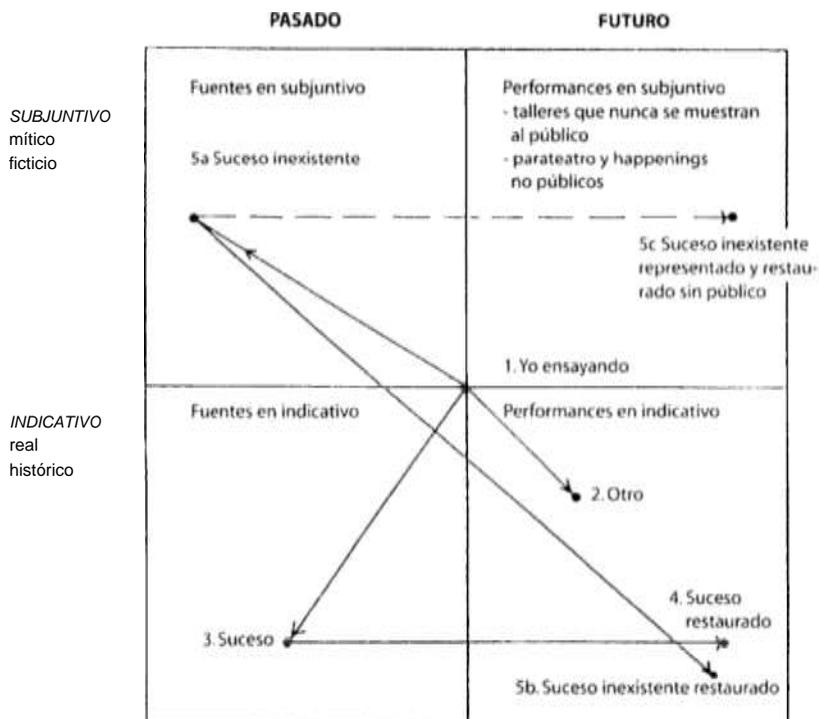


FIGURA 4.1

Ese pasado siempre está en proceso de transformación, del mismo modo que el conde papal puede redefinir las acciones de Cristo o que un gran actor de Noh del siglo XX puede introducir nuevas variaciones en la puesta en escena del siglo XV de Zeami.

El cuadrante inferior izquierdo -el del pasado real/ indicativo- es historia entendida como un arreglo de hechos. Desde luego, cualquier arreglo está **C**onvencionalizado y condicionado por una particular visión política y/o del mundo. Los sucesos siempre se elevan del cuadrante inferior izquierdo al superior izquierdo: el indicativo de hoy se vuelve el subjuntivo de mañana. Es uno de los modos en que se recicla la experiencia humana.

El cuadrante inferior derecho -el futuro/indicativo- es la performance real que se va a realizar. Es indicativo porque de veras ocurre. Está en el futuro porque la figura está concebida desde la perspectiva temporal de una secuencia de ensayos en progreso: en las figuras 4.2 y 4.3, el "yo" se mueve con los ensayos de izquierda a derecha.

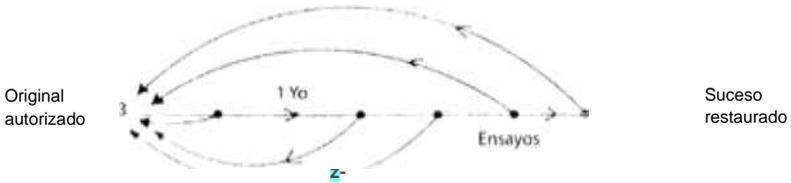


FIGURA 4.2

En el cuadrante superior derecho -el futuro/subjuntivo- no hay nada porque las performances siempre se representan realmente. Pero se podrían poner allí algunos talleres y el parateatro de Grotowski, como una secuencia 1 → 5a → 5c. El parateatro y los talleres son preparaciones y procesos que implican performances que nunca ocurrirán. El trabajo parateatral sigue "como si" pudiera existir una performance, un final del proceso; pero el proceso no termina, no tiene una finalidad lógica, simplemente se detiene. No hay performance en el punto 5c.

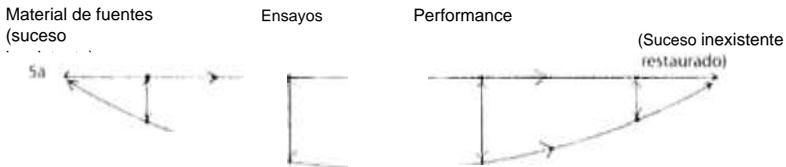


FIGURA 4.3

En 1 → 2, yo me vuelvo otro, o paso a otro estado de ser o a otro humor tan "diferente de mí" que parezco estar "fuera de mí" o "poseído por otro". Hay poco ensayo para este tipo de performance, a veces ninguno. Desde nacer, nos sumergimos en acciones performativas sociales que nos preparan para entrar en trance.

Cuidar niños, incluso bebés en una iglesia negra o en Bali revela un continuo entrenamiento por osmosis. El desplazamiento de 1 → 2 puede ser leve, como en algunos cambios de humor, o radical, como en algunos trances. Pero en cualquier caso el pasado real o el subjuntivo ejercen poco atractivo. "Pasa algo" y la persona (actor) ya no es la misma. Ese tipo de performance puede ser muy intensa porque está muy cerca de la "conducta natural" (quizás extraordinaria desde afuera pero esperada desde adentro de la cultura), sea por entregarse a fuerzas externas, como

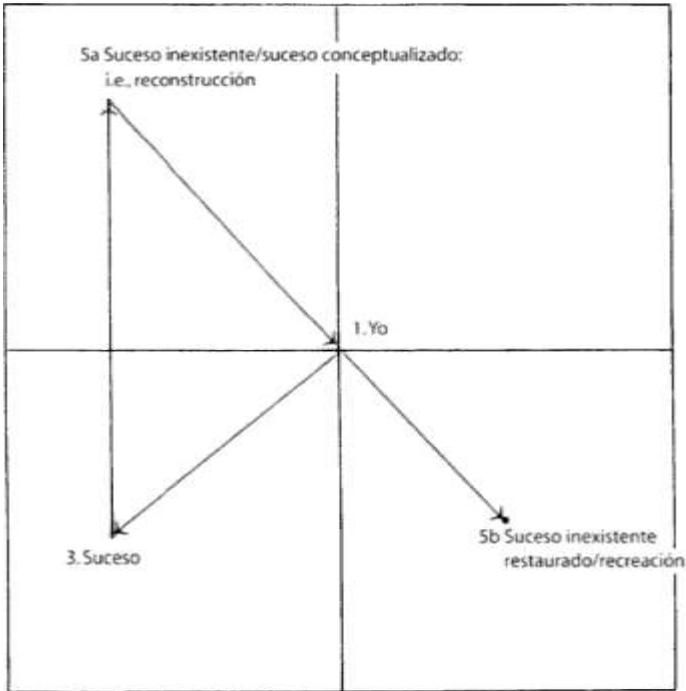


FIGURA 4.4

en la posesión, o por dejarse dominar por humores que vienen de dentro de uno mismo. Puede ocurrirle a cualquiera, de repente, y esa conducta performativa instantánea se considera como prueba de la intensidad de la fuerza que posee al sujeto. El actor no parece estar "actuando". Ocurre una transformación genuina aunque temporaria (un transporte). La mayoría de las performances 1 → 2 son solos, aunque esos solos ocurran simultáneamente en el mismo espacio. Lo asombroso de la danza en trance sanghyang balinesa es que cada bailarín encarna la partitura colectiva de tal manera que los solos se cohesionan en performances de grupo. Al recuperarse del trance, muchas veces los bailarines no están concientes de

que otros estaban bailando, y a veces no recuerdan su propia danza. En la Iglesia Institucional de Brooklyn, he visto varias veces una integración similar de solos representados en conjunto. Cuando el canto del Evangelio llega a un clímax, más de una docena de mujeres, hombres y niños "salen" a los pasillos. La gente los mira de cerca, los sujeta como si se hubieran vuelto demasiado violentos, les impide que se golpeen contra las sillas y los calman cuando se atenúa el canto. El mismo tipo de ayuda se ofrece a los bailarines en trance de Bali y otros lugares. El suceso de Brooklyn está organizado muy prolijamente. Los cantantes del Evangelio que impulsan al baile en trance definitivamente no están en trance; son los que "transportan," empujando a los bailarines al trance. Los bailarines dependen de sus amigos para que la danza no ofrezca peligro. El resto de la congregación -potencialmente bailarines en trance pero por el momento involucrados más o menos en la acción- llenan un continuum que va de los espectadores fríos, a los que aplauden casi completamente en trance, a los que patean en el suelo y a los que gritan. Todo bailarín en trance baila solo, pero el grupo entero baila en conjunto, toda la iglesia se mece en una energía performativa colectiva. Muestra lo mismo la película *The Holy Ghost People* de Peter Adair, sobre una secta cristiana fundamentalista blanca de West Virginia que manipula serpientes.

En 1 → 3 → 4, se restaura un suceso de algún otro lugar o del pasado -un "periódico vivo" o un diorama del Museo Americano de Historia Natural. En rigor, los dioramas no

son conductas sino ambientes restaurados. Pero cada vez más se va añadiendo acción a los ambientes. Más adelante hablaré de los "pueblos restaurados" y los "parques con temas" donde realidad y fantasía se mezclan con libertad. No obstante, algunos zoológicos hacen todo lo posible para que sus muestras sean réplicas genuinas del mundo natural. Para contrarrestar la paulatina desaparición de ese mundo, los que trabajan en zoológicos crean "parques de criaderos".

En el criadero que está cerca de Front Royal, Virginia, el intento de mantener un ambiente auténtico y prístino es tal que se excluye a todo visitante excepto criadores, veterinarios y etólogos. En el San Diego Wild Animal Park, en hermosas colinas a unos cuarenta y cinco kilómetros al noreste de la ciudad, se combinan autenticidad y valores culturales locales. Insistentemente, los guías recuerdan la autenticidad del parque a los que recorren en el trencito los dos o tres kilómetros cuadrados de la muestra. El folleto que reciben todos los visitantes empieza:

Venga con nosotros aquí... a contemplar los animales salvajes del mundo y la naturaleza intacta... para fortalecer un compromiso con la conservación de los animales salvajes del mundo entero... y para luchar por la supervivencia de la

Por supuesto, al lado de la "reserva natural", hay muchos puestos de comida, negocios de souvenirs y teatros que ofrecen espectáculos de animales (pájaros entrenados, un corral de animales domésticos, etc.). También el parque presenta por las noches conciertos de jazz, *bluegrass*, calypso y "sonidos de big band". Hay un MacDonald's. El mismo folleto invita a los visitantes más gastadores: "Venga con nosotros todas las noches a Thorn Tree Terrace a comer un tentador biftec Delmonico de más de un cuarto kilo y tome otro *tour* Caravana en la reserva". Oh, bueno. Pero lo que más me interesó fue cuando le pregunté al conductor del trencito qué comían los leones que "andaban sueltos". Píldoras de comida Condensada llenas de elementos nutritivos. ¿Por qué no algunos de los antílopes que corren a lo largo de la cerca de donde están los leones? Bueno, me dijeron, aunque no faltan antílopes y aunque los leones los cazan en África, se necesitaría demasiado espacio, y quizás, a los visitantes no les resultaría tan agradable ver semejantes cenas. De este modo, 1 → 3 → 4 es transformado por valores culturales específicos en 1 → 5a → 5b. Todo en el Wild Animal Park indica una cohabitación pacífica. Los instintos cazadores de los carnívoros, aunque conocidos, no se ven. El 5a que restaura el parque sigue las ideas actuales de California de cómo "contemplar... la naturaleza en estado salvaje" de la mejor manera.

Muchas performances tradicionales son del tipo 1 → 3 → 4. Y del mismo tipo son también las performances que se guardan en repertorio respetando estrictamente la partitura original. Cuando el Teatro de Arte de Moscú vino a New York a mediados de los sesenta, decía que presentaba a Chekhov según las puestas originales de Stanislavski. Cuando vi varias obras de Brecht en el Berlin Ensemble en 1969 se me dijo que seguían los *Modelbuchs* de Brecht -descripciones detalladas de las fotos de sus puestas. Los ballets clásicos pasan de generación en generación de bailarines. Pero con frecuencia, hasta los intentos más estrictos de 1 → 3 → 4 son, de hecho, ejemplos de 1 → 5a → 5b. El tipo 1 → 3 → 4 es muy inestable, simplemente porque aunque la memoria humana pueda mejorarse usando films o notación exacta, una performance siempre ocurre dentro de varios contextos no fácilmente controlables. Las circunstancias sociales cambian -como es obvio cuando uno piensa en las producciones de Stanislavski a principios de siglo y en el Teatro de Arte de Moscú de la actualidad. Hasta los cuerpos de los actores -cuál debe ser su apariencia, cómo deben moverse, lo que piensan y creen -cambian de modos radicales en períodos relativamente breves, para no hablar de las reacciones, sentimientos y humores del público. Las performances que alguna vez eran comunes, hasta de vanguardia, pronto se vuelven piezas de época. Esas clases de cambios contextuales no son medibles en labanotaciones(2). La diferencia entre 1 → 3 → 4 y 1 → 5a → 5b se muestra en la

figura 4.2. En 1 → 3 → 4 hay un suceso (3) al que siempre se hace referencia, que sirve como modelo y correctivo. Si durante el ensayo de una de las obras de Brecht,

haciendo como Brecht quería, el gesto se coteja con el *Modelbuch* (y otras pruebas documentales). Se hace lo que dice el *Modelbuch*. Es la autoridad. Todos los detalles se comparan con un "original autorizado". Muchos rituales hacen lo mismo. Esto no significa que los rituales -y las puestas de Brecht- no cambien. Cambian de dos modos: primero, por un deslizamiento lento que es inevitable por las circunstancias históricas cambiantes; segundo, por "versiones oficiales" hechas por los propietarios-herederos del "original autorizado". En cualquier caso, mi opinión es que 1 → 3 → 4 es muy inestable; siempre se está volviendo 1 → 5a → 5b.

El drama Noh es muy buen ejemplo de un género de performance que es al mismo tiempo y deliberadamente 1 → 3 → 4 y 1 → 5a → 5b. Toda la partitura de una obra Noh -su puesta en escena, música, texto, vestuario y máscaras- se transmite dentro de varias escuelas o familias de generación en generación con variaciones menores. En este sentido, el Noh -al menos desde la Restauración Meiji del siglo XIX- es un ejemplo claro de 1 → 3 → 4. Durante su vida, un shite (el actor principal, literalmente el "hacedor", el que usa la máscara) se mueve de un papel a otro en una progresión; la acumulación de papeles es equivalente a toda una carrera. Acepta la partitura del papel y la deja tal como la encontró. Sólo los más grandes maestros de Noh se atreven a cambiar una partitura. El shite enseña esos cambios a sus discípulos y los cambios pasan a integrar la partitura. Los papeles y su lugar dentro del texto de la performance total,

y los textos mismos de performances -como pasos en la progresión de obras de Noh que

componen toda una vida de performance- constituyen un sistema complicado pero descifrable. Con todo, cada performance individual de Noh también incluye sus sorpresas. Los grupos que van a hacer una obra Noh están formados por miembros de diferentes familias, cada una con sus propias tradiciones, sus propios "secretos". El shite y el coro trabajan juntos; waki, kyogen, flautista y tambores trabajan separadamente. Es decir, si una obra Noh se hace según la tradición, el conjunto se reúne sólo unos pocos días antes de la performance. Entonces no hay ensayos; en su lugar, el shite describe sus

Durante la performance -gracias a las señales sutiles que el shite hace a los músicos y a

otros- ocurren variaciones: se repiten rutinas o se cortan, se cambian los énfasis, los tempos se aceleran o se hacen más lentos. Hasta la selección del vestuario y de la máscara a veces depende de lo que piense el shite con respecto al humor del público; el shite se hace una idea del tipo de espectadores cuando los ve reunirse o los ve reaccionar en las primeras obras de un programa completo de Noh, que puede incluir cinco Noh y cuatro piezas cómicas de kyogen, y durar siete horas o más. Los actores

obras muchas veces, representando con los mismos actores, y se quejan de aburrimiento y de falta de oportunidades creadoras. En óptimas condiciones, entonces, toda performance de Noh y toda variación durante una performance, es la punta de lanza de una larga tradición formada durante la época de Kanami y Zeami en los siglos catorce y quince, casi extinguida para mediados del diecinueve y floreciente otra vez en nuestro tiempo. Esa punta es al mismo tiempo 1 → 3 → 4 y 1 → 5a → 5b.

Cierto teatro experimental contemporáneo de New York también combina 1 → 3 → 4 y 1 → 5a → 5b, pero de un modo que sugiere la configuración 1 → 3 → 5b: la restauración en el modo subjuntivo de un pasado demostradamente factual. En *Rumstick Road* del Wooster Group, se pasan cintas grabadas reales de Spalding Gray entrevistando a su padre, su abuela y el psiquiatra de su madre, como parte de una reminiscencia que presenta el estado mental de Gray con respecto a la vida de su madre y a su suicidio. Las técnicas usadas en *Rumstick Road* -movimientos como de danza, discurso directo al público, una progresión de sucesos organizados como narraciones asociativas más que lineales, actores que a veces se representan a sí mismos y otras veces representan personajes- están bien establecidas en el teatro euroamericano experimental. Pero los documentos centrales usados en *Rumstick Road* -las grabaciones sonoras, cartas y fotografías que Gray encontró en la casa de su padre- se usan "crudas", tal como están. Robert Wilson en su trabajo con Raymond Andrews, un chico sordo, y Christopher Knowles, un chico discapacitado mental [o que se relaciona con la experiencia de modo no común, dependiendo del punto de vista que uno tenga sobre el asunto], también presenta material y conductas "crudas" en performances muy "refinadas". El Squat Theatre -con la pared negra de su escenario, que es en realidad una vidriera que da directamente a la activa Calle Veintitrés de Manhattan- también combina lo crudo, lo no ensayado o no tratado con lo altamente refinado (o procesado). Por supuesto, lo que es crudo de una perspectiva puede ser refinado desde otra. ¿Cómo puede ser naturaleza cruda la Calle Veintitrés, o quizás es una naturaleza humana cruda -o es ésa una contradicción en términos? (Para más comentario sobre este problema ver Schechner 1985: cap. 7 y Schechner 1982).

Tan interesante como el Noh o la performance experimental en lo concerniente a la relación entre los tipos 1 → 3 → 4 y 1 → 5a → 5b de conducta restaurada es la danza shaker. Por el trabajo de 1979 de Carol Martin, *"The Shakers: Fuentes y Restauración"*, conocí las complejidades de la historia de los shakers. Eran una secta religiosa que migró de Inglaterra a los Estados Unidos en 1774. Como no se casaban, la población de los shakers dependía por completo de las conversiones. Para 1983 había sólo seis shakers sobrevivientes, todos ellos de edad. Pero alrededor de la época de la Guerra Civil había seis mil. El ritual shaker incluía canto y danza (lámina 3). En su origen los shakers los hacían para sí mismos. Pero según Suzanne Youngerman:



Lámina 3 *The Shakers de Doris Humphrey bailado en 1938 (Fotografía de Barbara Morgan)*



Lámina 4 *Shakers bailando, sobre una litografía en color de Anthony Imbert, ca. 1826 (Fotografía cortesía de la Biblioteca Pública de New York)*

cuando creció el shakerismo, la religión y la organización social que generó se volvió menos extática y más rígida e institucionalizada. Las danzas y las canciones, que eran la forma más importante de adoración, también cambiaron: de movimientos extáticos involuntarios y convulsivos y de hablar en lenguas durante los ataques de estados alterados de conciencia, pasaron a ser marchas disciplinadas y coreografiadas con pasos simbólicos, gestos y hasta planos en el piso. Esos rituales se convirtieron en "ejercicios" de danza elaborados y fijos. Una corriente constante de turistas venía a las comunidades de shakers para verlos. (1978: 95)

Los shakers habían dejado de bailar para 1931 cuando Doris Humphrey, una de las pioneras de la danza moderna norteamericana, coreografió *The Shakers* (lámina 4). Trabajando a partir de cuadros y materiales de investigación pero no habiendo visto nunca un baile de shakers, Humphrey pudo captar algo de la cultura shaker. Youngerman dice: "La coreografía de Humphrey encarna un amplio espectro de cultura shaker e incorpora muchas referencias directas a danzas reales" (1978: 96). Marcia Siegel, estudiosa de la danza, me dijo que después de *The Shakers* Humphrey fue considerada como una autoridad en la materia; recibía cartas con respecto a los shakers

y se le pedía consejo. Pero Humphrey vio un shaker por primera vez recién en 1955. La danza de Humphrey estaba en el repertorio de la Compañía de Danza José Limón, donde yo la vi en 1979 y 1981. La compañía Limón es heredera del acercamiento de Humphrey a la danza. Hay también una partitura de la danza (labanotacion), lo que significa que otras compañías pueden hacer la danza de Humphrey del mismo modo que las orquestas pueden tocar una sinfonía de Beethoven. De hecho, en 1979 la danza de Humphrey fue representada por el Louisville Ballet en Shakerstown, pueblo shaker reconstruido en Pleasant Hill, Kentucky. Por cierto, éste no es el único ejemplo de una danza estética que se vuelve el vehículo más importante para Tecordar físicamente una conducta extinta. La danza de los shakers es 1 → 3 → 4; los *Shakers* de Humphrey son 1 → 5a → 5b.

La estudiosa de danza Dorothy Rubin sugiere otra "ruta" (que muestro en la figura 4.4) en el modelo descrito en la figura 4.1. Rubin trabajó en lo que llama "recreación" de danzas de máscaras inglesas del siglo XVII, de las que existe alguna información, aunque

Me gusta la variación del modelo que sugiere Rubin. No sólo proporciona información importante del proceso sino que demuestra la flexibilidad del modelo mismo.

La historia de los shakers continúa. Las figuras 4.1 y 4.4 la ilustran. Robin Evanchuk fue a ver a los pocos shakers que sobrevivían en 1962 y luego en 1975. Hacía tiempo que habían dejado de bailar. Con los recuerdos de esa gente y los de personas que habían conocido shakers, e inspirándose en la investigación de Edward Deming Andrews, (3) Evanchuk reconstruyó las danzas "auténticas". Para 1977 tres grupos habían "aprendido y presentado esta reconstrucción", incluyendo el suyo propio, llamado Liberty Assembly (lámina 5). Evanchuk siempre está trayendo nuevos bailarines. Eso exige orientación y ensayo.

Durante las sesiones de enseñanza, los bailarines deben superar su miedo de parecer ridículos debido a la rareza de los movimientos y la emoción intensa. Además de una orientación fuerte, encuentro que la constante repetición de los movimientos, que los familiariza gradualmente con ellos, tiende a aminorar su vergüenza; con la repetición logran no enfocarse tanto en sí mismos y preocuparse por cómo se sentían los mismos shakers cuando hacían esos ejercicios. (Evanchuk 1977: 78, 22)



Lámina 5 "Rito shaker", reconstruido/restaurado por la Liberty Assembly (Copyright 1983 de Liberty Assembly)

Entonces, tenemos tres tradiciones de performance diferentes pero relacionadas: los shakers mismos (ahora desaparecidos), una danza de arte Coreografiada por Humphrey que todavía es representada por José Limón y otras compañías, y una

reconstrucción "auténtica" de danza shaker hecha por Evanchuk. De la primera de estas tradiciones -la danza de los shakers del siglo XIX- no puedo decir nada, pero creo que era del tipo 1 → 2 o 1 → 3 → 4, que muy pronto, cuando los turistas iban a los pueblos shakers a verlos bailar, se convirtió en 1 → 5a → 5b. La conversión de un género de performance de algo enfocado hacia adentro de una comunidad a algo propagado hacia afuera para turistas es muy común; la he visto en la India y en Bali. Claramente, los *Shakers* de Humphrey es del tipo 1 → 5a → 5b. Pero Evanchuk siempre se refiere a 3, un "original autorizado". Si después de algunos ensayos, ve que sus bailarines se apartan del original, los corrige. Pero es difícil Categorizar la restauración de Evanchuk como 1 → 3 → 4. Trabaja refiriéndose a un original autorizado, pero también afirma que su deseo es restaurar no sólo las danzas de los shakers sino sus sentimientos: el fervor, el gozo y el éxtasis que van con la danza. Humphrey no dice que su danza es una reconstrucción etnográfica y Evanchuk no llama arte a su trabajo. Pero Humphrey logró algo diferente de la ficción; la antropóloga Youngerman opina que la danza de Humphrey se acerca a expresar la esencia de la secta. Youngerman informa:

uno de los últimos dos hermanos shakers, Ricardo Beiden, por entonces de 87 años, vio la puesta de 1955 de *The Shakers* en Connecticut College y parece que dijo que estaba "encantado" con la performance. Más tarde escribió a Humphrey ofreciéndole ir a New London el verano siguiente para enseñar danzas shaker. ¿Qué mayor tributo puede hacerse? (1978: 106)

Evanchuk usó las notas de este mismo Ricardo Belden. Me parecería que las reconstrucciones de Evanchuk son realmente 1 → 5a → 5b, desarrollo a partir del tipo 1 → 3 → 4 o del tipo de Rubín 1 → 3 → 5a → 5b. El factor determinante es si una performance está basada o no en performances previas. En las culturas donde las performances se transmiten oralmente, ¿el proceso de transmisión no es muy parecido al proceso de Humphrey cuando hizo *The Shakers*? En esas culturas la autoridad no reside tanto en los "datos" o "documentos" de performances previas sino en las "personas respetadas" que, en el cuerpo, tienen el conocimiento necesario de la performance. El original no es fijo, como en las notas de Evanchuk (o, lo que es irónico, en los *Shakers* 'labanotados') ni en los textos quasi-literarios; está en los cuerpos que transmiten no sólo el "original" sino sus propias encarnaciones/interpretaciones particulares de ese original.

El tipo 1 → 5a → 5b es una performance basada en performances previas. El conjunto de todas ellas tal como queda incorporado en la tradición oral puede llamarse el "original". Quienes poseen la última versión del original muchas veces

generaciones. A diferencia del texto de una performance específica de Brecht o de la danza labanotada de Humphrey, la reconstrucción de la danza shaker que hizo Evanchuk se funda en su propia construcción de lo que era la danza de los shakers. Esa construcción se basa en varias fuentes, incluidos los recuerdos de shakers sobrevivientes. Evanchuk dice que restaura danzas shakers "auténticas". Pregunto: ¿Qué danzas, actuadas en qué ocasiones, ante qué públicos, con qué bailarines? El *Shakers* original de Humphrey es del tipo 1 → 5a → 5b, mientras las nuevas producciones que siguen la partitura labanotada de ese original son del tipo 1 → 3 → 4. La danza shaker "auténtica" de Evanchuk es más probablemente del tipo 1 → 5a → 5b porque el original que Evanchuk usa no es "un" original para nada sino un hato de performances -y no performances (documentos, recuerdos, etc.)- Convencionalmente llamados "un" original.

Pero aun donde hay "un" original -como en Brecht, las obras de Checkhov del Teatro de

Arte de Moscú y el *Shakers* de Humphrey- las circunstancias contextuales e históricas hacen que hasta la réplica exacta de un original del que se ha hecho una partitura o una

anotación sea diferente del original. Aunque a algunos eruditos les resulte difícil de aceptar, los originales de la performance desaparecen en cuanto se la hizo. No hay notación ni reconstrucción ni film ni video que pueda conservarlos. Lo que pierden primero -y lo más importante- es su inmediatez, su existencia en un espacio y contexto específicos. La grabación con medios borra casi por completo esos aspectos. Las restauraciones son inmediatas y existen en el tiempo/espacio como totalidades; pero la ocasión es diferente, la visión del mundo es diferente, el público es diferente y los actores son diferentes. Una de las tareas más importantes que espera a los estudiosos de la performance es construir un vocabulario y una metodología que se adecue a la inmediatez y evanescencia de la performance. Incluso ahora, la mayor parte del discurso sobre el tema ha sido adaptado del discurso literario -en el que se puede argüir que los originales existen y persisten. No ocurre lo mismo con las performances, donde lo más cerca que se puede llegar a un original es "la performance más reciente de..." Técnicamente las producciones de Checkhov que hizo el Teatro de Arte de Moscú, las producciones de Brecht del Berlin Ensemble y la producción de *The Shakers* de la Compañía Limón son del tipo 1 → 3 → 4. Pero en realidad, en la inmediatez de su ser

representadas ahora, todas esas performances son 1 → 5a → 5b.

Otros ejemplos de 1 → 5a → 5b son piezas de teatro cuando la puesta en escena se define durante los ensayos; películas etnográficas filmadas en el campo y editadas en el

rituales). En $1 \rightarrow 5a \rightarrow 5b$, el suceso que va a restaurarse o bien ha sido olvidado o no existió nunca o está cubierto de tantas capas de material secundario que su realidad-en-historia se ha perdido. La así llamada historia no es "lo que pasó" sino lo que se ha construido con los sucesos, memorias y registros; todo concebido por la visión del mundo de quienquiera -individual o colectivamente- esté codificando (y actuando) la historia. "Hacer historia" no es hacer algo sino hacer algo con lo que se ha hecho.

La historia no es lo que pasó sino lo que está codificado y transmitido. La performance no es una mera selección de datos arreglados e interpretados: es conducta misma y lleva con ella las semillas de originalidad que la hacen objeto de más interpretación, fuente de más estudios.

El tipo $1 \rightarrow 3 \rightarrow 4$ es inestable debido a la dificultad del "ajuste." No es posible "volver" a lo que fue. 4 nunca puede igualar a 3. Como ya noté, los cuerpos de los actores son diferentes, los públicos son diferentes, los contextos performativos son diferentes. El tipo $1 \rightarrow 5a \rightarrow 5b$ reemplaza al $1 \rightarrow 3 \rightarrow 4$ porque los ensayos (o cualesquiera sean los pasos preparatorios que se sigan) combinan pasado, presente y futuro. El trabajo de los ensayos es "re-presentar" un pasado para el futuro (la performance-que-a-va-a-ser). Los actores repiten el trabajo de ayer en el ensayo de hoy en nombre de la "presentación" futura. Este aspecto sincrónico de $1 \rightarrow 5a \rightarrow 5b$ se muestra en la figura 4.3, que me sugirió Barbara Kirshenblatt-Gimblett. La figura 4.3 muestra que el carácter de pasado de 5a se enfoca a través del prisma de "los ensayos de hoy" y se proyecta hacia adelante al proyecto-que-va-a-ser, 5b. Siempre es este proyecto-que-va-a-ser lo que determina las reglas o condiciones para seleccionar el material de 5a. Los tipos 5a y 5b no pueden funcionar independientes uno del otro.

Carol Martin y Sally Harrison examinaron la figura 4.1 y sugirieron usar el cuadrante superior derecho, el futuro/subjuntivo. Señalaron que una ruta $1 \rightarrow 5a \rightarrow 5c$ podría describir el proceso del parateatro de Grotowski, algunos de los más recientes *happenings* de Allan Kaprow en los que no hay público, y los muchos talleres que usan técnicas teatrales y danza sin proyectar performance pública alguna. Algunos de esos talleres son terapéuticos (terapia de danza y psicodrama). Pero otros entran en la categoría de estéticos o son talleres de "crecimiento personal". Esta última clase es difícil de precisar más allá de decir que las técnicas terapéuticas no se usan para "curar" a individuos sino para ampliar su espectro de auto-expresión, para ayudarlos a relacionarse con otros y simplemente como fuente de placer. Entonces algunos talleres usan el proceso de performance pero no al servicio de performances que generan público. A veces no sólo hay performances prohibidas sino que se urge a los participantes a que mantengan el secreto de lo que pasó en el taller.

Las figuras 4.1 a 4.4 muestran el modelo del proceso performativo desde la perspectiva euroamericana. Lo aplicaré a sucesos que no son euroamericanos. Al hacerlo, no implíco que las performances de muchas culturas diversas sean equivalentes. Pero sí creo que las performances de todas las culturas comparten la particular cualidad, representada en el modelo, de ser conductas repetidas dos veces: en todas partes las performances son conducta restaurada. Y creo que la conducta restaurada puede entenderse mejor teniendo en cuenta los procesos, examinando el proceso de ensayo: cómo las conductas de la vida común, actuadas una sola vez, cuando se actúan dos veces, devienen conductas de arte, ritual y otros géneros performativos. Estoy conciente de la opinión de Goffman y otros de que la "vida común" incluye mucha performance. En la medida en que eso es así, el modelo se aplica también a la vida común. Quizás sea que el arte y el ritual son algo más que "conductas actuadas dos veces". O quizás la vida común tenga más arte de lo que se suele suponer.

En los ensayos se preparan las cintas de conducta de modo que cuando los actores las expresan, esas cintas parecen espontáneas, auténticas, no ensayadas. No quiero decir no ensayadas sólo en el sentido familiar que tiene el ensayo en el naturalismo occidental. La autenticidad es una muestra de armonía/dominio del estilo que se represente, sea el de Chekhov o de Chikamatsu. Para el actor brechtiano mostrar que está actuando no es menos difícil que para el actor de Stanislavski no mostrar que actúa. Durante los ensayos se reúne un pasado con pedacitos de experiencia real, de fantasías, investigación histórica, performances previas. O se recuerda y se vuelve a representar una partitura conocida. Los ensayos/performances previos pronto se vuelven puntos de referencia, partes de la construcción de las performances. Los recuerdos útiles no son los que nos dicen "cómo era" sino "cómo solíamos hacerlo". Y lo que hacíamos no es el suceso sino los ensayos o performances previos. Entonces, muy pronto, referirse al original -si es que hubo un original- pierde importancia. El modo en que Cristo ofreció el vino y el pan ácimo a sus discípulos en la Última Cena (seder) carece de importancia para la representación de la Eucaristía. La ceremonia de la Iglesia Católica Romana tiene su propia historia de performance. La lengua de la ceremonia de la Iglesia nunca ha sido la que hablaba Cristo, el hebreo arameico. Tampoco los gestos o el vestuario de los sacerdotes siguen a los de Cristo y si la Iglesia hubiera elegido otro de los gestos de Cristo como piedra fundamental de la misa - digamos por ejemplo, el poner las manos en los enfermos para curarlos- se habrían compuesto otros guiones tradicionales. De hecho, en algunas iglesias pentecostales, poner las manos es la representación clave de Cristo, la demostración de Su presencia. O puede ser hablar en lenguas, bailar o tomar serpientes. Cada uno de esos guiones ha desarrollado su propio modo de ser representado. Lo que para los rituales de la Iglesia lleva años y siglos, ocurre mucho más rápidamente durante los ensayos.

Todo esto no es sólo algo propio de Occidente. John Emigh ofrece un ejemplo de 1 → 5a → 5b de la zona del río Sepik de Papúa Nueva Guinea. En el pueblo de Magendo, un tiempo antes de la performance que vio Emigh, Wok, un chico no iniciado, entró en la Casa Tamboran de los hombres (prohibida a los no iniciados) y murió. Dice la historia que un pájaro le dijo en un sueño a la madre lo que había ocurrido y dónde encontrar el cuerpo de Wok. La madre acusó a su hermano de haber causado la muerte de Wok porque había pintado la imagen de un espíritu peligroso en la Casa Tamboran. El hermano reconoció su culpa, destruyeron la casa y se construyó una nueva donde vive el espíritu de Wok. Los pobladores también dicen que Wok les enseñó a construir mejores canoas, a pescar y a plantar. Emigh continúa:

Ahora bien, hay varias cosas de esta historia... que yo encuentro fascinantes. Primero está la sensación física e inmediata de una relación entre el pasado y el presente. La vieja Casa Tamboran estaba *allí*, frente al pantano. Los juncos donde encontraron al chico estaban *aquí* -la gente es muy específica en lo que concierne a la geografía, y también con respecto a las mejoras en la vida del pueblo gracias a la intervención del espíritu de Wok. Hacer la danza en ese momento era un acto de renovación, de reconectar pasado y presente (5).

Pero ¿cómo es un ensayo en Magendo? ¿Cómo se usa el material de la historia de Wok?

En el ensayo, un viejo paraba de cantar de tanto en tanto para hacer sugerencias de estilo o de fraseo o también, como parte del suceso que se ensayaba, comentaba el significado de las palabras de las canciones y los detalles de la historia. El ensayo era al mismo tiempo notablemente informal y absolutamente eficaz.

Se combinan aquí cuestiones de estilo de performance con interpretaciones de la historia. El Wok histórico-legendario se está transformando en su danza. Un suceso virtual o inexistente del pasado -que, reconozco, puede haber estado basado en algo que ocurrió, la muerte de un niño- se transforma en un presente concreto y real. Pero esto es el ensayo. El presente es algo que se hace "para mañana", para el futuro cuando se baile la danza.

En el ensayo, en ocasiones pasaban hombres y mujeres. Los cantantes, tambores y testigos reunidos practicaban los movimientos de la danza que acompaña el lamento de la madre. Lawrence, maestro de escuela que hablaba inglés, explicó que ésta era una danza "imitativa", en la que hombres y mujeres imitaban los movimientos de los pájaros haciendo cosas que tenían una relación tenue con los sucesos descritos en el lamento de la madre.

Wok está representado en el lamento de la madre -y el lamento está representado por los bailarines, hombres y mujeres- que danzan como pájaros.

Los bailarines imitan a los pájaros porque el clan para el cual la historia es significativa es un clan de pájaros, tiene un pájaro como totem. La historia se distancia de inmediato, se coloca a una distancia artística. Los hombres y mujeres que actuaban como pájaros y traducían en gestos el lamento de la madre lograban un impacto más inmediato sobre los aldeanos gracias a ese desplazamiento artístico.

"Más inmediato" porque el clan del pájaro existe ahora. El lamento de una mujer por su hijo asesinado se transforma en una danza de hombres y mujeres que imitan pájaros. Un suceso inexistente del pasado, la matanza de Wok (¿por el espíritu?) se usa como pivote para un suceso teatral del futuro: una danza de pájaros que conmemora el lamento de una madre. Digo suceso inexistente porque la matanza de Wok, no importa cómo haya ocurrido, si ocurrió alguna vez, no es lo que lo vuelve significativo para Magendo. Es como si el papel del héroe o del portador de la cultura hubiera estado allí esperando a que alguien lo representara, y se eligió a Wok. El espíritu de Wok enseñó a la gente a pescar, plantar, construir casas ceremoniales. No sabemos si el asesinato de Wok desencadenó el suceso o si su papel como portador de cultura significaba que tenía que ser matado (en el mito, si no en la realidad). No importa mucho. No se puede averiguar. Y el Wok que es el héroe no tiene una relación necesaria con el Wok que murió o fue asesinado -excepto que ya ahora son parte del mismo guión, de la misma cinta de conducta. El suceso importante -el que Magendo necesita- no es la muerte de Wok ni sus talentos ni el lamento de su madre sino la performance de la danza que no es ninguna de esas cosas y sin embargo las reúne a todas.

El ensayo que vio Emigh trabaja el tiempo como una sola tela de varios hilos que se entretejen según las necesidades reveladas durante los ensayos. En el ensayo, la atención se enfoca tanto en la técnica de la danza como en lo que la danza significa. El ensayo mira hacia atrás, a Wok, y hacia adelante, hacia una performance terminada. La danza de Wok, como los rituales en todas partes, se disfraza de restauración de sucesos reales cuando en realidad es una restauración de performances previas. El proceso ritual es un vaivén entre el suceso inexistente y el suceso restaurado que va a representarse, entre la significación del suceso (como historia, acto obligatorio, plegaria, etc.) y los detalles técnicos que componen la performance como performance. Los ensayos crean el suceso inexistente a pesar de que ese suceso inexistente está creando los ensayos. No es por Wok que baila el pueblo de Magendo; es gracias a la danza que Wok (todavía) vive. Ensayar, 1, recoge lo que "saben" de Wok y de su "trabajo", 5a, y este conocimiento se combina con sus modos de bailar para preparar la performance, 5b.

Miremos otra vez la figura 4.1. La distancia que se recorre es más larga en $1 \rightarrow 5a \rightarrow 5b$ que en $1 \rightarrow 2$ o en $1 \rightarrow 3 \rightarrow 4$. Esa mayor distancia está en la esfera del tiempo y también del modo temporal. El tipo $1 \rightarrow 5a \rightarrow 5b$ vincula el tiempo del ensayo, el pasado y el tiempo de la performance en los dos modos, el indicativo y el subjuntivo. Uso " $5a \rightarrow 5b$ " porque el suceso inexistente es una versión del suceso inexistente restaurado y viceversa, cada uno dependiendo del otro. Hacer una partitura conocida es $1 \rightarrow 3 \rightarrow 4$, pero hasta esa partitura conocida tiene detrás un $1 \rightarrow 5a \rightarrow 5b$, y se expresa mejor como $1 \rightarrow 3 \rightarrow 5a \rightarrow 5b$, como en la figura



Lámina 6 Agnicayana: oblación con mantequilla purificada de un largo cucharón demadera en el fuego del altar en forma de águila (Fotografía de Adelaide de Menil)

El modelo ofrece modos de comparar performances -y de esas comparaciones, los medios para elaborar una teoría que incluya performances estéticas y también rituales. La repetición de hechos sociales o individuales en el futuro indicativo, $1 \rightarrow 2$, es ritual en el sentido etológico. La repetición de una partitura de performance dada o tradicional, $1 \rightarrow 3 \rightarrow 4$, es ritual en el sentido social y religioso. Las performances estéticas, como el drama Noh, cuyo objetivo explícito es mostrar al público un 3 presentando un 4 que ha sido probado contra el 3 es la gran mayoría de las veces, un $1 \rightarrow 3 \rightarrow 5a \rightarrow 5b$. La invención de nuevas performances o la revisión sustancial de performances tradicionales (sean o no deliberadas) son $1 \rightarrow$

5a → 5b. Los sucesos que usan el proceso de performance pero no producen performances son 1 → 5a → 5c. Las performances comprometidas en 5a → 5b o 5a → 5c, reúnen tiempos y modos divergentes: estas clases de performances son las más complejas, multivocas y simbólicamente ricas.

Estas diferenciaciones de tipos de performance ocurren en un continuum. No es necesario especificar una performance dada como perteneciente a un tipo o a otro. Una performance puede estar entre tipos: estar entre 1 → 3 → 4 y 1 → 3a → 5b, como el drama Noh o la danza shaker de Evanchuk, es ser 1 → 3 → 5a → 5b.

El modelo proporciona las guías de un sistema dinámico. Las performances del tipo 1 → 5a → 5b pueden parecer recuerdos del pasado pero en realidad son conjunciones cuyo centro no debe ubicarse en un solo tiempo o modo sino en todo el conjunto de interrelaciones llenas y complejas entre tiempos y modos. Como performances, 1 → 5a → 5b se representan en el modo indicativo, pero como performances de algo están en el modo subjuntivo. "Yo represento" es indicativo, "Yo represento a Hamlet" es subjuntivo. La diferencia entre el ritual animal y el humano es que los animales siempre representan lo que son, mientras que los seres humanos pueden elegir representar lo que no son o quienes no son.

Ejemplo muy claro de una restauración de conducta del tipo 1 → 5a → 5b o del tipo 1 → 3 → 5a → 5b es el agnicayana que filmaron Frits Staal y Robert Gardner en 1975 en Panjal, Kerala, India (láminas 6, 7 y 8). Dice Staal:

El Agnicayana, ritual védico de 3.000 años, fue representado en 1975 en el sudoeste de la India por brahmanes nambudiris. Ese suceso, que duró doce días,

fue filmado, fotografiado, grabado y muy documentado. De 20 horas de filmación

Robert Gardner y yo produjimos un film de 45 minutos, titulado *Altar of Fire*. Se proyectan dos discos con fragmentos de las ochenta horas grabadas de recitación

y canto. Adelaide de Menil fotografió las ceremonias. En colaboración con los ritualistas más importantes de Nambudiri y otros eruditos, estoy preparando un

relato definido [s/c] de las ceremonias, que aparecerá en dos volúmenes ilustrados

con el título: "Agni -The Vedic Ritual of the Fire Altar"... El ritual védico no es

Ahora (1983) ya se cumplió el ambicioso programa de Staal. Nótese que usa el agnicayana de 1975 como base para construir un paradigma del ritual. Ese paradigma no me interesa por el hecho de que, irónicamente, si no hubiera sido por la película, las fotografías y las grabaciones, el agnicayana de 1975 no se habría representado. El impulso para el agnicayana de 1975 vino de los Estados Unidos, no de la India: la mayor parte del dinero y buena parte del interés de los eruditos provenía de fuera de Kerala. Kerala fue el lugar del agnicayana de 1975 (como en los films comunes) pero no su centro generador. Dudo que las agencias norteamericanas hubieran respondido con dinero a un pedido de brahmanes nambudiris de montar un ritual que no se fuera a filmar y estudiar. Lo que creó el agnicayana de 1975 fue la amenaza de extinción -la sensación de que "ésta es la última oportunidad de registrar este suceso." En realidad, el agnicayana de 1975 fue o bien el que vino después del último de una serie generada desde Kerala o bien el primero de una nueva serie generada por circunstancias interculturales.

Hay dos versiones relacionadas de los orígenes del agnicayana de 1975. En el material que acompaña el film *Altar of Fire*, "un film en colores de 16 mm sobre el ritual sobreviviente más antiguo del mundo", un publicista de la Universidad de California escribe:

La historia y los problemas de hacer *Altar of Fire* acaso sean tan interesantes como

el ritual mismo. El co-productor del film, Frits Staal, profesor de filosofía y de lenguas sudasiáticas de la Universidad de California en Berkeley, empezó a investigar la recitación védica en el sur de la India cuando era estudiante en la década del cincuenta. Más tarde, descubrió que los brahmines nambudiris no sólo transmitían la tradición oral mediante la recitación sino que también seguían realizando algunos rituales védicos más grandes, el mayor de los cuales, el

agnicayana, nunca había sido visto por gente de afuera.

Los eruditos occidentales habían reconstruido este ritual a partir de textos, pero

nadie había pensado en la posibilidad de que la ceremonia todavía sobreviviera.

Y sin embargo, ha sobrevivido. Pero sólo hay unas pocas familias nambudiris cuyos miembros tienen derecho a hacer la ceremonia y la hacen. Es cara y exige años de entrenamiento. Además, la tradición está desapareciendo rápidamente porque los jóvenes ya no creen en la eficacia del ritual. Cuando algunos nambudiris se empezaron a preocupar porque la tradición estaba desapareciendo, el

doctor Staal empezó a viajar a Kerala a que realizaran la ceremonia por última vez



Lámina 7 Agnicayana: sacerdotes marcan en la tela el número de vueltas de secuencias soma que han cantado (Fotografía de Adelaide de Menil)

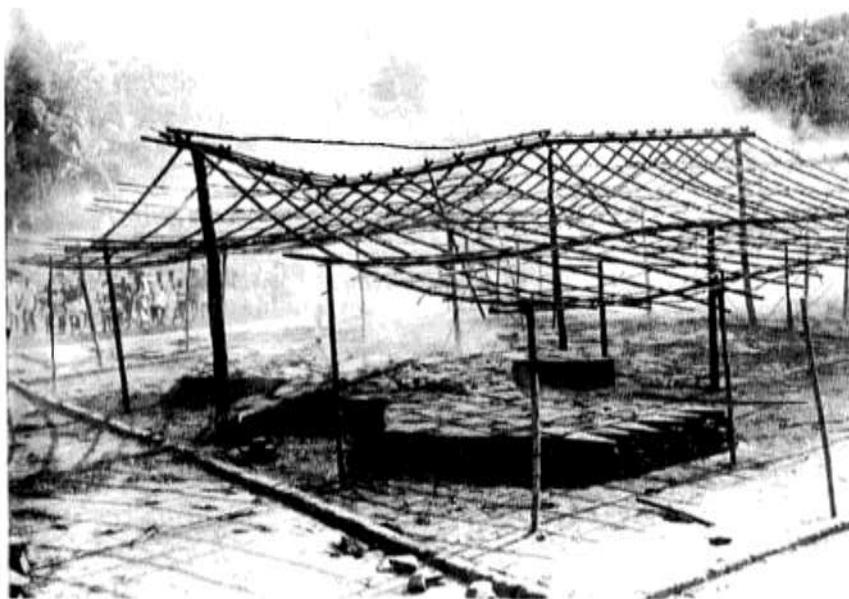


Lámina 8 Agnicayana: el final del ritual -y clímax del film- es la quema de los recintos rituales. Después del fuego sólo queda el altar en forma de águila (Fotografía de Adelaide de Menil)

Para fines de 1974, se habían reunido casi \$90.000 de becas y donaciones de instituciones del mundo entero. Se escogió a Robert Gardner, el conocido cineasta etnográfico (*Dead Birds, Rivers of Sand*) y profesor de Harvard, para dirigir la película. El agnicayana se representó del 12 al 24 de abril de 1975. (Extension Media Center, University of California)

Sigue la descripción de los desacuerdos durante la filmación misma. "Había una tendencia a transformar el recinto sacrificial en un lugar de peregrinación". Hubo peleas entre los que proponían la peregrinación y el turismo por un lado, y los "eruditos, los jóvenes nambudiris y seis policías" por otro. Pero a pesar de todos los esfuerzos, a veces, los de afuera entraban al recinto sacrificial (lugartabu evitado escrupulosamente por los eruditos visitantes) y ponían en peligro la filmación -y de hecho el proceso mismo del ritual. Esas personas totalmente vestidas, en triste contraste con los nambudiris, con sus taparrabos blancos -ellos mismos desfigurados a veces por llevar reloj-, arruinaron o hicieron imposible de usar parte de lo que se filmó.

El folleto de la Universidad de California describe un drama que *Altar of Fire* no muestra. Una especie en peligro de extinción -en este caso, un ritual antiguo y raro- se salva gracias a la oportuna intervención de conservacionistas dedicados de afuera, que saben reunir dinero y saben también comportarse debidamente en el sitio en cuestión. Pero los locales se dividen en dos campos. Los malos transforman el suceso en algo muy posmoderno: una combinación de espectáculo de medios [media show] y un centro de peregrinación *ad hoc*. Esos individuos del lugar que no cooperan se visten según sus propios códigos de mediados de los setenta -no como "nativos"- y de ese modo "arruinan" parte de lo filmado. En contraste, y definitivamente con el vestuario adecuado, los actores principales -los brahmanes nambudiris- "se desfiguran sólo por algún reloj ocasional". La erudición y los medios de comunicación pueden atrasar el reloj unos tres mil años. Pero como es natural, dadas las convenciones cinematográficas de este tipo de cosa, el film mismo muestra muy poco de la lucha por hacer un documento "fiel" del agnicayana. El relato de esa lucha se reserva para el libro *Agni: The Vedic Ritual of the Fire Altar* (Staal 1983; dos volúmenes, \$250). Staal también ofrece el presupuesto del proyecto -un total de \$ 127.207, de los cuales \$20.884 se gastaron en rupias, en gastos locales. El resto, más de \$106.000, se fue en la película y en todos los gastos que no se hicieron en la India. El agnicayana mismo probablemente está fuera del alcance de los nambudiris de Kerala. Ciertamente lo está la filmación. El narrador de *Altar of Fire* no hace mención del dinero gastado; los reconocimientos al final de la película son específicos con respecto a quienes colaboraron, pero no con respecto al dinero. Apenas se da una

comunicado de prensa de la Universidad de California subraya esas peleas para encarecer el trabajo heroico de los que hicieron la película, que fueron capaces de "superar" todas esas dificultades.

Pero el folleto de la Universidad de California y el relato *de Agni: The Vedic Ritual of the Fire Altar* no son las únicas versiones "oficiales" de lo que ocurrió. Staal fue atacado por Robert A. Paul (1978) por poner en escena el agnicayana. Para defenderse, Staal cita el folleto de la Universidad de California y luego añade:

El Adhvaryu, el gran sacerdote, y varios de los otros sacerdotes que oficiaron en 1975 habían oficiado antes, en 1955 o 1956, o en las dos [las performances más recientes de agnicayana generadas en Kerala]. Todos nuestros films y grabaciones tenían que hacerse desde afuera. En tales circunstancias, sin dos décadas de experiencia y varios años de planeamiento cuidadoso, no habría sido posible filmar y registrar el suceso, que fue muy posiblemente la última performance del ritual sobreviviente más antiguo del mundo. Todos los que estaban presentes se daban cuenta de que esto no era algo trivial sino un suceso histórico. (1979: 346-7)

¿Pero qué clase de suceso histórico? ¿Es un ritual "sobreviviente" si la versión filmada también es documento de su "última [es decir, final] performance"? Antes de 1975, el agnicayana se hizo en los cincuenta. En *Agni* Staal hace una lista de 103 performances, incluidas 22 que ocurrieron en Kerala en los últimos cien años. En una carta que me escribió (15 de junio de 1983) discutiendo sobre si el agnicayana del *Altar of Fire* es un suceso del tipo 1 → 5a → 5b, Staal afirma que "tales performances ocurrieron durante casi tres mil años y están bien documentadas en muchos períodos." Dice que un lector puede comparar la performance de 1975, paso por paso, con "el ritual tal como era antes del año 600 antes de Cristo."

Lo que digo es que no importa qué clase de documentación textual exista, no sabemos lo que era un agnicayana. La transmisión del ritual es una interacción muy complicada entre elementos de la tradición oral, textos escritos y fórmulas. La transmisión del ritual mismo -como texto de performance (no una descripción, no un texto literario sino algo hecho)- era en su mayor parte oral, que recurría a muchos recursos mnemotécnicos usados por los recitadores védicos, pasaba de hombre a niño, de sacerdote mayor al más joven. ¿La película *Altar of Fire, Agni* / las ochenta horas de grabación de sonido, las

veinte horas de filmación y los "milos de dispositivos en color" congelados sobre la

El agnicayana es muy caro para Kerala. Por eso el dinero tenía que venir de afuera de la comunidad. Se emplea a muchos sacerdotes, se construye un recinto ritual y un altar de ladrillo, se da casa y comida, etcétera. El rito mismo es arcaico: hace mucho tiempo el ritual védico dio lugar a formas tardías de hinduismo. Los sacerdotes brahmanes reconstruyeron el agnicayana de 1975 a partir de una variedad de fuentes: recuerdo de varias performances, opiniones locales, textos sánscritos. También, y crucialmente para el ritual mismo y para su filmación, el agnicayana exige el sacrificio animal, práctica odiosa para muchos habitantes de Kerala. Staal dice: "Pero los problemas creados por el dinero y la presencia de los eruditos extranjeros y de las cámaras eran relativamente pocos comparados con la efusión de sentimiento, casi sin límites, causada por las cabras" (1983: 2: 464). Fue el asunto de las cabras lo que provocó las discusiones sobre el dinero y los eruditos extranjeros. La controversia ardió en la prensa y, como el nivel de alfabetismo de Kerala es muy alto, el 80 por ciento, casi todo el mundo sabía lo de las cabras. En 1975 Kerala tenía un gobierno marxista, la izquierda era fuerte, y el sacrificio animal en el agnicayana, patrocinado por norteamericanos se volvió tema político central, que creó conflictos entre los atrincherados y anticuados intereses simbolizados en el agnicayana de la alta casta de brahmanes nambudiris y los intereses "proletarios" y "modernos". Finalmente, dice Staal, "por primera vez en la historia de la tradición nambudiri, los animales serían representados por harina de arroz envuelta en hoja de banana" (1983, 2:465). La ardiente política de Kerala no aparece en *Altar of Fire*.

La situación contextual del agnicayana de 1975 es extremadamente compleja. El agnicayana está entre un suceso original -la continuación de la tradición oral- y un suceso de medios, político y social. Al restaurar el agnicayana, la primera preocupación de Staal y Gardner era documentar el ritual védico de la mejor manera posible -no tenía que ver con los medios ni con la política desatada por el problema de las cabras. Esa intención de hacer un film del agnicayana (como los textos y los sacerdotes brahmanes nambudiris dicen que era), más que la de hacer un film de lo que ocurrió en 1975, es lo que hace que *Altar of Fire* sea un 1 → 5a → 5b. Porque *Altar of Fire* es lo que Staal y Gardner querían que fuera- y para lograrlo tenían que evitar la situación en que se encontraron.

Eso es lo que muestra el guión de la filmación -no que la grabación pasiva de los sucesos es posible, aun con papel y lápiz. Como muchos rituales, el agnicayana abarca muchas acciones simultáneas que pertenecen a un amplio espectro de espacios. Pero la cámara y el micrófono son instrumentos del foco; y las películas terminadas y los cassettes de sonido son los resultados de un proceso de edición riguroso y selectivo. Tal como se lo realizó en 1975, el agnicayana llevó 120 horas, muchas más horas de preparaciones -sin contar las de negociar el destino de las

cabras. Staal y Gardner sólo pudieron filmar 20 horas y el guión dice que para "numerosos episodios la filmación depende de una cantidad remanente de material crudo" (6). Las veinte horas de filmación, después de editadas, dieron una película de cuarenta y cinco minutos. El guión divide la ceremonia de doce días en numerosos episodios adecuados para la cámara. Es muy específico sobre quiénes son los actores principales y qué es lo que interesa:

Adhvaryu 1 [sacerdote principal]: como director de escena, realiza la mayoría de

los ritos y da órdenes. Donde está la acción está él...

La matanza final de la cabra dentro del Camitra no se filmará esta vez [día 1] porque perturbaría a mucha gente; pero esperamos hacerlo más tarde...

[día 2] No más de treinta minutos de filmación para todo el día.

Esos procedimientos apenas se reflejan en *AltarofFire*. El 11 de abril, el día antes de empezar el agnicayana, el Muttathukkattil Mamunna Itti Ravi nambudiri y Staal emitieron juntos un comunicado en malayalam e inglés, explicando que se había formado un comité, se había logrado ayuda del gobierno y se había reunido mucho dinero para "hacer posible la filmación y grabación de los rituales [del agnicayana] para que los estudiosos del mundo tuvieran acceso a un registro permanente de la ceremonia". El comunicado termina declarando que se usarán "sustancias inanimadas" en vez de cabras. "Por este medio los organizadores aseguran al público que no habrá sacrificio animal. Pedimos la cooperación del público para hacer un Yagna [agnicayana] exitoso" (Staal 1983:2: 467-68). Había que cambiar el guión.

En cámara, Edmund Carpenter, uno de los eruditos visitantes, invitado a comentar, dijo que hubo tres clases de sucesos simultáneos: el agnicayana, el suceso social que rodea el ritual y el suceso de los medios de comunicación. No menciona el suceso político. *AltarofFire* se enfoca en el agnicayana, olvidando los sucesos sociales, políticos y los relacionados con los medios. Pero en la India, hasta las performances rituales no controvertidas atraen la atención de observadores, comerciantes, mendigos, gente del entretenimiento y muchedumbres de curiosos. Los sucesos para los medios son relativamente raros y eso hizo que la filmación del agnicayana fuera una atracción por partida doble para la población rural de PanjaL El último día, cuando se quemó el recinto sagrado, se reunió una multitud de diez a quince mil personas. Pero *AltarofFire* e deliberadamente no reflexivo. El libro, *Agni* incluye más elementos contextuales, pero Staal todavía insiste en que el agnicayana de 1975 no es de ningún modo una reconstrucción ni una restauración. El film que hicieron él y Gardner presenta las cosas de tal manera que sugiere que los cineastas llegaron allí por casualidad, justo a tiempo para filmar el ritual. Pero en realidad la película se sitúa en la convergencia de dos

representar y filmar el agnicayana; la otra, la controversia, los medios, los sucesos sociales que se acumularon en el proceso de hacer y filmar el ritual.

No necesitamos que nos repitan la idea de que los instrumentos y los medios de observar y registrar cosas afectan profundamente lo que se observa. La enorme energía, en lo que respecta a finanzas y logística, que se puso para hacer posible *Altar of Fire* también posibilitó el agnicayana de 1975 y dio también origen a gran parte de la agitación que rodeó el proyecto. Todos esos sucesos tienen que ser considerados en sus relaciones mutuas; y hay que comprenderlos como partes de un complicado meta-suceso. También estamos acostumbrados a cuestionar la autenticidad de performances como el agnicayana de 1975. Pero no es la autenticidad lo que hay que cuestionar. Mas bien, queremos modos de entender todo el conjunto de relaciones que une a eruditos de sánscrito, cineastas, sacerdotes nambudiris, prensa, marxistas, muchedumbres agitadas y curiosas y teorizadores de la performance. Si rehusamos considerar todo ese conjunto de cosas, perdemos la oportunidad de reconocer en el proyecto de Staal-Gardner otro anuncio de un importante desplazamiento hacia la teatralización de la antropología -y quizás no sólo de la antropología. Al remplazar el cuaderno con la grabadora, la cámara inmóvil con la cámara de cine, la monografía con el film, ocurre un desplazamiento por el cual comprendemos la vida social como narración, imagen, crisis y resolución de la crisis, drama, interacción personal, conducta exhibida, etcétera. Las técnicas teatrales borronan los sistemas temporales y causales, creando en su lugar conjuntos de relaciones que logran sólo una relativa claridad e independencia -y esas, sólo dentro de contextos o marcos que en sí mismos, están por definirse. Por ejemplo, en cine, un efecto puede preceder a su causa. Algo que pasó después -en la filmación de una película, en el ensayo de una performance- puede usarse antes en el producto terminado. Sólo 1 → 5a → 5b muestra ese tipo de circunstancia performativa.

Si algo les reprocho a Staal y a Gardner es no haber hecho un segundo film, "La filmación de *Altar of Fire*", dedicado completamente a todos los sucesos contextuales -dramas, arreglos, ensayos, luchas, negociaciones- que verdaderamente caracterizan la vida social de fines del siglo XX, una vida social que goza de la intensidad y del foco *in situ* -como en Panjal- pero que también se extiende por el planeta y abarca centenares de personas que de modo colectivo deciden si un agnicayana se representa o no, sin que necesariamente sepan qué es un agnicayana.

Se puede creer que el agnicayana de 1975 es un tipo 1 → 3 → 4. Pero en realidad es un 1 → 5a → 5b. Fue restaurado para filmarse. Su "futuro como película", 5b, creó su "pasado como ritual," 5a. Cuando sucesos como la pelea por las cabras surgieron en el momento 1, amenazando el futuro del agnicayana como film, se pensó que esos

sucesos también amenazaban su pasado como ritual. Para conservar el ritual "exacto" y "genuino", *AltaroFire* tenía que excluir la pelea. La cámara y la narración tenían que pasar muy por encima de esos paquetes de arroz envueltos en hojas. Como suceso del tipo 1 → 5a → 5b, puede salirse con la suya sin sacrificar cabras mientras que Staal lo proclama como ejemplo de "sacrificio animal... que todavía se realiza".

Altar of Fire termina cuando el narrador declara que el espectador ha visto lo que probablemente sea la última performance de agnicayana. No es verdad. El espectador ha visto la primera de una nueva serie de performances, una serie en la que el suceso no cambiará nunca porque está "en película". Cuando la gente quiera "ver" el agnicayana no irá a Kerala (donde puede realizarse otra vez o no) sino que alquilará *AltaroFire*. Las agencias que han financiado la película no van a poner otra vez dinero para filmar otro agnicayana porque sería redundante. Los estudiosos que usen el agnicayana no basarán sus ideas en la serie que terminó en los cincuenta -de la que se sabe poco- sino en el material reunido por Staal y Gardner. Unos pocos estudiosos, si los hay, examinarán todo lo que se filmó, oirán todas las cintas, mirarán cada una de las

miles de fotografías. Pero la mayoría verá una película, oirá unas grabaciones, leerá unos escritos que son productos del proyecto Staal-Gardner. Las teorías se construirán sobre fragmentos extrapolados de cintas de conducta restaurada.

¿Esto es diferente de construir teorías sobre documentos escritos? Es más fácil reconocer que los escritos son interpretaciones que detectar restauraciones de conducta. Las teorías se presentan en el mismo paquete que los datos sobre los cuales descansan. Se hacen libremente referencias a interpretaciones y teorías anteriores. A menudo lo escrito es claramente reflexivo. No es que prefiera los escritos a las restauraciones de conducta como modo de estudio, pero las restauraciones todavía no se comprenden tanto como se comprende la escritura. Por eso, en la actualidad, las restauraciones presentan más problemas que la escritura. Se usan restauraciones y se las considera como 1 → 2 o 1 → 3 → 4 cuando en realidad son del tipo 1 → 5a → 5b o 1 → 3 → 5a → 5b.

La figura 4.5 muestra el espectro completo de sucesos que fluyen hacia el agnicayana de 1975 y a partir de él. La película se vuelve "ahora" para las personas que en el futuro experimenten el agnicayana por este medium. Como dice Staal, es posible que sólo de este modo la gente conozca el agnicayana. Aun si se representa el agnicayana en Kerala de nuevo, es posible que los nambudiris vean la película y comparen su ritual con el film. La filmación misma -como diferente de la película terminada- es el suceso central generativo. Antes de filmar está el proceso de proyectar, reunir fondos, consultar con especialistas de ritual, reunir gente, material

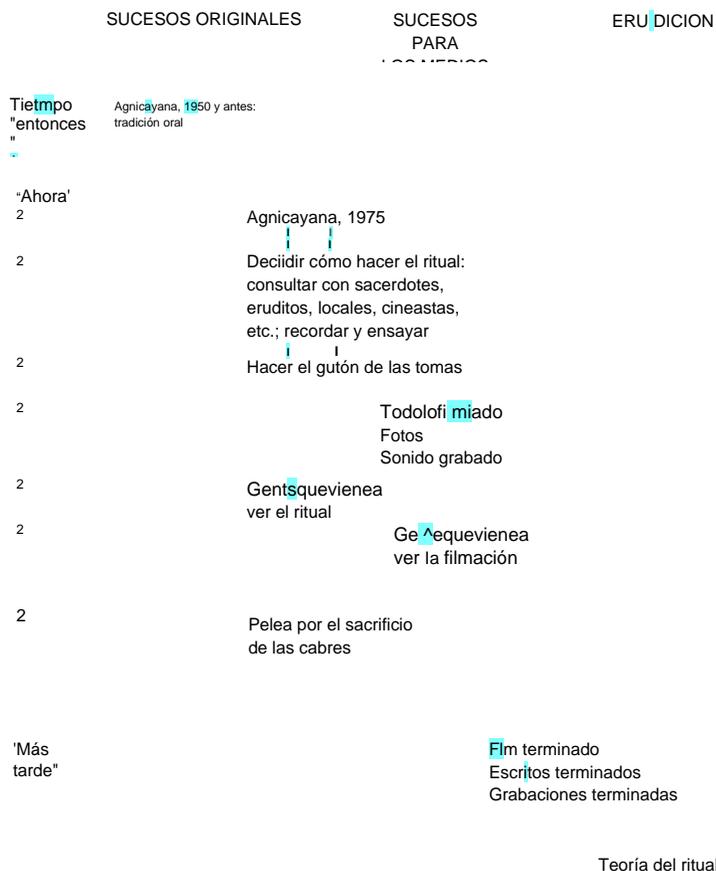


FIGURA 4.4

crudos y, por fin, producir los objetos de la cultura euroamericana: películas, cassettes y libros. Está también lo que comparten hindúes y euroamericanos: teorías del ritual, datos sobre el agnicayana de "entonces", de "ahora" y de "después". La mayoría de los sucesos mostrados en la figura 4.5 están "en el medio". Ocurren entre los sucesos originales y los sucesos de los medios de comunicación, y entre ellos y la erudición. La serie original de agnicayanas era liminal, de ritual a la antigua; pero a partir de 1975, el agnicayana se ha vuelto liminoide, suceso performativo voluntario. En la medida en que el agnicayana es liminoide, sirve a intereses diferentes y mucho más expandidos de los intereses que servía el agnicayana a la antigua, cuando sólo pertenecía a Kerala. En términos de "toda la secuencia de performance" (ver R.

Schechner 1985: cap.1), cada vez más a medida que pasa el tiempo, el trabajo de Staal definitivamente pone el acento en las "consecuencias".

¿Por qué no pensar en Staal y Gardner como directores de cine? Su trabajo en la India se comprende más fácilmente cuando se lo ve en términos performativos. Un suceso anterior se "investiga" y/o se "recuerda" -acciones equivalentes a ensayos. Se arregla una performance que presumiblemente duplica ese suceso previo o selecciona de una serie de sucesos anteriores lo que es más "esencial", "típico", o "auténtico". Se crea un suceso en el futuro (el film, *Altaroffire* 5b), se lo proyecta hacia atrás en el tiempo (el agnicayana "original," 5a) y se lo restaura "ahora" para ser filmado (lo que pasó en Kerala en 1975, 1). Estas unidades no se pueden separar; se deben considerar como un conjunto orgánico. El así llamado suceso anterior (el agnicayana "original" no es estrictamente anterior) ciertamente no "causa" la performance de 1975. Lo que origina la performance de 1975 es el proyecto de hacer una película. Así que en un sentido, el futuro está originando el presente que, a su vez, hace necesario investigar, recordar-ensayar-restaurar el pasado. Pero ese pasado -que se descubre en el proceso de ensayo- determina lo que se hace en 1975, y esos sucesos se usan para hacer la película. Entonces la película reemplaza el suceso "original". La película es lo que tenemos del pasado.

• x * ! % • • x * !

Las restauraciones no necesitan ser explotaciones. A veces se arreglan con tal cuidado que después de un tiempo la conducta restaurada integra su supuesto pasado y su contexto cultural presente como un buen injerto de piel. En esos casos se establece rápidamente una "tradición" y es difícil hacer juicios sobre autenticidad. Doy ejemplos de la India, Bali y Papúa Nueva Guinea.

Los estudiosos de la India hacen remontar el Bharatanatyam (lámina 9), la danza clásica hindú, no sólo al texto antiguo sobre teatro, el *Natyasastra* (ca. siglo II antes de Cristo - siglo II después de Cristo), que describe las poses de danza, sino también a las esculturas de un templo de cientos de años que muestran esas poses. La más conocida de esas esculturas es la del grupo del templo de Nataraja, del siglo XIV (Shiva, el rey de los bailarines) en Cidambaram, al sur de Madrás (lámina 10). La mayoría de los estudiosos suponen una tradición continuada que conecta el *Natyasastra* / las esculturas del templo y la danza actual. Dice Kapila Vatsyayan, importante teorizador e historiador de la danza hindú:

El Bharatanatyam es quizás la más antigua de las formas de danza clásica contemporánea de la India... No importa si la bailarina era devadasi del templo o

bailarina de la corte, su técnica seguía estrictamente los patrones usados durante



Lámina 9 Kumari Kamala en la pose de Bharatanatyam Nrta (danza pura) (Fotografía de Kumari Kamala)

Lámina 10 Escultura del templo en Gdambaram, India, siglo XIV. Los restauradores modernos del Bharatanatyam estudiaron esta y otras esculturas Simiariesy también el Natyasastra (Fotografía, cortesía del Departamento de Arqueología, Gobierno de la India)

En el proceso de evolución de las formas contemporáneas de Bharatanatyam, Manipuri y Odissi, son bien claras dos cosas: primero, que, en términos amplios, seguían la tradición de

el **Natyawtfgy** que se estaban practicando principios similares de la técnica desde

sus comienzos; y, en segundo lugar, que la estilización del movimiento empezó en

los siglos 8 o 9... Algunos estilos contemporáneos conservan los rasgos característicos de esta tradición más rigurosamente que otros: el Bharatanatyam usa las

adhamandalis [posturas] básicas del modo más riguroso. (1968: 325, 365)

Comparten la opinión de Vatsyayan virtualmente todos los estudiosos de danza

"conservarla", "purificarla" y revivirla" en las primeras décadas del siglo XX, no se recordaba nada de esta danza, ni siquiera el nombre.

Había una danza de templo llamada *sadīrnac* bailada por mujeres de familias ligadas por herencia a ciertos templos. Según Milton Singer,

Las muchachas que danzaban, sus maestros y los músicos, actuaban no sólo en festivales y ceremonias del templo sino también en fiestas privadas, especialmente bodas y fiestas de palacio. Troupes especiales de bailarinas y músicos a veces residían en las cortes. (1972:172)

Muchas jóvenes de los templos eran prostitutas. El estudioso de la danza Mohán Khokar dice:

La antigua tradición de las *devadasis*, o bailarinas de templo, había caído en tal ignominia que las muchachas, a quienes se consideraba sagradas, seguían siendo sagradas aunque de modo diferente -como prostitutas. Y con ello, la danza que profesaban -la proclamada Bharatanatyam divina- muy pronto se perdió por vergüenza. (1983: 1)

A partir de 1912 los reformadores hindúes y británicos hicieron una activa campaña para prohibir el sistema devadasi. Pero E. Krishna Iyer dirigió un contramovimiento con el objetivo de "erradicar el vicio pero guardar el arte". En la prensa de Madrás ardía la controversia, sobre todo durante 1932 cuando la Doctora Muthulakshmi Reddi, primera legisladora mujer de la India británica, lideró el ataque contra el sistema devadasi mientras Iyer, "abogados, escritores, artistas y hasta las mismas *devadasis* se unían al alboroto".

La conclusión fue que Krishna Iyer y sus compañeros salieron triunfantes. El movimiento anti-nautch [devadasi], que es el nombre que se le dio a la cruzada de la Doctora Reddi, se abandonó. La danza debe sobrevivir, pero no las *dasis*, tronaba el slogan del momento. (Khokar 1983, 1)

Es exactamente lo que ocurrió -en cierto modo. En la Conferencia de la Academia de Música de Madrás, en enero de 1933, Iyer, por segunda vez (la primera fue en 1931 pero ese espectáculo temprano despertó poco interés), presentó una danza devadasi no como arte de templo ni como anuncio de prostitución o algo parecido, sino como arte

inmediato la casa de Dios por las candilejas y en poquísimos tiempo se convirtieron en ídolos públicos. (Khokar 1983: 1)

El erudito y crítico V. Raghavan acuñó la palabra "Bharatanatyam" para reemplazar términos asociados con la prostitución de templo. "Bharatanatyam" conecta la danza con el *Natyasastra* de Bharata y con la India: *natyā* denota 'danza,' y *bharat*, India'.

Mucho antes de 1947, cuando el estado de Madrás finalmente prohibió el sistema devadasi la danza salió de los templos. Las mujeres que no eran de familias devadasis y hasta los hombres bailaban. Rukmini Devi, "una brahmin de posición muy alta, esposa del Presidente Internacional de la Sociedad Teosofica... advirtió que el Bharatanatyam era un arte elevado y que había necesidad urgente de rescatarlo de influencias corruptas" (Khokar 1983: 1). Devi no sólo bailaba sino que ella y sus asociadas codificaron el Bharatanatyam. Rescataron la danza restaurándola de un modo 1 → 5a → 5b. Devi y sus colegas querían usar *sadir nac* pero liberarse de su mala reputación. Limpiaron la danza devadasi, trajeron gestos basados en el *Natyasastra* y el arte de templo, desarrollaron métodos de enseñanza. Decían que el Bharatanatyam era muy antiguo. Y, por supuesto, podía demostrarse que se conformaba a lo encontrado en textos y arte antiguos: cada movimiento del Bharatanatyam se comparaba con las fuentes de las que presumía ser vestigio vivo. Las diferencias entre *sadir nac* y las fuentes antiguas se atribuían a la degeneración. La nueva danza, ahora legitimizada por su linaje, no sólo absorbió el *sadir nac* sino que atrajo a las hijas de las más respetables familias. Hoy, muchas estudian Bharatanatyam como una suerte de escuela de refinamiento. En toda la India la bailan *amateurs* y profesionales. Es el objeto más importante de exportación.

La "historia" y "tradicición" del Bharatanatyam -sus raíces en arte y textos antiguos, son realmente una restauración de conducta, una construcción basada en la investigación hecha por Raghavan, Devi y otros. Se vio en el *sadir nac* no sólo una danza legítima sino un resto desvaído y distorsionado de cierta danza clásica antigua. Esa "danza clásica antigua" es una proyección hacia atrás en el tiempo: sabemos cómo es porque tenemos el Bharatanatyam. Muy pronto se creyó que la antigua danza había llevado al Bharatanatyam cuando, en realidad, fue el Bharatanatyam lo que llevó a la antigua danza. Se crea una danza en el pasado para ser restaurada para el presente y el futuro. No hay una fuente única del Bharatanatyam, sólo todo el complejo 1 → 5a - -> 5b o 1 → 3 (*Natyasastra*, esculturas del templo) → 5a (supuesta danza antigua) — 5b (el Bharatanatyam actual).

El Chhau de Purulia, danza con máscaras de la árida región de Bengala Occidental fronteriza con Bihar y Orissa, es un drama-danza atlético que presenta muchos

brincos, saltos mortales, pavoneos, patear en el piso y poses iconográficas (láminas 11 y 12). Normalmente las historias se toman de los poemas épicos hindúes y los Puranas y casi siempre representan duelos y batallas. Los tambores de la casta Dom golpean inmensos timbales y tambores largos y oblongos que impulsan a los bailarines a entrar en una serie enloquecida de saltos giratorios, gritos y enfren-tamientos. Las rivalidades entre los pueblos que compiten en el festival anual de Matha son feroces. Según Asutosh Bhattacharyya, profesor de folklore y antro-pología de la Universidad de Calcuta que desde 1961 se ha dedicado por completo al Chhau, la región de Purulia está habitada por muchas tribus aborigenes



Lámina 7 Festival de Chhau de Purulia en Matha, 1976 (Fotografía de Richard Schechner)

cuyas costumbres religiosas y festivos sociales muestran muy poca semejanza con las del hinduismo... Pero, también es verdad que los Mura de Purulia practican con mucho fervor la danza Chhau. Casi sin educación ni progreso social, los miembros de la comunidad han estado haciendo este arte basado en episodios del Ramayana y el Mahabharata y la literatura clásica hindú del modo más fiel, en algunos casos, por generaciones... A veces todo un pueblo, por pobre que sea, habita exclusivamente por los Mura sacrificia sus recursos naturales con un

Esto presenta un problema para Bhattacharyya.

El sistema que se sigue actualmente en la danza Chhau no podría haber sido creado por la gente aborígen que practica la danza. Es, por cierto, la contribución



Lámina 12 Chhau de Purulia: entrenamiento en un pueblo, 1976 (Fotografía de Richard Schechner)

Bhattacharyya cree que los tambores, los Dom, grupo proscrito, originaron el Chhau, porque los Dom eran en un tiempo una "comunidad muy sofisticada... soldados valerosos de la infantería de los Jefes feudales locales" (1972: 24). Esos Dom, que quedaron sin ocupación cuando los ingleses pacificaron la región en el siglo XVIII y no podían trabajar la tierra por lo que Bhattacharyya llama la "vanidad de su pasada

tradición de guerreros", se vieron reducidos a su presente status de intocables; trabajadores de cueros, tambores. Pero su danza guerrera pervive como Chhau. En el relato de Bhattacharyya se destacan prejuicios reveladores. Los pueblos aborígenes no tienen desarrollado un sentido estético; los bailarines de alta casta se transforman en tambores de casta inferior después de transmitir su danza guerrera porque son demasiado orgullosos para la agricultura. (¿Por qué no usaron sus espadas para robar tierra y volverse terratenientes?)

La competición anual de Matha no es una antigua tradición sino un festival iniciado en 1969 por Bhattacharyya. Dejó de celebrarse en 1980 o 1981. Bhattacharyya recuerda:

En abril de 1961 fui un pueblo del interior del Distrito de Purulia con un grupo de alumnos de la Universidad de Calcuta y por primera vez observé una performance común de la danza Chhau... Encontré que en esta danza había un sistema y un método definitivamente establecidos y bien conservados. Pero estaba en decadencia por falta de apoyo. Quise atraer la atención del mundo de afuera a esta nueva forma de danza (1972, introd., sin página)

Y eso es lo que hizo. Grupos de estrellas de Chhau hicieron giras por Europa en 1972, por Australia y Norteamérica en 1975, y también por Irán. Han bailado en New Delhi con gran placer de Bhattacharyya:

Atraje la atención de la Sangeet Natak Akademi de New Delhi [agencia del gobierno establecida para estimular y conservar las artes performativas tradicionales] a esta forma de danza. De inmediato se interesaron y me invitaron a dar performances de la danza en New Delhi. En junio de 1969, fui a New Delhi con un grupo de 40 artistas, que salían de su distrito nativo por primera vez. Las performances se hacían ante un público de invitados extranjeros y de muy distinguidos hindúes... Las performances también se mostraban en la televisión de Delhi. Tres años más tarde se mostraron en la BBC de Londres y después de cinco años, en la NBC de New York, EEUU. (Programa usado en 1975 en la Universidad de Michigan, p. 3)

Notemos que Bhattacharyya se refiere a las danzas como suyas: "me invitaron a dar performances de la danza". Esto no es jactancia sino reconocer las circunstancias: sin un patrocinador, los aldeanos no habrían hecho nada. Y hoy en día un patrocinador necesita algo más que dinero; necesita conocimiento y el deseo de dedicarse a la forma que restaura. El gobierno consigue el dinero.

A partir de 1961 el Chhau es una creación resultante de la mezcla de lo que encontró y lo que inventó Bhattacharyya. Pero su invención es del tipo 1 → 5a → 5b. Como

antropólogo-folklorista, se internó en el pasado y construyó una historia del Chhau y una técnica, que luego pasó a restaurar con fidelidad. Su festival anual en Matha coincidió con las celebraciones de Chaitra Parva, comunes en la zona, y con los festivales anuales de Seraikella y Mayurbhanj (formas relacionadas de la danza). Esos festivales -antes pagados por los maharajas- ahora, con menos lujo, corren por cuenta del gobierno. En 1976 fui a Matha. Las danzas siguieron toda la noche durante dos noches. Los aldeanos, que llegaron de pueblos de hasta dos días de viaje, instalaron campamento. Ataron Charpois (catres de madera y sogas) y con esos materiales precarios construyeron un teatro. Las mujeres y los niños miraban, y dormían, sentados y reclinados en los charpois elevados a una altura de casi dos metros y medio. Los hombres y los niños se mantenían de pie. Un pasaje angosto comunicaba la zona donde los actores se vestían y se ponían las máscaras, con el campo de danza más o menos circular. Los grupos entraban por el pasaje, se detenían, se presentaban y luego se lanzaban a la danza. Bailaban descalzos en la tierra desnuda, todavía agreste, con piedritas, terrones y hierba silvestre, aunque se habían barrido las piedras grandes. Me parecía un rodeo en un pueblo atrasado. A la luz débil de antorchas y linternas Petromax, los tambores braman, chillan los shehanais (especie de clarinetes) mientras los grupos compiten. La mayoría de los grupos tiene entre cinco y nueve bailarines. Algunas máscaras adornadas con plumas de pavo real se elevan sobre las cabezas de los bailarines a casi un metro de altura. La máscara de diez cabezas de Ravana tiene algo más de un metro. Con esas máscaras, los bailarines hacen saltos mortales y brincan en contorsiones. Todo eso exige mucha fuerza y movimiento y el papier-mâché de las máscaras da mucho calor, de modo que la danza dura menos de diez minutos. Cada pueblo bailó dos veces. No hubo premios pero sí competición, y todo el mundo sabía quién bailaba bien y quién no.

Por si hubieran quedado dudas, todas las tardes después de cada danza, Bhattacharyya comentaba las performances. Durante el baile, se sentaba a un escritorio, donde dos linternas de Petromax lo convertían en la figura más iluminada del espectáculo; a su lado, sus ayudantes de la universidad. Toda la noche miraba y escribía. Uno por uno, aparecían ante él los grupos de cada pueblo. Oí lo que decía. Advertía a un grupo que no usara elementos de una historia que no fuera de los clásicos hindúes. Reprendía a otro por no usar el vestuario básico común de falda corta sobre polainas decoradas con

anillos blancos, rojos y negros. Bhattacharyya había visto ese vestuario en un pueblo y lo hizo obligatorio para todos. Cuando le pregunté, me dijo que el vestuario que había elegido era el más auténtico, el menos Occidentalizado. En una palabra, Bhattacharyya supervisó todos y cada uno de los aspectos del Chhau de Purulia: entrenamiento, temas de baile, música, vestuario y pasos.

un pueblo cerca de Calcuta. Allí vi una enérgica danza de historias del *Mahabharata*. Ese mismo grupo de bailarines de pueblo, actuando para actores y estudiosos reunidos para una conferencia en Calcuta, cantó por lo menos una canción que no habría contado con la aprobación de Bhattacharyya. Aquí copio la traducción:

No nos quedaremos en la India,
 iremos a Inglaterra.
 No comeremos lo que hay aquí
 comeremos galletitas y pan.
 No dormiremos sobre trapos
 sino en colchones y almohadas.
 Y cuando vayamos a Inglaterra
 no tendremos que hablar bengalí,
 hablaremos hindi.

Los aldeanos creían que en Inglaterra la "lengua nacional" era la misma que en la India: el hindi. Pregunta: ¿debe condenarse por no ser "clásico" este Chhau de pueblo, tan lleno de deseos contemporáneos? ¿O la mezcla sincrética de *Mahabharata* e Inglaterra debe aceptarse como el "desarrollo natural" de la danza? Bhattacharyya elegía a individuos de diferentes pueblos y con ellos formaba conjuntos de estrellas para hacer giras. Supervisaba los ensayos y salía de gira con esos "grupos extranjeros". Los bailarines y músicos volvían a sus pueblos con fama. De hecho, las giras han tenido efectos profundos en el Chhau. Se formaron tres grupos nuevos desde la primera gira de 1972: diecinueve personas fueron a Europa, dieciséis a Irán, once a Australia y Norteamérica. Como los extranjeros se niegan a sentarse durante nueve horas para ver un baile, Bhattacharyya hizo un programa de dos horas de duración. Y como pensó que los pechos desnudos no quedarían bien en los bailarines hombres, diseñó una chaqueta basada en un modelo antiguo. Esos dos cambios se volvieron luego la norma en Purulia. Muchas de las personas que fueron al extranjero formaron sus propios grupos al regresar. Se llaman "grupos extranjeros" -y así se anuncian, lo cual les da status, poder y la posibilidad de cobrar más. Hay ahora una demanda de performances como performances, fuera del calendario ritual. Una performance puede contratarse por unas mil rupias, mucho más barato que el Jatra, el entretenimiento más popular en las zonas rurales de Bengala. Pero mil rupias es todavía mucho dinero. A juicio de Bhattacharyya, a medida que aumentan las oportunidades financieras, declina la sutileza del arte. John Emigh habló con Bhattacharyya en el verano de 1980. Reflexionando sobre las giras, Bhattacharyya cree que salvaron una forma que de otro modo estaba condenada, pero a expensas de despertar envidias y rivalidades y de generar cambios irreversibles. El Chhau es una danza de máscaras, y un efecto secundario de su

popularidad en el extranjero ha sido que ahora los turistas piden máscaras. Se envían muchas máscaras que nunca han sido usadas por un bailarín.

Esos cambios pueden deberse a Bhattacharyya, el gran hombre del Chhau, cuya autoridad raramente se cuestiona. Es un profesor, un estudioso de Calcuta. Cuando escribe sobre el Chhau subraya que su base es la aldea y su origen antiguo; hasta sugiere un posible vínculo entre el Chhau y las danzas de Bali (alrededor del siglo III antes de Cristo, el Imperio Kalinga de lo que hoy es Orissa y Bengala posiblemente tuvo relaciones comerciales con el sudeste de Asia y llegó hasta Bali). Pero Bhattacharyya rara vez menciona su propio papel en la restauración de la danza. Más bien, habla de sí mismo como si la hubiera "descubierto".

Ese "descubrimiento" -junto con otros similares de otras variantes de Chhau- tendrá efectos duraderos en la forma, continuando el proceso de modernización. El festival de Matha dejó de hacerse en 1981. Algunos dicen que las rivalidades entre pueblos llegaron a tales extremos que el festival se volvió peligroso; otros dicen que los aldeanos se rebelaron contra Bhattacharyya. En 1983, cuando Emigh volvió al distrito de Purulia durante la temporada de Chhau (abril-junio), vio niños practicando pasos, giros y saltos: la danza sigue viva -y probablemente también lo estaba cuando la encontró Bhattacharyya. Pero también es probable que ahora sea muy diferente por la influencia de Bhattacharyya. Es seguro que en estos tiempos el Chhau, en sus tres variaciones, está mucho más integrado a la cultura oficial de la India y la cultura del mundo que hace veinte años.

En febrero de 1977 Suresh Awasthi, Shyamanand Jalan y yo decidimos organizar un festival y taller que reuniera las tres clases de Chhau. Awasthi es el ex secretario (administrador) de la Sangeet Natak Akademi, la agencia del gobierno central en Delhi dedicada a estudiar y conservar las artes performativas tradicionales. Jalan es abogado y director de teatro de Calcuta y ha trabajado en teatro hindú moderno (Occidentalizado). El festival de 1977 de Calcuta fue la primera ocasión en muchos años en que los bailarines de Purulia, Mayurbhanj y Seraikella pudieron ver sus respectivas danzas. Durante tres días, bailarines, estudiosos y directores exploraron los varios modos en que se relacionan las tres formas -y las posibilidades de intercambio entre artistas tradicionales y modernos.

En enero de 1983, Jalan organizó una reunión internacional mucho más grande para examinar la relación, real y potencial, entre varias formas clásicas hindúes y el teatro y la danza modernos. No sólo Chhau sino Bharatanatyam, Odissi, Kathak, Yakshagana, Manipuri y Kathakali se presentaron en sus versiones tradicionales y en los modos en que se usan en el teatro hindú moderno y no hindú. Asistieron delegados de una

docena de países, Eugenio Barba, Tadashi Suzuki y Anna Halprin entre ellos. La conferencia reveló los problemas y también las posibilidades de "usar" formas tradicionales en contextos modernos. Pero, con los problemas que sean, esos usos son cada vez más frecuentes -y tienen profundos efectos en el teatro moderno y en los géneros tradicionales (ver Martín y Schechner 1983). No es posible ni (a mi juicio) deseable mantener formas "puras". La cuestión es cómo controlar, y si hay que limitar, la promiscua mezcla de géneros.

A veces quienes hacen cambios en performances tradicionales son los de adentro. Uno de los films más conocidos sobre performance no occidental es el de Margaret Mead y Gregory Bateson, *Trance and Dance in Bali* (1938). Poco antes de morir, en una muestra de la película, Mead dijo que el club de trance de Pagutan decidió que a los extranjeros visitantes que estaban haciendo el film les gustaría ver a jóvenes entrar en trance y hundirse en los pechos (7). Por esa época, en Bali las mujeres andaban muchas veces con los pechos desnudos -pechos desnudos no significaba lo mismo en Bali que en New York (donde, irónicamente, en una doble torsión semántica, los clubes donde las bailarinas tienen los pechos desnudos se llaman "topless" (sin parte de arriba)- quizás la última trinchera de venganza puritana). Pero también -espero agradar o al menos no ofender a los cineastas extranjeros- las mujeres balinesas se cubrían los pechos para la filmación y las jóvenes reemplazaban en el baile a las viejas. Sin decirles nada a Mead ni a Bateson, los hombres del club de trance mostraron a las muchachas técnicas apropiadas para entrar en trance y les enseñaron a manejar los puñales. Luego, los hombres del club anunciaron con orgullo a los que hacían la película que habían hecho cambios para la filmación especial. La película misma no menciona esos cambios. En *Trance and Dance* hay una vieja que, según cuenta el narrador, anunció de antemano que "no entraría en trance" pero que, no obstante, "inesperadamente" es poseída. La cámara la sigue; tiene los pechos desnudos, en profundo trance, su crisis vuelta contra el pecho. Después, lentamente, un viejo sacerdote la saca del trance haciéndole inhalar humo, la salpica con agua sagrada, y sacrifica un pollito en su nombre. Por un buen tiempo, ya sentada, después de terminar el drama, sigue haciendo con las manos los movimientos de la danza. Parece que los miembros del club de trance estaban enojados con la vieja porque creían que su trance perturbaba los refinamientos estéticos que habían ensayado para ojos extranjeros -y lentes extranjeras. Pero resultó que el equipo de cámaras de Mead-Bateson prestó mucha atención a la señora: parecía alguien que entraba en un trance muy genuino, y lo era. Con todo, desde el punto de vista balinés, ¿quién tiene "autenticidad", las jóvenes preparadas por los mismos balineses o la vieja sola haciendo lo tradicional? ¿No hay en Bali una tradición de modificar cosas para extranjeros? Y no sólo en Bali. Abundan los casos en los que, como en Pagutan, las performances locales se adaptan al gusto

extranjero. Las bailarinas de huía, por ejemplo, eran tradicionalmente gordas -es decir, maduras y fuertes- y de cierta edad. Pero el huía para turistas, ahora tradicional por derecho propio, presenta jóvenes de caderas angostas. Las formas tradicionales que de veras cambian son conducta restaurada.

A veces, pensando en el dinero de los turistas, hasta se inventan y presentan performances como tradicionales cuando no lo son. [Como es el caso de la danza de los

hombres de barro del valle del río Asaro.]* Ahora los hombres de barro están haciendo una performance del tipo 1 → 5a → 5b. El origen de su danza no puede localizarse. Podría ser una danza auténtica hecha atracción para turistas; podría ser la invención de agentes de turismo, o la de los mismos bailarines locales en su intento de atraer a los turistas. Y de todos modos ¿qué es "auténtico"? Aun cuando el "arte para turistas" deje mucho que desear y casi siempre sea sincrético, ¿eso lo vuelve "inauténtico"?

En el Bharatanatyam y el Chhau de Purulia, nace una versión moderna de un arte antiguo mediante la intervención/inención de una o varias personas dedicadas que vienen de afuera de la clase y/o zona de quienes lo practican. Quizás ésta sea una versión del mito de Moisés o del hecho marxista: la revolución viene a un grupo desde el exterior, típicamente traída por un miembro perdido de la tribu que al redescubrir sus orígenes descubre también una responsabilidad para con su conexión ahora renovada. Como hindúes, Rhaghavan, Devi, Bhattacharyya no son de afuera como Staal y Gardener. Pero Rhaghavan y Devi no eran devadasis, ni tampoco Bhattacharyya era hombre de la tribu de las colinas de Purulia.

No veo nada de malo en las restauraciones de conducta como las de Bharatanatyam y el Chhau de Purulia. Las artes, y también los rituales, están en constante desarrollo y la restauración es un medio de cambio. Lo que pasó con el Bharatanatyam y el Chhau es parecido a lo que hicieron los dramaturgos franceses del siglo XVII cuando adaptaron lo que ellos creían reglas antiguas de la tragedia griega. Los dramaturgos tenían a mano a Aristóteles, Horacio, las obras griegas y latinas, las ruinas arquitectónicas, la cerámica, pero no tenían las conductas reales de los antiguos atenienses. Los restauradores del Bharatanatyam y el Chhau contaban con artes vivientes, que suponían eran vestigios de artes más clásicas, más antiguas. También tenían textos antiguos, esculturas y su propio conocimiento profundo de la tradición hindú.

Los "movimientos nativistas" quieren traer las "tradiciones antiguas". Me refiero a algo

* Se describe la danza de los hombres de barro y se relata la historia de sus controvertidos orígenes en el capítulo 2. (Nota de la traductora)

decir, el agnicayana de Staal-Gardner está todavía más cerca; y se están haciendo otras restauraciones. Ya en los últimos cincuenta años están disponibles en film, cinta y disco. En la actualidad, casi todo lo que se hace, no sólo se hace sino que se guarda en film, cinta y disco. Tenemos modos eficaces de encontrar, guardar, transmitir y rescatar conductas. A partir del siglo XX cada vez menos conductas se han perdido irremediamente. Olas de estilos vuelven con regularidad por el acceso relativamente fácil a esa información. Vivimos en una época en la que las tradiciones pueden morir en vida, ser conservadas en archivos como conductas y luego restaurarse.

A veces las restauraciones adquieren vida propia. Alan Lomax habla de la experiencia de Adrian Gerbrands:

Por casualidad Gerbrands mostró a un grupo nativo de New Britain un documental sobre la construcción de máscaras en el Este de Nueva Guinea. El público reaccionó con mucha intensidad durante la muestra y después. En otro tiempo, ellos también habían sabido hacer máscaras como ésas y creían que debían volver a hacerlas, especialmente si los filmaban. Después de que Gerbrands filmó al grupo haciendo máscaras, un nativo solitario se le acercó para ofrecerle hacer una ceremonia extinta muy importante si quería filmarla. Naturalmente, otra vez Gerbrands usó su cámara. En el viaje siguiente a New Britain, los otros hombres del pueblo insistieron en ver la película y la mala calidad de lo que vieron los ofendió tanto que juraron volverá representar toda la ceremonia, con máscaras, vestuario, ballet, banquetes y todo, pero en una longitud apropiada para filmar. Ese suceso y la película resultante tuvieron tanto éxito local que ahora la ceremonia se celebra todos los años igual que en el pasado. (1973: 480)

Celebrada, sí, pero ¿"igual que en el pasado"? La intervención del film como estímulo para restaurar la conducta crea una situación complicada. En el caso de Gerbrands, la película mostraba una performance mala que hizo necesario hacerla bien, "de una longitud apropiada para filmar". Se necesitaría algo más que investigación para revelar lo que está "bien" y lo que está "mal" y por qué.

comerían un cadáver de la morgue del hospital local. Un funcionario del gobierno, con cortesía pero con firmeza, rechazó sus sugerencias.

La retórica de este artículo periodístico es la clave de los contextos culturales que están aquí en conflicto. Para los lectores norteamericanos "hombres de tribus" = salvajes; "miembros del comité" = salvajes Occidentalizados; "funcionario del gobierno" = el Nuevo Orden Civilizado. El artículo está lleno de humor racista y taimado cuando alude con deleite a un apetito tabú. Por eso se publicó en un periódico importante norteamericano. Pero la lógica está con la gente local. Si las danzas antiguas se están restaurando y se usan ahora el vestuario y las decoraciones de los viejos guerreros, ¿por qué no incluir también el banquete Canibalístico que tradicionalmente acompañaba esas muestras? Los locales saben hasta dónde pueden ir: el cuerpo debe provenir de un repositorio de cadáveres aprobado por el Nuevo Orden Civilizado. El Orden también tiene su papel para representar: debe hacer saber en todas partes que, bueno, Nueva Guinea es y no es ya Nueva Guinea. Así que "se publica" la historia y los patrocinadores del Espectáculo de Mount Hagen se salen con la suya.

Aunque la conducta restaurada parece fundarse en sucesos del pasado -"Bharatanatyam es quizás la más antigua de las formas de danza contemporánea en la India," "el ritual védico es... el ritual sobreviviente más antiguo de la humanidad"- esa conducta es en realidad un conjunto sincrónico del tipo 1 → 5a → 5b o 1 → 3 → 5a → 5b. El pasado, 5a, no sólo se recrea simplemente en términos de un presente, 1, sino de un futuro, 5b. Ese futuro es la performance que se ensaya, la "cosa acabada," para que, una vez editada, repetida, inventada, logre su elegancia. La conducta restaurada es teleológica y también escatológica. Simultáneamente viene primero y también causa lo que ocurre al final. Es un modelo del destino.

Las restauraciones de la conducta no se limitan a Nueva Guinea ni a la India, el mundo otro de lo que no es Occidente. En los Estados Unidos, las restauraciones de conducta son comunes, populares y producen ganancias. Maurice J. Moran Jr. ha hecho una descripción de los parques con temas y pueblos restaurados (1978). Su diversidad es innegable: Ferias de Placer del Renacimiento en California y en New York, pueblos restaurados casi en todos los estados, Disneyland, Disney World y Epcot, parques de safaris y de animales salvajes, parques de diversiones organizados alrededor de temas, La Tierra de Oz en North Carolina, País de Cuento en New Hampshire, Tierra de Frontera, Pueblo Fantasma en el Cielo, hasta el Dogpatch de Li'l Abner. La Corporación

Marriot, propietaria de parques y de hoteles, define un parque con tema como "un complejo de entretenimiento familiar orientado a un tema particular o un tiempo histórico, que combina una continuidad de vestuario y arquitectura con entretenimiento y mercancía para crear una atmósfera provocadora de fantasía" (Moran 1978: 25). Esos lugares son grandes teatros ambientalistas. Se relacionan con reuniones como la del kaiko de Papúa Nueva Guinea, el powwow de los indios norteamericanos y la kumbhmela hindú: centros de peregrinación donde se muestran e intercambian performances, mercancía, servicios e ideologías.

Me concentraré aquí en una sola clase de parque con tema, el pueblo restaurado. En 1978 había más de sesenta en los Estados Unidos y Canadá y parece que se están construyendo más. Millones de personas los visitan todos los años. Típicamente restauran el período colonial o el siglo XIX: refuerzan la ideología del áspero individualismo representado por los primeros colonos de los estados del Este (la Williamsburg Colonial, la Plantación Plimoth) o los tiroteos del Oeste (Buckskin Joe y Cripple Creek en Colorado; Cowtown en Kansas, Old Tucson en Arizona) o las romantizadas industrias "heroicas" como la minería o la caza de ballenas. Algunos, como las Granjas y Casas de los Amish en Pennsylvania ofrecen a la gente la posibilidad de vivir realmente como los Amish; unos pocos como Harper's Ferry en West Virginia conmemoran enfrentamientos históricos. La escala de las reconstrucciones arquitectónicas y las conductas de quienes trabajan en los pueblos hacen de estas restauraciones algo más que museos.

En el Columbia Historic Park, de California,

el tour de una mina de oro que todavía funciona es la atracción central -donde se advierte a los que pudieran tentarse con las cuevas contra los peligros de hundimientos. Los mineros son dos jubilados que realmente pueden ganarse la vida con el poquito de oro que queda en la veta. (Moran 1978: 31)

Los cien metros cuadrados de la histórica Smithville, en New Jersey, contienen un conjunto de treinta y seis edificios, incluido un molino harinero, una escuela, una casa de reunión cuáquera, una tienda de zapatero remendón y una estación de bomberos, "la mayoría de los cuales son estructuras originales de la zona de la costa de New Jersey. Los habitantes del pueblo tienen vestuario de época y trabajan en labores típicas de los ciudadanos de los siglos 18 y 19" (Moran 1978: 36).

Old Sturbridge Village, en Massachusetts, empezó en 1946. Para 1978 había más de

miércoles a la noche. Se enseña de veras en la desvaída escuelita dos días por semana y hay presentaciones de obras del período (*The Drunkard*, de 1840, *EverSo humble*, de 1836). El 4 de julio todo el pueblo celebra como se celebraba entonces. (Moran 1978:40-41)

En Louisbourg, Nova Scotia, los empleados

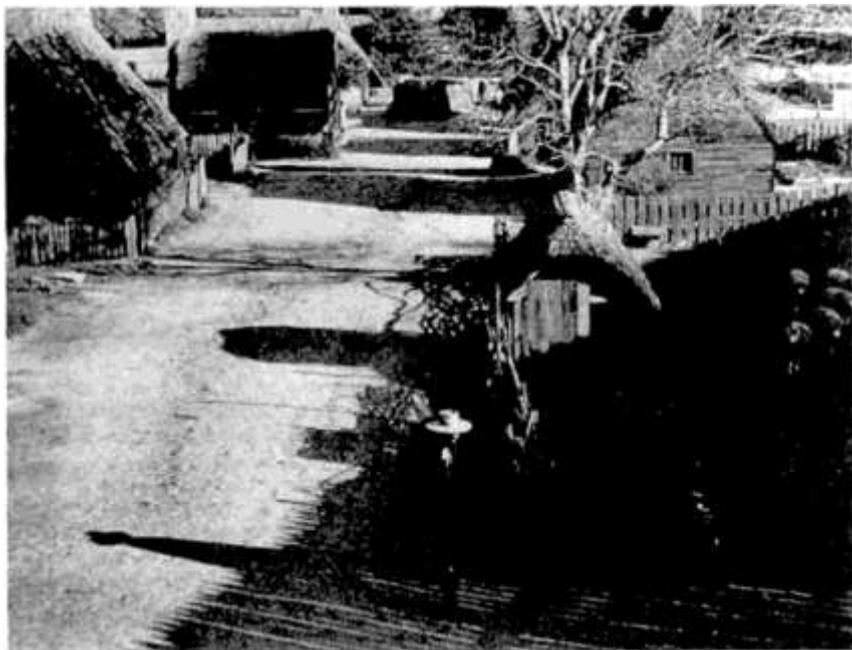
toman los nombres de gente que realmente vivió en el pueblo. Se detiene al visitante en el portal y se le dice que siga sólo después de un examen informal, en francés. Si uno responde en inglés, lo miran con desconfianza. (Moran 1978: 50)

Dado el tono actual de las relaciones entre hablantes de inglés y de francés en Canadá, este rito de entrada reverbera a través de varios siglos. A menudo los tiempos se combinan con comicidad:

Una mujer preguntó a quien esto escribe si conocía a su "marido". Se estaba refiriendo en el presente al hombre que había servido como jefe de ingenieros en la Louisbourg original. Su "criada" y sus "hijos" ("Tuve cinco, usted sabe, pero uno murió el invierno pasado") dan vueltas en la cocina, sonriendo a esos visitantes vestidos de modo tan raro, con sus grandes cajas [cámaras]. (Moran 1978: 51)

La performance se lleva todavía más lejos en la Plantación Plimoth, en Massachusetts (láminas 13-18). Según materiales que me mandó Judith Ingram, directora de mercado de la Plantación, se intentó una re-creación total, incluyendo la de los residentes reales de Plimoth en el siglo XVII.

Nuestros esfuerzos en este sentido empezaron a fines de los sesenta. Desde entonces, se ha dado a los visitantes de nuestro Pilgrim Village [Pueblo de Peregrinos] la oportunidad de una inmersión total en la vida del siglo XVII. Los empleados son entrenados en lo que podría llamarse interpretación "no programática," que subraya la capacidad de conversar con visitantes de modo natural mientras hacen su día completo de trabajo en la comunidad de un modo holístico. Este método asegura que todos los sentidos se conjuguen en el proceso de aprendizaje... Nadie que entre en las casitas desordenadas de nuestro pueblo en julio y tenga que vérselas con las moscas y el polvo, o que haya visto fuego en la chimenea un día de calor sofocante, u observado las dificultades



Láminas 13-14 Dos tomas de fa calle principal de la Plantación Pimoth. La primera (13) que proviene de la oficina de publicidad de Plimoth, muestra la calle como "podría haber sido" en la década de 1620. La segunda (14), tomada por Richard Schechner en 1982, es una toma de la misma calle. Los turistas que andan por la calle dan una sensación diferente.



Lámina 17 Salando cerdo en Plimoth (Cortesía de la Plantación Plimoth)



Lámina 7 8 Campamento indio en Wampanoag, cerca de Plimoth (Fotografía de Richard Schechner)

del pueblo no hay rastros del mundo moderno [excepto Caminitos especiales y el acceso a varias estructuras para incapacitados]. Ahora, no sólo hemos recreado las casas y el mobiliario sino también a los habitantes de Plimoth de 1627. Se ha puesto extremado cuidado para reproducir la vestimenta, las personalidades y hasta las variaciones de los dialectos regionales del inglés de los peregrinos. (8)

El personal de Plimoth se preocupa por señalar que la Plantación no es una "restauración" sino una "re-creación". "No tenemos casas originales que hayan sobrevivido", dice Ingram en una carta, "ni conocemos el diseño exacto de las casas y debemos recrear estructuras típicas del período". Esas "re-creaciones" se construyen después de mucha investigación. El mismo cuidado se pone para reconstruir los papeles que se representan -y esos papeles no siguen el modelo de gente "típica" de la época sino las vidas reales de habitantes de la colonia.

Según Bob Marten, ex co-director del Departamento de Interpretación de la Plantación, siempre se ponen anuncios en enero para llenar unos treinta papeles que representan el total de las doscientas personas que vivían en la colonia en 1627. Es decir, treinta de doscientos aldeanos se representan de veras, con actores a quienes Marten llama "informantes culturales".

Marten dijo que la Plantación trata de encontrar individuos que sean parecidos a los personajes que van a representar. "Buscamos personas del siglo XX que sean las contrapartes de personas del siglo XVII. Si necesitamos llenar el papel de Eider (William) Brewster buscaremos a alguien de aproximadamente la misma edad que tenga una manera elegante de expresarse y buen vocabulario... John Billington era un pillo, un embaucador. Entonces encontramos a alguien capaz de hacer el papel. Normalmente lo representa un actor de carácter que podría venderle a alguien sus propios zapatos". (Miller 1981, sin página)

Como en el cine, se trabaja mucho para encontrar actores adecuados. Un Camionero hace mejor el papel de labrador que un maestro", dice Marten.

Es interesante que haya poco ensayo de grupo. Esto se explica porque no se trata de una obra para la cual los actores se preparan sino un mundo interactivo donde lo que importa es la improvisación; esa interacción no sólo ocurre entre los actores sino con los turistas que visitan la Plantación todos los días. (La Plantación está abierta 7 días por semana, de jueves a sábado, desde el 1 de mayo de abril hasta el 30 de noviembre.)

(más que hecho establecido) y otros como "mentiras cultas", lo cual significa datos inventados sobre lo que es probable. La biografía de representación tiene el tipo de dialecto, la firma, nombres de los amigos del personaje, algunas lecturas sugeridas y, lo que es muy importante, un párrafo o dos de "notas". Por ejemplo, de Phineas Pratt nos dijeron que tiene treinta y cuatro años, es de Buckinghamshire, llegó a Plimoth a bordo del *Sparrow* en 1622 y es labrador. Las notas de la biografía de representación dicen al actor:

P. Pratt es hombre de Carácter; no sabe Mentir, ni profiere juramentos ni sufre oírlos. Maese Pratt antes haría pedazos su propia espada que soportar una mentira o tolerar a un falsario. Y por cierto su propio Código de la Palabra Honesta y el Acto Valeroso tampoco debería darle licencia para obrar de otra guisa. Empero, no lo encontraréis Defendiendo de continuo su propia verdad ni la de otros, porque la misma disposición que le hace creer en su propia Veracidad le hace confiar en la de Otros -toda vez que no halle amplíssima causa para Dudar... Ha vivido tan cerca de los hombres rojos - amigos y enemigos- como cualquiera otro Hombre de Inglaterra y ha aceptado sus costumbres y creencias -pardiez, más que aceptarlas las ha hecho suyas- pero el vivacísimo estilo de decir sutilezas y cortesías... hace que algunos de los más sagaces y dudosos de la aldea lo miren con un poquillo de desconfianza cuando el "Buen Joven" acepta lo que ellos estiman por apócrifas "verdades" de sarracenos.

Las notas están escritas en lo que supongo es inglés del siglo XVII, en la gramática del siglo XVII. La biografía también tiene un dibujo de Phineas con su ropa -o vestuario, según se tome el punto de vista de él o del actor que lo representa. Junto con la biografía, se da al actor un cassette con habla del dialecto apropiado. Se investiga constantemente. En 1983 sacaron una versión revisada de las dos biografías de Phineas Pratt (1593-1680). En la revisión se habla mucho de la experiencia que Phineas tuvo con los indios, especialmente sus "aventuras en Wassagusset" y "cómo se libró de los indios massachusetts que buscaban su muerte a todo trance". Pero al actor se le aconseja: "Sin embargo, el ardor de aquellos tiempos ha pasado, y Phineas debe ahora aparejarse a un papel más pacífico y menos central en la comunidad". El estilo de la biografía de representación parece menos antiguo que el de la anterior.

Moran fue a Plimoth:

En cada edificio una persona de la casa que habría vivido allí saluda y pregunta: "¿Cómo estáis?" En unos pocos minutos uno se encuentra respondiéndole en una lengua que era extranjera apenas unos momentos antes: "Contento y pagado". A una niñita le preguntan: "¿De qué partes sois?" "New Jersey", responde. "Me temo que desconozco ese país". Interviene el padre: "¿Ves. Susie? New Jersey no se

había inventado todavía".

... Durante el día, los aldeanos hacen sus tareas. Preparan comida en ollas negras

sobre carbones encendidos, mientras explican a los visitantes la diferencia entre

potaje y guiso... Un joven ayuda a construir la casa del Señor Allerton. Con acento

irlandés explica: "Mi nave naufragó cuando nos dirigíamos a la colonia de Virginia.

Cuando las ondas me arrojaron a la playa, los indios me trajeron aquí. Gran sorpresa tuve de encontrar gentes que hablaran inglés en estas tierras salvajes"...

Una cabra insistía en entrar en la casa de los Standish hasta que la criada la espantó. Todas las casas están construidas a mano, algunas con pisos de madera,

otras de tierra (húmeda en el deshielo de la primavera). Las calles son desaparejas,

pedregosas... Muchos actos especiales continúan el tema de la re-actuación histó-

rica. Está la inauguración de la Colonia de Verano de Wampanoag, con indios americanos nativos al estilo del siglo XVII. También la construcción de un establo

del pueblo y la representación de una boda típica en la colonia y otra en el campo-

mento de los indios. Pero la atracción clásica y la que produce más dinero para el

pueblo es el Festival de la Cosecha en octubre... Aquí los aldeanos renuevan las costumbres de la cosecha del siglo XVII con banquetes, canciones, danzas y un

espectáculo general lleno de entusiasmo. Los indios americanos de la Colonia de

Verano participan en desafíos amistosos de habilidad y suerte. (1978: 64-70)

El diálogo entre siglos a veces se sazona con ironías. Un visitante de Plimoth pidió disculpas por interrumpir a un artesano con sus preguntas. "Todas las que quieras, mi señor," respondió el actor, "por mi parte también querría yo inquirir sobre algunas cosillas de sus tiempos" (9).

Cuando fui a Plimoth en el otoño de 1982, percibí algo que me inclina a pensar que no era una performance del tipo 1 → 3 → 4 sino del tipo 1 → 3 → 5a → 5b. El lugar estaba lleno de gente y aunque las fotografías oficiales sugieren una aldea poblada por personas del siglo XVII, la experiencia real es la de muchas encarnaciones padando

XVII en New England, con muchos datos tomados de documentos de la época. Se implica que la ilustración también es "de época". Desde luego, el editor puede decir que todo el mundo sabe que no había cámaras por entonces. Sin embargo, una foto realmente dice mil palabras. Y ese minúsculo reconocimiento de la foto implica: Olvide de dónde vinieron estas fotos; piense de qué son.

Igualmente instructiva, pero de otro modo, fue mi experiencia en la Colonia de Verano Wampanoag "con personal de indios americanos". La Colonia consta de dos pequeñas carpas dentro de las cuales hay algunos (quizás) indios (lámina 18). Aunque el folleto invita a los turistas a "conocer el pueblo nativo americano que ha vivido por siglos en la costa de New England", dudo que los Peregrinos y sus descendientes dejaran muchos indios vivos. Uno de los objetivos explícitos de la Plantación es proporcionar "a la comunidad de nativos americanos la oportunidad de conocer aspectos de su propia cultura que están en peligro de perderse" (Plimoth Plantation 1980:3). Los funcionarios de la Plantación presentan a los actores de las carpas como "nativos americanos" -como si eso significara algo. No hay intento de presentar a los aldeanos de Plimoth como "anglosajones blancos". Algunos de ellos podrían ser judíos, polacos o húngaros. Pero no había negros. No es claro hasta qué punto en el pasado la exactitud histórica delimita la contingencia teatral. Cuando pedí probar el guiso que hervía en la olla, una mujer del siglo XVII me dijo que la ley de salud del estado de Massachusetts del siglo XX

prohíbe a los visitantes probar comida que no sea del restaurante designado. ¿Los actores negros que hicieran un juicio para obtener papeles de peregrinos podrían basarse en las leyes estatales contra la discriminación? En el pueblo de los Peregrinos la capacidad de actuar parece más importante que la autenticidad étnica. El día que yo fui, un drama mostraba la negociaciones entre los habitantes ingleses de Plimoth y 05 holandeses visitantes que venían de New Amsterdam.* Un empleado se jactaba de que habían contratado a un "actor de Broadway" (no necesariamente holandés) para un papel principal. No hay modo de evitar anacronismos ni la intrusión de los valores políticos y estéticos de nuestro tiempo.

Cualquiera sea el patrón subyacente de cosas (1 ---> 3 ---> 5a —> 5b) la técnica de "interpretación en primera persona" que se usa en Plimoth produce teatro muy eficaz. Los funcionarios de la Plantation insisten mucho en eso. Según el volante de información que me mandó Ingram,

La interpretación en primera persona no sólo anima a que los empleados se mezclen con los visitantes, también facilita la discusión de conceptos e ideas

New Amsterdam era el antiguo nombre de New York. (*Nota de la traductora*)

Peregrinos, nuestra experiencia ha sido que ahora son más frecuentes las preguntas sobre asuntos que tienen que ver con lo que podría llamarse la visión del mundo del siglo XVII. También hay menos preguntas que entran en la categoría de "¿Qué es eso?". Hablando en primera persona, nuestros empleados pueden responder preguntas en términos personales más que abstractos. (Plimoth Plantation 1980: 2)

La técnica de la "interpretación en primera persona" tiene un tipo de autenticidad de que carece la arquitectura de Plimoth. No sobrevive nada de la arquitectura de la colonia original; el pueblo ha sido completamente re-creado. Pero se sabe quién vivía allí y se ha hecho investigación de la historia de los habitantes originales. Entonces, mientras que los edificios y el mobiliario son "típicos" de la época, la gente es "de veras de" 1627 -tanto como puede serlo una buena actuación. La "interpretación en primera persona" no se formalizó por completo en Plimoth hasta 1978. Antes, las interpretaciones eran *ad hoc*: las performances se hacían para esta o aquella ocasión. Después de 1978 todo el mundo en la Plantación representaba un papel. Los actores que han trabajado largo tiempo allí se identifican mucho con sus papeles. Marten representó a Myles Standish de 1669 a 1681.

Después de vivir con Myles Standish todos estos años, Marten dijo que "apoya... y se siente defendiendo" al personaje histórico más que un historiador. Además de apreciar las virtudes de Standish, Marten ha adquirido una comprensión de por qué el soldado realizó algunos de sus actos más controvertidos. "Mató a muchos indios -no en combate justo sino en emboscadas", dijo Marten, "Si tenía que bajar a algunos indios para el bien de la colonia, lo hacía sin cuestionarlo. No creo que yo tuviera el estómago para hacer lo que él hizo, pero en el contexto de esa época, lo que hizo Myles tenía sentido." (Miller 1981, sin página)

Lo que le pasó a Marten pasa con todos los actores euroamericanos: construyen papeles llenando desde adentro lo que no pueden encontrar en ningún estudio de antecedentes.

En ocasiones, el programa de volver al siglo XVII se socava con un guiño de picardía. El folleto dice a los visitantes que las personas españolas y francesas, "si están desarmadas", son bienvenidas a la Plantación aunque Inglaterra estuvo en guerra con España y/o Francia gran parte del siglo XVII. En realidad los administradores de

época, usando el moderno para preparar al visitante a que suspenda sus dudas cuando entra en el pasado." La única dificultad es que hay tantos entrando en el pasado que es tan posible que los visitantes se encuentren entre sí como en el ambiente de los peregrinos. El concepto que Ingram celebra funcionaría si se limitara el número de visitantes de modo que hubiera sólo un pizca de modernidad en medio de peregrinos y indios. Traten de convencer de esto a los administradores de la Plantación, que cuentan el dinero tratando de salir a flote. Los exigencias económicas dictan una asistencia masiva; buena parte de lo que experimenté en Plimoth fue un apretujamiento de muchos como yo: pertrechados con sus cámaras, ávidos exploradores de épocas pasadas haciendo preguntas. Cuando me detuve en una muestra menos popular -una casa simple donde dos mujeres estaban limpiando después de un opíparo almuerzo- sentí algo de lo que Ingram prometía. Me senté al costado y las miré hacer sus tareas. Fue una buena pieza de teatro ambientalista. O, cuando un duelo atrajo a la mayoría de la gente a un campo abierto, dentro de una casa seguían las negociaciones entre los holandeses de New Amsterdam y el Gobernador Bradford, con un muy buen diálogo improvisado. No obstante, de alguna manera, sentí que estaba viendo una obra de época más que "estar realmente allí", en el siglo XVII.

Separar diferentes elementos para que las distintas áreas temáticas del ambiente se definan con claridad es lo que se intenta en lugares como los parques de Disney. No sólo hay una separación neta entre el mundo ordinario -hasta la mecánica de nombrar el parque mismo- y el parque, sino que diferentes sectores hablan diferentes lenguas temáticas: en Disneyland, por ejemplo, hay grandes diferencias entre la Tierra de Frontera, el País del Mañana etcétera. En el Disney World de Florida y en Epcot la parte de atrás del escenario es subterránea, y las áreas del control central están a varios kilómetros de donde pasean los visitantes. Todos los empleados de Disney entran y salen del área subterránea, donde no se los ve. Los vemos en el Reino Mágico sólo con disfraz y/o en carácter.

Pero a pesar de -y hasta debido a- esos intentos de separar realidades o esferas de experiencia en tiempo/espacio, los espectadores disfrutaban de lo que puede describirse como un escalofrío de placer posmoderno producido por la mezcla o la cercanía de categorías contradictorias. En Plimoth los anfitriones son personas del siglo XX entrenadas en inglés del diecisiete (más o menos); los visitantes son turistas que han pagado para que se los trate como huéspedes que caen desde otro siglo. El folleto subraya la realidad del mundo del siglo XVII mientras anima a los visitantes a romper ese marco:

Las personas que encontrará en el pueblo representan -en su vestido, habla,

manera y actitudes- residentes conocidos de la colonia en 1627. Como en toda comunidad agricultora, sus vidas siguen el ciclo de las estaciones -plantar y cosechar, cuidar a los animales, preparar comidas, conservar el alimento; lo que vea dependerá de la estación del año. A pesar de que están ocupados, los aldeanos siempre están dispuestos a la conversación. Haga todas las preguntas que quiera. Y recuerde, las respuestas que reciba reflejarán la identidad del individuo particular del siglo XVII.

La frase que traiciona es "a pesar de que están ocupados". No es cierto: se les paga para responder a los visitantes. Dudo que un aldeano que estuviera demasiado ocupado para hablar con los turistas durara mucho en el siglo XVII, porque este preocupado actor violaría la regla impuesta por sus empleadores del veinte. El mapita de una página y el panfleto están llenos de contradicciones. Se entra al pueblo después de pasar por centros de recepción y de orientación. El centro de recepción es donde se hace el negocio: restaurante, tienda de regalos, librería y entradas para el pueblo mismo; también teléfonos, baños y un área para picnics. El centro de orientación ofrece una muestra de diapositivas de imágenes múltiples que es, según nos dice el panfleto, "parte esencial de su visita". Da un telón de fondo histórico y muestra lo que se se verá. La orientación al siglo XVII "dura unos 15 minutos".

Dentro de la empalizada se mantiene una atmósfera de pueblo del siglo XVII, como a bordo del *Mayflower II* y en la colonia de los indios. Pero una visita a todo el complejo -centro de recepción, centro de orientación, ambientes re-creados vivos con conducta restaurada- es una experiencia completamente posmoderna, una experiencia teatral. Por lo general los espectadores-participantes se acomodan a la realidad del siglo XVII John S. Boyd, que hace el papel de Stephen Hopkins, asistente del Gov. William Bradford y dueño de la primera taberna de Plimoth, ha tenido las siguientes experiencias:

"Uno encuentra gente de todas partes del mundo" dice Boyd. "He conocido gente de cinco países diferentes en un día"... La mayoría de los visitantes entra en el espíritu de la Plantación, dice Boyd, pero unos pocos se quedan estupefactos cuando un residente de la plantación dice que no ha oído nunca hablar de Pennsylvania o pregunta a los visitantes si tienen un "buen rey". La mayoría de ellos, sin embargo, "realmente nos aceptan como de otro siglo". (Reilly 1981, sin página)

La Plantación Plimoth es algo más que un teatro o un lugar de enseñanza; es también un negocio. En 1979 hubo 590.000 visitantes; los costos fueron de cerca de un millón y medio de dólares. Todo es lo más auténtico posible, pero para los visitantes el día termina a las cinco de la tarde y los actores se van a sus casas. Durante los meses del

invierno crudo de New England -cuando los verdaderos peregrinos pasaban sus peores momentos- la Plantación cierra. Eso quiere decir que los actores ya no hacen sus tareas cotidianas. La Plantación se abre para programas especiales; y como en un negocio de espectáculo, los administradores se preparan para abrir en la primavera. Quizás el pueblo cierra durante el invierno porque las orjalías del frío, el hambre y la muerte del siglo XVII no pueden presentarse con exactitud de modo que se adapten al gusto de los turistas del siglo XX. O quizás sea simplemente que el entretenimiento al aire libre en Massachusetts es un fracaso en el invierno. Probablemente sean las dos cosas. Las contradicciones y anacronismos, que se enmarcan y se mantienen separadas con cuidado, son lo que da a Plimoth y otros pueblos restaurados similares su atractivo especial. Las contradicciones están ocultas, casi, sólo para revelarse en momentos y lugares especiales. Dentro del pueblo todo es naturalismo, pero tomada en conjunto la Plantación es como el teatro de Brecht o de Foreman. La gente que hace Plimoth puede no decirlo en esos términos, pero su creación es conducta restaurada que mezcla los tipos 1 → 3 → 4 y 1 → 5a → 5b : 1 → 3 → 5a → 5b.

Pero ¿qué pasa con los pueblos que se especializan en restaurar fantasías? Son puros 1 → 5a → 5b. Más de un pueblo del Lejano Oeste presenta con regularidad tiroteos de *High Noon* o un ataque de indios "salvajes". Esas escenas no se toman de la historia sino del cine. Son reflexiones sobre refecciones de la experiencia norteamericana. A veces, curiosamente, se duplican de nuevo como películas. *Buckskin Joe*, en Colorado, fue creado por Malcolm F. Brown, ex director artístico de MGM. El pueblo ha sido escenario de más de un film, incluido *Cat Ballou*, parodia de película del Oeste. En *Buckskin Joe* ocurre un tiroteo frente a la taberna y los espectadores - clientes verdaderos del bar u otros negocios- se agachan para cubrirse. En *King's Island*, en Cincinnati, atracan un tren de pasajeros, toman como rehén al conductor y se pide a los pasajeros que intervengan para salvar el día. La participación del público, que está declinando en el teatro, aumenta en los parques de temas y los pueblos restaurados.

Considerados teóricamente, los pueblos restaurados, hasta los contruidos sobre fantasías y/o películas, plantean preguntas difíciles. ¿En qué se diferencian del agnicayana de Staal-Gardner? Staal y Gardner basaron su ritual védico sobre reconstrucciones de una "antigua India" tan distorsionada como verdadera, como el Lejano Oeste de los Estados Unidos donde los indios americanos atacaban a los colonos y ocurrían tiroteos frente a las tabernas. Los sacerdotes brahmanes fueron a los textos, a sus propias memorias y a lo que los viejos podían recordar del agnicayana, del mismo modo que arquitectos, actores y artesanos de los pueblos restaurados hacen su investigación. Y en cuanto a cosas tomadas de la mitología

pop, como en Buckskin Joe, hay muchos paralelos con Chhau, donde las historias representadas vienen de los textos sagrados en sánscrito, el *Ramayana* y el *Mahabharata*, y también de otras innumerables versiones muy populares, incluidas las de películas y libros de chistes. No, la diferencia entre los pueblos restaurados de los Estados Unidos y el agnicayana y el Chhau reside en que los actores y espectadores de los pueblos restaurados saben que todo es ficción.

Tiempo/espacio A: siglo 20, EEUU, rodeando el pueblo restaurado

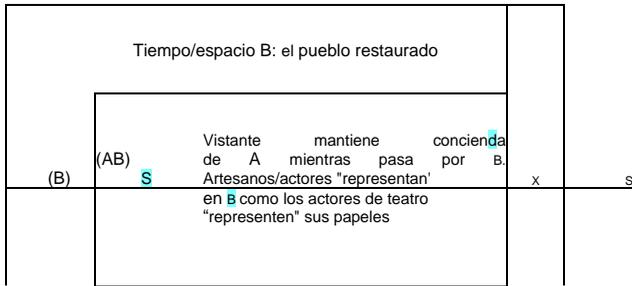


FIGURA 4.6

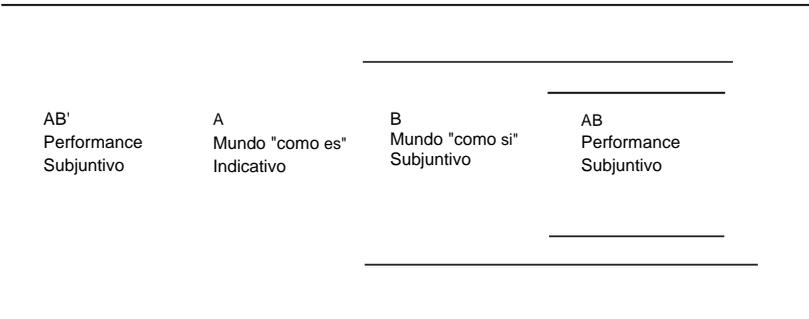


FIGURA 4.7

En la figura 4.6 hay un movimiento del marco A al marco B que produce una conciencia especial, AB. AB es una forma de afirmar el modo subjuntivo de la conducta restaurada: la yuxtaposición de los dos marcos que no pueden coexistir en el indicativo: "estar en" los siglos diecisiete y veinte simultáneamente, "hacer" un ritual védico a la antigua y ante las cámaras, las grabadoras y las muchedumbres de curiosos. Lo que pasa es que el marco subjuntivo más pequeño temporarily y paradójicamente se expande, y llega a contener el marco indicativo. Todo es "ficción por ahora". La figura 4.7 ilustra que el mundo indicativo queda temporariamente aislado, rodeado, permeado y penetrado por el subjuntivo: afuera está el ambiente de la performance; adentro, la conciencia especial de representar y atestiguar/participar en una performance. La famosa "voluntaria suspensión de la incredulidad" es el acuerdo para permitir que el marco menor AB se haga más grande que el marco AB'.

En Plimoth, después de unas horas en el pueblo los visitantes dejan el siglo XVII. Al final del día los "intérpretes" se sacan los disfraces y se van a su casa. En algunos pueblos restaurados unos pocos viven *"in situ"*, pero conocen muy bien el siglo XX: su día de trabajo los pone en contacto con centenares de turistas por hora. Sin embargo, a veces, la elección de vivir anacrónicamente es radical. Los sadhus de la India a menudo viven sin propiedad, ni ropa ni contacto alguno con el mundo común. Conocí gente que vivía sin electricidad ni otras comodidades modernas en las montañas alrededor de Santa Cruz, en California. Pero los ejemplos más estudiados de vida anacrónica se representan para los medios, como el campamento celta cerca de Londres:

Cinco parejas jóvenes y sus hijos vivían en una casa de palos, paja y barro, iluminada sólo con fuego y la luz del día que entraba por dos puertas bajas. Cultivaban verduras, criaban cerdos montaraces, vacas, pollos y cabras, y mantenían un turón para cazar conejos. Hacían su cerámica, forjaban sus instrumentos, construían carretas, tejían su ropa, curtían las cueros de los animales. Sonaban como celtas que vivían no lejos de lo que ahora es Londres hace 2.200 años; en realidad son britanos del siglo XX que han estado viviendo como celtas de la Edad de Hierro durante casi un año. El experimento fue concebido por John Percival, un productor de la BBC, para dramatizar la arqueología para una serie de 12 documentales para televisión... Los operadores de cámaras llegaban todas las semanas al pueblo de Wiltshire al sudoeste de Londres para filmar. Aparte de esto, los "celtas" estaban bien aislados del mundo moderno... Kate Rossetti, una maestra de Bristol, había hecho una larga lista de lo que extrañaba: "Mi familia y mis amigos, chocolate, zapatos cómodos, Bach y Bob Dylan, poder hacer escapadas a Escocia". Pero dijo que no piensa vivir otra vez en una ciudad. (*New York Times*, 5 de marzo de 1978)

Este tipo de cosa no es un regreso arcádico a la naturaleza. Los arcádicos contemporáneos viven en las montañas de Santa Cruz. El campamento celta de la BBC es como un zoológico criadero: un lugar donde pueden criarse acciones de una vida pasada y luego volver a capturarlas (en este caso, en película) -una convergencia de arqueología, antropología y medios. Está entre la obvia falsificación de un pueblo restaurado y la no tan obvia del agnicayana de 1975. Llamo falsificación a algo incapaz de existir por sí mismo, algo que necesita un empujón de los medios o que parece desarticulado de la vida contemporánea. Por supuesto el teatro es falsificación, pero la celebra, mientras que los pueblos restaurados astutamente tratan de esconder la suya. Esas astutas falsificaciones están en aumento.

Los celtas de la BBC son un poco como los sacerdotes brahmanes que restauraron el agnicayana para Staal y Gardner. Para el agnicayana de 1975 había dos públicos: uno inmediato, de residentes locales, muchos de los cuales trataban el ritual como un suceso para los medios (esto ocurre siempre que se filma una película *in situ*, hasta fuera de mi casa, en la calle Sullivan en Manhattan); y un público afuera de Kerala que ve *Altar of Fire* como documental de un ritual verdadero. Pero ritual con una diferencia: ritual para estudiar, como entretenimiento -un "especímen". La inversión es irónica. El público de Kerala ve el agnicayana como espectáculo de medios: el público del film de Staal-Gardner ve los medios (versión del agnicayana) como ritual. Los dos públicos están alienados del agnicayana "puro." Pero ¿hubo alguna vez un agnicayana puro? ¿No es toda instancia del agnicayana del tipo 1 → 5a → 5b? Cuando el narrador de *Altar of Fire* declara que el público está viendo probablemente la última performance del agnicayana, se está añadiendo algo más de una pizca de entretenimiento a la P.T. Barnum norteamericano para darle sabor. Y en Plimoth nada (nuevo) va a ocurrir; la vida allí está acabada. Esas conductas restauradas son muy parecidas al teatro dentro del teatro: el guión es fijo, el ambiente se conoce, los actores representan papeles definidos. Pero el Bharatanatyam y el Chhau son diferentes. Son restauraciones invisibles, bien injertadas en su ambiente cultural: son artes vivas. Como tales, esas danzas cambiarán; su futuro no es predecible; no son repeticiones de su pasado. La Plantación Plimoth continúa, es, o deja de ser; su existencia misma está anudada a su historicidad específica. Toda producción de teatro estético es como Plimoth, pero "el teatro" como género es como el Bharatanatyam y el Chhau. Las semejanzas y diferencias entre varios sistemas de performance se resumen en la figura 4.8.

SISTEMAS DE PERFORMANCE —> MAPA COMPARATIVO

	A	B
1	ARTES Teatro, danza, etc.	ARTES RESTAURADAS Bharatanatyam, Chau de Purulia, etc.

Entre estos hay una distinción pequeña o no fenomenológica, que hace muy difícil distinguir **1A** **1B** sin hacer investigación histórica. **1B**seinjertamuybien **1A**. **1A** **1B** tienen, cada uno, "vida propia". En los dos, los actores saben que están "en un espectáculo" y el público sabe que está "viendo un espectáculo".

A	B	C	D
2 FICCION de MEDIOS	SIMULACION de MEDIOS	"EMPUJON" de MEDIOS	"ALLI" de MEDIOS
Films comunes	Recreados especialmente para los medios, como los celtas de la BBC	Sin medios no habría suceso, como el agnicayana de 1975	Documentales, noticieros

Un movimiento a la derecha = disminuye la dependencia de los medios para hacer el suceso, aunque los items de noticias se editan, lo cual crea una realimentación entre lo que "es" noticia y lo que los medios "hacen" noticia. También, un movimiento hacia la derecha = aumento de las superposiciones de voces de observadores afuera que explican "objetivamente" un suceso independiente. **2B, 2C, 2D** se unen. Sólo

A	B	C
3 PARQUE ESCONTEMA	PUEBLOS RESTAURADOS HECHOS DE FANTASIA E HISTORIA	PUEBLOS RESTAURADOS HECHOS DE HISTORIA
Disneyland, País de Oz, Dogpatch, etc.	Buckskin Joe, Tierra de Frontera, Columbia Historic Park, etc.	Plymouth, Smithville, Louisbourg, etc

En **3A** todo el mundo sabe que está "en un espectáculo/espectadores-participantes o actores. En **3B**/**3C** hasta los actores empiezan a sentir que están "en la vida." Pero, paradójicamente, **3B**/**3C** están muy cerca de **1A** **1B**, donde el suceso empieza a tener "vida propia." En **3A** la mayoría de la maquinaria, mecánica y humana, se oculta del espectador, creando un ambiente ficticio. En **3B** y **3C** hay un intento, como en los museos, de mostrar todo lo posible. Pero hoy en día hasta los museos están ficcionalizando. Por ejemplo,

FIGURA 4.8

Una de las grandes diferencias entre los sistemas de performance es el marco hecho por los ambientes físicos -qué contiene a qué. En teatro común, el ámbito del espectador, la sala, es más grande que el del actor, el escenario, y está claramente separado de él. En el teatro ambientalista (ver Schechner 1973) hay un desplazamiento porque a menudo espectador y actor comparten el mismo espacio, a veces intercambian espacios y a veces el ámbito del actor es más grande que el del espectador y lo incluye dentro de la performance. Esa tendencia se lleva aun más lejos en los pueblos restaurados y los parques con temas, donde el visitante entra en un ambiente que lo traga. Se hace todo lo posible para que el espectador participe. Y mientras el visitante tiene conciencia del tiempo y el espacio comunes, simultáneamente goza de la transformación temporal. Se lo transporta a otro tiempo y lugar. El agnicayana de 1975 combina las cualidades del film con las de un pueblo restaurado. Operan dos marcos: el del ritual y el del film que se está haciendo del ritual. Los sacerdotes brahmanes son los actores del agnicayana, pero también son "visitantes" absorbidos en él (ritual védico que es más antiguo y diferente del ritual hindú de los brahmanes); la gente local mira el ritual y la filmación -ninguno de esos sucesos es familiar. Si los sacerdotes hubieran estado totalmente absorbidos en el agnicayana habrían insistido en sacrificar las cabras o habrían detenido la performance porque en términos védicos es necesario que se sacrifique una cabra. Pero los sacerdotes también querían que se hiciera la película. Con respecto al sacrificio animal, los sacerdotes no actuaron como sacerdotes vedas sino como hindúes modernos. Y más: los sacerdotes actuaron como actores en una película y les importaba mucho que saliera bien. Usando su autoridad de sacerdotes, concibieron las efigies sustitutas para poder hacer la película, representar el agnicayana y no ofender los valores de los hindúes modernos de Kerala. Entonces los sacerdotes hicieron tres papeles: ritualistas védicos, sacerdotes brahmanes que arbitraron una tradición viva, actores del film. En un sentido, los actores del film convencieron a los sacerdotes brahmanes de que se podía alterar la tradición védica. O, como a actores del film, se les pidió que representaran el papel de ritualistas védicos. Esta doble y hasta triple vida es típicamente la de los actores de teatro: es la marca teatral de la verdad. Y entre el marco del agnicayana y el marco de hacer la película estaba el público local, gozando de los dos espectáculos.

¿Pero es justo decir que los sacerdotes estaban representando un papel? En términos de las convenciones teatrales euroamericanas, "actuar" implica ficción, y hasta mentira. El trabajo de los grandes maestros de actuación del siglo XX, de Stanislavski a Grotowski ha sido hacer que actuar sea más "verdadero." (Un contramovimiento ha sido reconocer con franqueza que actuar es artificio). Pero hasta Goffman identifica la actuación que la gente hace en la vida común con la de los embaucadores y otros que mantienen una "fachada" diferente de la de su

"verdadero" yo. Esa comprensión del actuar deriva de la idea platónica de una jerarquía de realidades en la cual lo que es más real está más lejos de la experiencia, y de la idea aristotélica del arte como imitación y esencialización de las experiencias de la vida. Pero desde la perspectiva de las convenciones teatrales hindúes, actuar es al mismo tiempo falso y verdadero porque actuar es una ilusión lúdica -como el mundo mismo. Los chicos que representan/son los dioses en el Ramlila están "jugando a" los dioses y "siendo" dioses.

Yo podría pensar que los sacerdotes que offician frente a las cámaras en el agnicayana están actuando, mientras que los aldeanos de Kerala podrían creer que están haciendo lo que siempre hacen los sacerdotes, mediar entre órdenes diferentes de experiencia. Su entrenamiento ha preparado a los sacerdotes a restaurar la conducta del agnicayana; por nacimiento, pertenecen a una casta que los capacita para hacerlo. No es exacto llamarlos actores y no es exacto no llamarlos actores. Están entre "no actores" y "no no actores", ámbito liminal de negatividad doble que es lo que precisamente define el proceso de caracterización teatral.

En cuanto a los pueblos restaurados norteamericanos, cualquiera que tenga un entrenamiento apropiado (no importa su origen) puede demostrar artesanías coloniales y hablar el inglés en el dialecto yankee del siglo XVII. Al fin del día de trabajo, los visitantes suponen que los actores dejan sus papeles aunque no lo vean. En Plimoth y en otros lugares, se abandonan algunas de las convenciones del teatro norteamericano ortodoxo. Los actores no están en un escenario, no se los premia con aplausos y no siguen estrictamente, palabra por palabra, un guión llamado drama. En algunos pueblos restaurados y parques con temas, los actores interactúan con los espectadores, haciendo que el visitante entre en el mundo del pueblo y con ello, borronan aun más la frontera entre la performance y su entorno de no actuación. Los actores de Plimoth están actuando, pero tratan de simular que no lo hacen. Decimos que alguien está "sólo actuando" cuando detectamos las costuras entre la performance y el entorno de no actuación. También decimos que alguien está actuando cuando está representando en un escenario. Decimos que alguien no está actuando cuando hace lo que haría comúnmente si no hubiera público. El film documental impone un marco de actuación alrededor de una circunstancia de no actuación. Documentales como *In the Land of the Head Hunters* de Curtis o *Nanook of the North* de Flaherty combinan personas

que a veces hacen tareas comunes, otras, restauran conductas de un pasado reciente, y otras veces actúan por dinero en situaciones ficticias en un escenario "in situ", usando un vestuario y diciendo líneas escritas para la ocasión.

Algunos actores de pueblos restaurados se han vuelto residentes permanentes,

a los turistas. Sus "vidas vividas" se integran con sus "vidas representadas" de modo tan fuerte que repercute en sus performances. Sus papeles se vuelven su "vida común", con lo cual confieren a su conducta restaurada una nueva fuente de autenticidad. Cuando eso ocurre, los residentes de los pueblos restaurados no pueden ser subsumidos fácilmente en la categoría de "actores" más que los sacerdotes brahmanes de Kerala.

En la película de 1974 de T. McLuhan, *The Shadow Catcher*, algunos de los participantes originales de *Head Hunters*, que hizo Curtis en 1914, explican que el interés de Curtis en

las "costumbres antiguas" volvió a despertar su propio interés -y los llevó a restaurar algunas ceremonias previamente abandonadas. Entonces los valores de la nueva cultura dominante animaron a representar como ficción lo que antes se representaba como realidad. Otras acciones -baile con máscaras, curaciones shamánicas- se hacían "como siempre", pero ante las cámaras. Más tarde, se desarrolló una nueva totalidad cultural, combinando ficción y realidad e incluyendo performances inventadas para turistas. Los kwakiutls más jóvenes dijeron que la película de Curtis les había ayudado a conocer el viejo modo de vida -porque ver algo "que realmente se está haciendo" es tanto más impresionante que simplemente oír hablar de eso. Pero para cuando llegó Curtis ya ni los viejos sabían lo que "se estaba haciendo realmente". ¿Quién sabe si lo hicieron alguna vez del modo en que él lo filmó? Curtis pagó a los actores cincuenta centavos la hora y cinco dólares cuando había peligro, como cuando remaban en las enormes canoas de guerra o cazaban leones marinos.

El teatro norteamericano de todo tipo es como *Head Hunters*. (Curtis le cambió el título a *In the Land of War Canoes* porque pensó que para el público norteamericano la caza de cabezas podía resultar repulsiva; la película fue de todos modos un fracaso comercial.) Como en la película de Curtis, cada vez más se combinan documental, ficción, historia, en otras palabras, se hace conducta restaurada, 1 → 5a → 5b. El teatro experimental actual pone lado a lado el actuar y el no actuar, como en los trabajos de Spalding Gray, Leeny Sack, Robert Wilson y Christopher Knowles y el Squat Theatre. Por otra parte, en las fortalezas de "hechos", como los programas de noticieros, el conductor del noticiero se selecciona por su capacidad para actuar, no para reunir o editar noticias (ver Schechner 1982: cap. 7).

Los pueblos restaurados y la película de Curtis, a medias restaurada, a medias inventada, son performances que se ubican entre la de los sacerdotes brahmanes que restauran un ritual arcaico para beneficio de las cámaras y Olivier cuando representa a Lear en el escenario euro-americano. Intermedias son también performances como las de Wilson y Knowles, Gray y el Squat. Este tipo de teatro muestra su

ral, en el teatro ambientalista, el ámbito de la performance rodea e incluye al espectador. Mirar se vuelve más difícil; "estar en" es más fácil. Donde no hay una sala, se deja a los espectadores a merced de sus propios recursos para encontrar la certidumbre que los ayude a retener la noción de quiénes son y dónde están.

La restauración de la conducta como sistema dinámico se expresa en las figuras 4.1 a 4.4. El centro de este sistema es $1 \rightarrow 5a \rightarrow 5b$. El tipo $1 \rightarrow 5 \rightarrow 5b$ es lo que pasa en talleres y ensayos. Los talleres y ensayos son dos partes de un proceso de performance de 7 fases: entrenamiento, taller, ensayo, calentamiento, performance, enfriamiento, consecuencias. La terminología varía de cultura a cultura, pero las siete fases representan funciones distintas que pueden identificarse interculturalmente. La ausencia de una o más fases no es índice de "incompletud" sino de un ajuste del proceso de performance para satisfacer necesidades específicas. Por ejemplo, en el drama Noh se subraya el entrenamiento pero hay muy poco ensayo; en el parateatro de Grotowski hay mucho taller pero no hay performance.

Esas diferencias pueden comprenderse preguntando qué logra cada fase de la secuencia de performance. El entrenamiento es el lugar donde se transmiten las habilidades. El taller es un proceso de deconstrucción donde los "paquetes" de la cultura (modos aceptados de usar el cuerpo, textos aceptados, sentimientos aceptados) se descomponen en sus partes y se preparan para ser "inscritos" (para usar la palabra de Turner). El taller es parecido a la fase transicional-liminal de los rituales. Los ensayos son lo opuesto de los talleres. En los ensayos se componen o arreglan cintas de conducta restaurada cada vez más largas para hacer una nueva totalidad unificada: la performance. Ese proceso de dos fases, de deconstrucción-reconstrucción, es exactamente lo que hicieron Staal y Gardner con el agnicayana; lo que los fundadores del Bharatanatyam hicieron con el *sadir nac*, el *Natyasastra* y las esculturas del templo; lo que Bhattacharyya hizo con el Chhau de Purulia; y lo que los creadores de Plimoth hicieron con los datos que encontraron en sus investigaciones de los peregrinos.

Aunque el proceso de taller-ensayo y el proceso del ritual son parecidos, los términos usados para describirlos no encajan muy bien. Es así porque muchas veces los estudiosos han tratado representación, arte y religión separadamente. Pero el proceso básico de la performance es universal: el teatro es el arte que se especializa en técnicas concretas de conducta restaurada. Prepararse a hacer teatro incluye memorizar una partitura de gestos, sonidos y movimientos y /o lograr un tono en el que gestos en apariencia "externos", sonidos y movimientos "toman posesión" del actor, como en un trance. La conducta que es otra se transforma en la propia

conducta del actor; partes alienadas u objetivadas del yo del actor -sea su yo privado o su yo social -se asimilan y se muestran en público. He resumido como 1 → 5a → 5b esa asimilación de material viejo y nuevo -y las transformaciones sufridas por ese material. La conclusión del proceso de taller-ensayo es la performance pública; esto es parecido a lo que Van Gennep llama "reincorporación" y lo que Turner llama "reintegración." Desde luego, todo el proyecto puede venirse abajo, sobre todo en circunstancias modernas y posmodernas donde es probable que las performances sean liminoides, más voluntarias que obligatorias. Cuando las cosas salen mal y la gente se dispersa, ocurre el "cisma" (10).

Al examinar el proceso de taller-ensayo en lo que toca a los actores individuales, también podremos entenderlo en términos más amplios y ver cómo se aplica a performances como el agnicayana, los pueblos restaurados y otras producciones en gran escala.

¿Cómo funcionan los talleres-ensayos? (ver Schechner 1985: capítulos 5 y 6). Hay dos métodos básicos. El primero es por "adquisición directa", donde un maestro usa la manipulación del cuerpo, imitación y repetición para enseñar al neófito items reales que serán representados. El texto de la performance es un todo y se transmite de generación en generación. El segundo método de los talleres-ensayos es enseñar una "gramática básica" que puede usarse para generar cualquier número de textos de performance. No existe un solo modo, ni siquiera 250 modos, de representar *Hamlet*. Hay una continuidad que cómo se ha hecho *Hamlet* desde la época en que Shakespeare lo escribió en 1604 hasta ahora. Entrenar a los actores para representar *Hamlet* significa enseñarles a inventar un texto de performance.

La separación de textos dramáticos y textos de performance que caracteriza al teatro moderno euroamericano lleva a la separación de entrenamiento, taller y ensayo. En muchas formas asiáticas, el entrenamiento, el taller y los ensayos son uno solo; en Euro-América el entrenamiento se generaliza en el sentido de que se enseñan técnicas como "instrumentos" que pueden usarse para hacer muchas clases diferentes de performances. Un actor no jadea para poder jadear en una performance sino para reforzar el diafragma, ponerse en contacto con los diferentes modos en que puede resonar su voz, controlar la respiración para que el trabajo físico exigente pueda hacerse sin perder el aliento. O, el alumno practica escenas de obras no porque las representará así cuando entre en el teatro profesional sino para aprender a preparar un papel, evocar emociones genuinas (o fingirlas) y, en otros sentidos, adquirir las habilidades necesarias para "hacerse actor." Esas destrezas son eclécticas. Pero qué absurdo sería que un shite de Noh entrenado tradicionalmente dijera

Así como hay estilos de performance intermedios o liminales, también hay algunos métodos de entrenamiento que ocupan una posición entre esos extremos, combinando elementos de los dos. El guru Kedar Nath Sahoo, bailarín de Chhau de Seraikella, enseña primero un conjunto de ejercicios de espada y escudo que más tarde se transformarán en movimientos para usar dentro del drama de danza. Esos ejercicios también refuerzan el cuerpo y familiarizan a los actores con las raíces marciales del Chhau. En el Kathakali los masajes que el guru da con los pies literalmente remodelan el cuerpo del alumno, quien adquiere de ese modo la capacidad de expandir y arquear la parte inferior de la columna, necesaria para el Kathakali. Los masajes van junto con ejercicios rigurosos que más tarde se usan en la danza con unas pocas variaciones. Ni en Chhau ni en Kathakali los ejercicios son la base para la invención. Los ejercicios son parte del proceso de "descomponer en sus partes" y "construir." En sí mismos, los ejercicios no ayudan a los actores a comprender teóricamente las danzas. Tal conocimiento viene con años de bailar, cuando los actores descifran por sí solos lo que han estado haciendo. Muchos buenos actores nunca adquieren el conocimiento teórico. Algunos sí, y son los que más posiblemente hagan cambios.

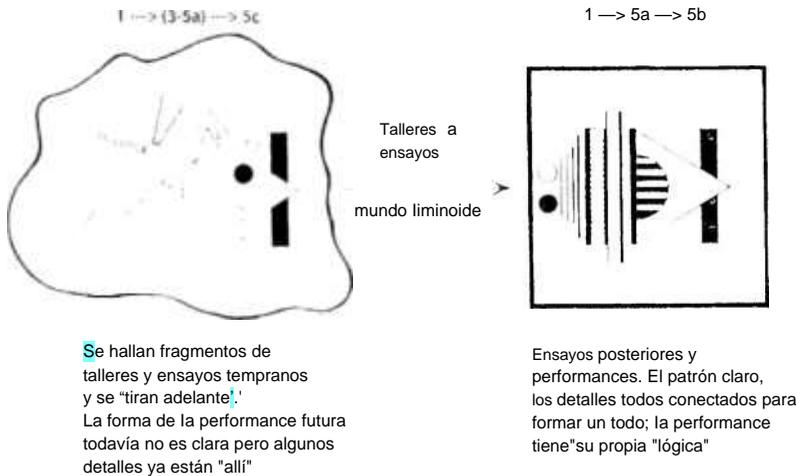


FIGURA 4.9

En situaciones donde se inventa un texto de performance, o se restaura una performance "perdida" o "en decadencia", los talleres son los lugares donde se descubren y se "guardan" los items para usarlos después. El director dice "Guarden eso". Lo que quiere decir el director no es hacerlo de nuevo en seguida sino tirarlo hacia adelante en el tiempo -ponerlo en depósito en el "futuro subjuntivo," 5c. Aquí es donde se pone en depósito el material "lanzado hacia adelante" y "guardado"

para usar después, en la performance futura. El material imaginario o de suceso no existente, 5a, se combina con material del pasado personal o histórico, 3, y se tira adelante en 5c. Cuando los talleres se vuelven ensayos, la performance que será "toma forma" como 5b. Se vacía 5c a medida que más material encuentra un lugar en el texto de la performance o se descarta. Los trozos guardados en 5c proporcionan pistas sobre lo que puede ser el texto de la performance. Al hacer un film o restaurar un pueblo de peregrinos, 5c está lleno de imágenes "en depósito" y/o ítems espigados de la investigación. Este proceso de desarrollo de 1 → (3-5a) → 5c a 1 → 5a → 5b se representa en la figura 4.9.

El proceso taller-ensayo es liminoide. Está "en el medio" del mundo fijo de donde se extrae el material y la partitura fija del texto de la performance.

En los últimos cincuenta años, al menos desde Artaud, se han vinculado los dos tipos de

procesos de performance: la transmisión de ítems enteros por adquisición directa y la transmisión mediante la enseñanza de una gramática generativa. Esta vinculación es, de hecho, uno de los grandes logros del teatro experimental del siglo XX. Richard Foreman, por ejemplo, transmite a actores relativamente pasivos un texto completo de performance con un método paralelo al usado por los vyases del Ramlila (ver Schechner 1985: capítulo 4). Foreman escribe sus obras, hace un esquema de la puesta en escena, diseña el escenario y muchas veces un jefe técnico está presente en cada performance. Y los métodos "gramaticales" del guru Sahoo y los maestros de la Kalamandalam de Kathakali pueden deberse al extenso contacto con los europeos. También, técnicas como el yoga, las artes marciales o el canto de mantras, transmitidas como textos enteros en sus culturas de origen, ahora se usan en Occidente como ítems de entrenamiento del tipo de gramática generativa. En 1978, en un encuentro en las afueras de Varsovia organizado por Grotowski, vi a Kanze Hideo ponerse una máscara de Noh, arrastrarse por el suelo e improvisar acciones que no tenían nada que ver con el Noh clásico. Y su amigo, el director Tadashi Suzuki, en una producción de *Las Troyanas* de Eurípides, combinó Noh, Kabuki, artes marciales, teatro experimental moderno de Occidente y antigua tragedia griega. La obra era tanto sobre el Japón después la bomba atómica como sobre la derrota de Troya. Los ejemplos, que podrían multiplicarse, atestiguan los intercambios entre (sobre todo) teatro asiático, africano y euroamericano. Ahora ocurren tres clases de taller-ensayo: (1) los usados para transmitir textos completos de performance; (2) los que se basan en gramáticas que generan nuevos textos de performance; (3) los que combinan 1 y 2. Este último, lejos de ser un híbrido estéril, constituye la respuesta más fértil a las circunstancias posmodernas.

Hay otro modo de mirar el proceso de taller-ensayo, que conecta las ideas de Turner

Prepares dice Stanislavski:

Ustedes saben que nuestro trabajo con una obra empieza usando el *si* como palanca para levantarnos, transportarnos de la vida cotidiana al plano de la imaginación... No existe la realidad en el escenario. El arte es producto de la imaginación... El objetivo del actor debe ser usar su técnica para transformar la obra en una realidad teatral. [(1936) 1946: 51]

El uso de "si" anima al actor a estar en las "circunstancias dadas" del personaje. ¿Qué haría *si* se dieran ciertas circunstancias?" (Stanislavski 1961: 33). Son los talleres-ensayos donde el "si" se usa como modo de investigar el ambiente físico, los afectos, las relaciones -todo lo que tarde o temprano se fijará en el texto de la performance.

La figura 4.10 muestra cómo la estructura profunda del taller-ensayo invierte la estructura profunda de la performance (11). En el taller-ensayo se está haciendo trabajo real, trabajo que es serio y problemático: indicativo, "es." Pero la experiencia cotidiana del taller-ensayo -lo que podría pensar un observador casual- es un "como si," algo tentativo, subjuntivo: "Probemos eso", "Esto podría funcionar", "¿Qué pasaría si?". El taller es sobre todo juguetón. Ahí florecen las técnicas del "como si": juegos, intercambios de papeles, improvisaciones -los participantes traen cosas de todas partes. Los talleres encuentran, revelan y expresan material; los ensayos dan a ese material una forma performativa. A pesar del hecho de que "se traen" cosas profundas, en el taller se siente una apertura, se mantiene una sensación de experimentación, de transición. Los talleres son liminoides, crean un escalpelo de "como si" usado para penetrar en las vidas reales de los que hacen la performance.

El texto terminado de la performance es lo opuesto del taller-ensayo. El texto de la performance presentado ante un público, o que exige su participación, es "indicativo": 2, 4 ó 5a. En el teatro euroamericano, hay rituales seculares que marcan la transición del ensayo a la performance: las críticas, la asistencia lograda pagando a un público de extraños y la fiesta de la noche del estreno. El texto de la performance es un "es", la presentación más o menos invariable de lo que se ha encontrado, guardado y organizado. Pero la estructura profunda que está debajo es un subjuntivo "como si". Las lágrimas que derrama Ofelia por Hamlet son reales, calientes y saladas, pero su pena es subjuntiva. La causa de esa pena puede ser algo totalmente no relacionado con *Hamlet* o con el actor que representa a Hamlet. La causa es posiblemente alguna asociación íntima que la actriz encontró durante los talleres o ensayos. El bailarín balinés en trance puede hundirse violentamente un crin en el pecho, no porque se odie a sí mismo sino por el demonio Rangda que se apodera de él durante el trance. Los dos procesos -la actriz norteamericana que usa

su vida personal y el bailarín balinés en trance que abandona la suya-pueden parecer opuestos, pero en realidad son idénticos. En cada caso, las "circunstancias dadas", el "como si" de las fases preparatorias de la performance se hunden y se vuelven invisibles pero subyacen y causan el "es" del texto de la performance.

Desde luego, hay variaciones de este proceso: experimentar significa "jugar con" y al hacerlo crear situaciones nuevas. Brecht pedía a sus actores que estuvieran en carácter ("es") la mayoría del tiempo pero que a veces que se mantuvieran al lado de sus personajes ("es"), cuestionando las acciones mismas que estaban representando. Entonces Brecht incluyó en la performance pública una cualidad del proceso de taller-ensayo.

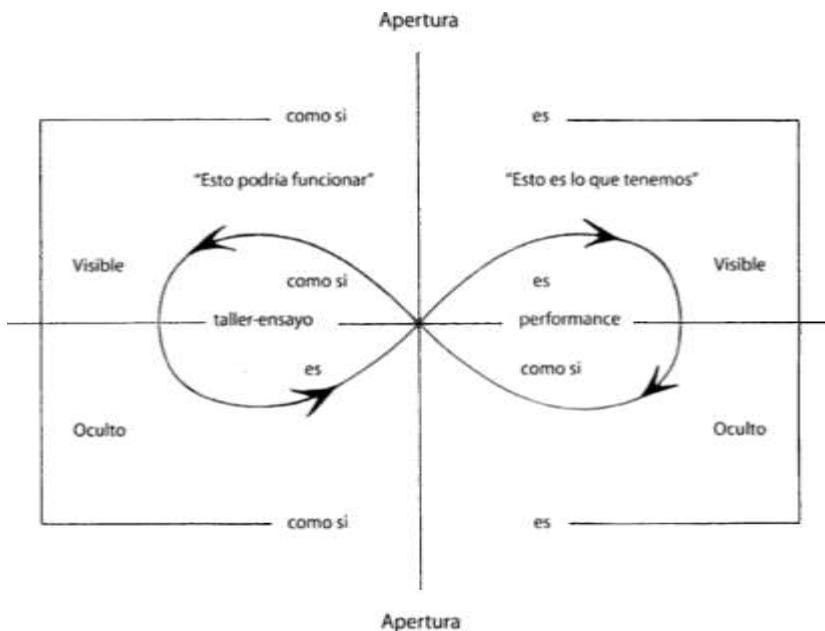


FIGURA 4.10

Esa ruptura de marcos no sólo ocurre en el drama serio sino en el circo, los actos de club nocturno y los musicales de Broadway. Había una escena de *Sugar Babies* donde Mickey Rooney pierde la peluca. Se ríe, se pone rojo, corre al borde del escenario y hace un chiste al público. Luego se vuelve a poner la peluca y asume nuevamente su papel. Esta ruptura se debe a que Rooney reconoce que detrás de todos los papeles que representa está la persona, la estrella, el Mickey Rooney "real." Perder la peluca parece un accidente pero en realidad era parte del guión. Probablemente Ronney

perdió la peluca "de veras" durante un ensayo y el pedacito se guardó. Ayuda al público a sentirse bien de haber pagado tanto dinero; por un instante cada espectador cree que se le ha brindado la posibilidad de vislumbrar algo especial de la estrella enmascarada. Por supuesto, el desenmascaramiento no es tal, es sólo un truco.

No critico el carácter de ensayo de tales escenas (12). Cuando dirijo hago "ensayos abiertos" donde el público puede ver realmente el trabajo en proceso; o durante las performances completas, trato de incluir "elementos crudos" como tener el cuarto verde visible durante *Madre Coraje*. Pero casi siempre se pierde la naturaleza genuina de proceso que caracteriza al taller-ensayo (13). El "como si" quiere sumergirse cuando está presente el público. Sólo cuando trabajan con los que realmente pueden confiar, por lo general unos pocos compañeros con quienes han compartido muchas experiencias, los actores pueden representar "como si" con el material de "es". Cuando trabajan ante la mirada crítica del público, los actores quieren mostrar sólo el "es" de su "como si".

La última parte del ensayo es la práctica. Cintas más largas y complicadas de conducta restaurada se organizan en la performance real. Se acumulan música, vestuario, luces, maquillaje, etcétera. Cada uno se integra para hacer un todo orgánico. En este empujón final, se editan gestos para que emitan las señales con más claridad y se practican hasta que se vuelven una segunda naturaleza. El paso -la relación del ritmo/tempo de cada parte con el todo- se vuelve muy importante. La última fase del ensayo es comparable a la fase de reintegración del ritual. Los extraños al teatro muchas veces piensan sólo en esta última fase cuando oyen la palabra "ensayo." Pero como he tratado de mostrar, la reintegración es sólo la parte final de un largo proceso.

Inmediatamente antes de entrar en escena, la mayoría de los actores hace alguna clase de ritual. El actor de Noh contempla su máscara; los actores de Jatra en Bengala adoran a los dioses de la performance que se manifiestan en la utilería y las imágenes de los dioses que están en los baúles de depósito detrás del escenario; Stanislavski aconsejaba treinta segundos de concentración silenciosa. A veces los "momentos" preparatorios son muy largos. Los hombres de las tribus de Papúa Nueva Guinea pasan muchas horas poniéndose el maquillaje y el vestuario. Siempre me encontraba con The Performance Group por lo menos dos horas antes de la performance para limpiar el teatro, dar notas y hacer calentamientos. La función central de esas preparaciones no es hacer que el actor "luzca" el papel (aunque esto también se hace) sino recapitular y reactivar el entrenamiento, el taller y el proceso de ensayo. El público, también, por lo general se calla y se transporta a través del umbral que separa el barullo de la performance del suceso mismo. Las luces de la sala se apagan lentamente; en Francia se golpea

una vara con fuerza contra el piso del escenario en encuentros deportivos o contra el

himno nacional; a veces se dice una plegaria o se observa un momento de silencio. Ver lo que falta del proceso ritual en una performance puede ser un modo útil de comprender lo que pasa. El trabajo parateatral de Grotowski sacaba a los participantes de las ciudades y los llevaba a zonas remotas para representar acciones bajo la supervisión de la gente de Grotowski.(14) Esas acciones variaban según quiénes fueran los participantes y cuáles fueran los intereses que el Teatro de Laboratorio Polaco tenía en el momento. Pero las acciones siempre involucraban descubrir y revelar temas personales ocultos, encontrar nuevos modos de conducta (solo o con otros) y compartir relaciones Yo-Tú. Muchas de las acciones físicas -correr por el bosque de noche, sumergirse repentinamente en el agua, bailar alrededor del fuego y pasar fuego de una persona a la otra, salmodias grupales, cantar y contar cuentos- son muy parecidas a los ritos de iniciación. Quizás los ritos de iniciación hayan sido un modelo para Grotowski. Cuando los participantes volvían a sus casas después de unos días o unas semanas, muchas veces decían que no podían hablar de lo que había pasado. El silencio no se debía a un juramento de guardar el secreto sino a la convicción de que las palabras no podían hacer justicia a la experiencia. "Me cambió la vida" era el frecuente resumen lacónico. Como acción performativa, el parateatro de Grotowski se parecía a un rito de iniciación en el que se efectuaba una transformación del yo, un cambio de status. Pero los que trabajaron con Grotowski sorprendentemente no han logrado empezar sus propios teatros ni utilizar lo que hicieron con Grotowski en su propio trabajo teatral. El parateatro parecía paralizarlos más que fortalecerlos. Grotowski no terminaba (ni tampoco sus clientes) la fase 3 del proceso del taller-ensayo/proceso ritual: la reintegración. No había modo de que los participantes del parateatro de Grotowski pudieran llevárselo consigo o hacerlo en público. Los participantes quedaban en el aire: separados, desnudos, vueltos *tabulae rasae*; tenían experiencias profundas, recibían "inscripciones", se renovaban; pero esos "nuevos yos" no se reintegraban al mundo ordinario. Grotowski no sólo dejó de representar teatro en público, también negó que su trabajo parateatral tuviera ningún aspecto religioso. Deliberadamente impidió que se lo entretijera con ningún sistema social, estético o religioso.

La ausencia de reintegración en el parateatro de Grotowski revela las intenciones que tenía cuando hacía sus experimentos parateatrales (ca.1969-76). El teatro tiene sólo dos posturas con respecto a la sociedad: o se entreteje fuertemente en los patrones sociales más amplios, como hacen los rituales, o sirve como instrumento dialéctico y analítico para hacer una crítica de la sociedad, como el teatro de Brecht. La mayoría de la gente de teatro no está consciente de estas dos posturas, su trabajo va a la deriva. Pero Grotowski es un individuo sumamente consciente. Evita con deliberación tomar ninguna de esas dos posturas cuando hace parateatro. Más recientemente, en su Teatro de Fuentes, Grotowski reunió a maestros de la

performance de diferentes culturas no occidentales. En un "pueblo transcultural" (una especie de parque performativo con tema) maestros y visitantes intercambiaron técnicas. Grotowski también pasó muchos meses haciendo trabajo de campo, especialmente en la India y en Haití. Barba ha adaptado aspectos del Teatro de Fuentes para su proyecto de "antropología del teatro" (15). Y hace poco Grotowski empezó un trabajo sobre el "drama objetivo" -tratando de encontrar procesos eficaces de performance sin tomar en cuenta sus bases/contextos ideológicos o religiosos. Ese trabajo puede sintetizar la carrera multifacética de Grotowski -teatro pobre, parateatro, teatro de fuentes- en algo que incluya una fase reintegrativa. (Para más comentario sobre el parateatro de Grotowski y otros trabajos relacionados, ver Schechner 1985: capítulo 5)

Por rebuscados que puedan parecer, esos proyectos señalan un intento muy profundo de integrar el conocimiento performativo de varias culturas asiáticas, africanas, caribeñas y americanas nativas con la vida estética, política y social de Euro-América. Ese intento puede tener enormes consecuencias para el desarrollo de un teatro intercultural. Y así como los trabajadores del teatro se interesan cada vez más en el pensamiento antropológico y las técnicas de campo, así también los antropólogos se encuentran cada vez más como directores de teatro.

Staal y Gardner no son los únicos en trabajar como productores-directores teatrales con la apariencia de hacer trabajo de campo en antropología. Como no encontraron un ritual digno de filmarse, arreglaron para que se representara uno. Se aseguraron de que hubiera suficiente tiempo para conseguir dinero para hacer la película e importar un avión lleno de estudiosos importantes. Su mentira, si lo es, está en el modo de vender *Altar of Fire* como documento de un "ritual vivo" que encontraron por casualidad justo a tiempo. El público de la película puede creer que el agnicayana es un "ritual vivo" cuando de hecho es un tipo complicado de actuación. Pero creo haber mostrado que la actuación es un tipo de ritual vivo -aunque se trata de un ritual que se hace reflexivo por valerse del entrenamiento, el taller y/o ensayo. *Altar of Fire* es algo más que un film de un ritual védico. La filmación misma ritualiza la acción de restaurar el agnicayana. Pero el trabajo de ritualización ocurrió cuando se filmaron escenas fuera de secuencia, en las disputas sobre si sacrificar o no las cabras y en el lugar donde se editó la película.

Quizás aún hoy la mayoría de los antropólogos estaría de acuerdo con Turner, que en 1969 dijo de su estadía con los ndembu: "Nunca pedimos que representaran un ritual sólo para beneficio de nuestro trabajo antropológico; no hicimos ningún comu-

nicado para anunciar ninguna actuación artificial" (1969:10). Pero la presencia de quien trabaja en campo es una invitación a actuar. Y ¿qué debería hacerse con tradiciones que están en peligro de extinción? El mecenazgo al viejo estilo está acabado. Los mecenas de ayer querían performances como entretenimiento, como celebración o para el beneficio derivado del ritual. Los mecenas de hoy quieren performances para los archivos o como datos a partir de los cuales puedan concebirse teorías. Los mecenas como el National Endowment for the Arts patrocinan performances para "enriquecer la vida cultural" -lo cual significa un completo espectro de cosas, hasta pagarle a la clase media alta para que mantenga a raya la juventud desobediente.

¿Pero cómo deberíamos responder a géneros condenados por la modernización y la postmodernización? En Karnataka, al Sur de la India, a no muchos kilómetros de donde filmaron Staal y Gardner, Martha Ashton era "no sólo la primera extranjera que estudiaba Yakshagana en detalle, sino... también la primera y única mujer en representarlo" (16). Ashton se asoció con su maestro Hiriyaadka Gopala Rao para reconstruir el Yakshagana a la antigua. Reunieron una compañía, ayudaron a recoger viejos cuentos, pasos y canciones. Además de filmar los resultados de esa reconstrucción, Ashton escribió un libro sobre el Yakshagana (Ashton y Christie 1977) y organizó una gira de la compañía de Rao-Ashton por los Estados Unidos en 1976-77. ¿Estaba equivocada al hacer todo eso? Cuando fui a Karnataka en 1976, vi tres tipos de Yakshagana: la versión popular; un estilo para público moderno creado por K. S. Karanth, escritor muy conocido; y un "Yakshagana clásico" restaurado en gran medida gracias a los esfuerzos de Rao y Ashton. ¿Cuál de los tres estilos es el más hindú o el menos hindú?

La posición de los puristas que se niegan a poner en escena rituales o performances que están estudiando y grabando (en film, cinta o libros) no es pura sino ambivalente. Se parece a la del *auteur* de teatro experimental Richard Foreman que, en muchas de sus producciones, se sentaba entre sus actores y el público, muchas veces con una grabadora que transmitía su propia voz al interpretar, preguntar y dar órdenes. Para la sociedad que temporariamente habita, el trabajador de campo representa su cultura local en uno de sus aspectos más inexplicables: ¿Por qué enviar a alguien alrededor del mundo para observar otro grupo y grabarlo en vivo? Para los que vemos o leemos los informes del trabajador de campo, él es el vínculo más importante que tenemos con los aspectos frescos y nuevos de la conducta humana (frescos para nosotros, quiero decir) y también con la idea -afirmada con frecuencia, a veces probada pero nunca comprobada- de que los seres humanos constituyen una especie, no sólo en términos biológicos, sino culturales, "humanos".

La presencia del trabajador de campo desencadena una situación teatral: él está ahí

para ver y para que lo vean. Pero ¿cuál es el papel del pobre trabajador de campo? No es actor y no es un no actor, no es espectador y no es un no espectador. Está entre dos papeles como entre dos culturas. En el campo representa -quíéralo o no- su cultura de origen, y en su país representa la cultura que ha estudiado. El trabajador de campo siempre está en una situación "no... no no". Y como el actor que pasa por talleres-ensayos, el trabajador de campo pasa por un proceso de performance de tres fases, un proceso isomórfico del ritual:

1. El desnudarse de su propio etnocentrismo. Esta es muchas veces una separación brutal, que en sí misma es la lucha más profunda del trabajo de campo y nunca es completa. ¿Qué debe comer, cómo? Y los hábitos del baño, los problemas de higiene. Y las docenas de otras cosas que le recuerdan la distancia entre su propia cultura y la que quiere penetrar. Pero para lograrlo, debe sufrir cierta clase de transformación;
2. La revelación, que a menudo llega de repente como una inspiración, de lo que es "nuevo" en la cultura que temporariamente habita. Ese descubrimiento es su iniciación, su transición, tomar un nuevo papel en su sociedad adoptiva, un papel que muchas veces incluye una nueva identidad, posición o status. El trabajador "se vuelve nativo" hasta dentro de sí mismo;
3. La difícil tarea de usar sus notas de campo (o filmación y cintas de sonido crudas) para hacer un "producto" aceptable -monografía, film, conferencias, lo que sea: el modo en que edita y traduce lo que encontró en ítems comprensibles para el mundo al que regresa. En suma, debe hacer una performance aceptable de todo el material de taller-ensayo. Su ascenso a profesor ratifica la reintegración a su propia sociedad.

A medida que el trabajo de campo converge en la dirección teatral, la tercera fase del proceso incluye hacer películas -o, como hicieron Víctor y Edith Turner con sus alumnos, "Te-presentaretnografía" (ver Schechner 1985: cap. TTurneryTurner 1982). Esta tercera fase del proceso es la más problemática. Claramente, las monografías se escriben en el estilo de la "cultura de base". Sólo recientemente, con el aumento de "historias de vida," se ha hecho algún esfuerzo para lograr que la escritura hable en la voz de la "cultura distante". Pero hasta las historias de vida son traducciones. Las películas usan imágenes tomadas directamente de la cultura distante. Esas imágenes hacen que la cultura distante parezca estar hablando por sí misma. Pero por supuesto los ángulos de la cámara, los métodos de filmación, el foco y el editar, todo refleja el mundo del que

puede mostrar todo eso (quizás usando operadores de cámara y editores locales), la tercera fase vuelve a la fase 1. Trata de mostrar a su propia gente cómo es la cultura distante en sus propios términos. Puede ser demasiado pedir -o pedir algo equivocado.

En el pasado los antropólogos se han imaginado a sí mismos como hermanos de los que trabajan en las "ciencias duras". Pero la ciencia dura trabaja con modelos estrictamente apartados de la vida ordinaria; y depende de teoría predictiva. Las ciencias blandas son en realidad extensiones de las artes y las humanidades. La vida común y la vida performativa se relacionan en un circuito ondulante, como se muestra en en la figura 4.10. La teoría de las ciencias sociales es muy poco más que lo que Geertz llama "descripción densa" (1973: 3-32). En la actualidad, el director de teatro está abandonando las sombras de su lugar fuera del escenario y entrando al escenario no sólo como otro actor sino como figura única: la encarnación del proceso del taller-ensayo. Los trabajadores de campo no sólo miran sino que aprenden, participan en acciones y las inician. Los directores han sido especialistas en conducta restaurada; y los trabajadores de campo están haciendo lo mismo. En esta época de información y de hiperconciencia reflexiva, no sólo queremos saber, también queremos saber cómo sabemos lo que sabemos.



Las ideas de D. W. Winnicott añaden un nivel ontogénico y un nuevo conjunto de categorías a mi descripción de lo que hace el actor. Winnicott, psicoanalista británico, estudió la relación madre-bebé, especialmente el modo en que el bebé aprende a distinguir entre "yo" y "no yo". Winnicott llama "transicionales" ciertos objetos que están entre la madre y el bebé, pero no pertenecen a ninguno de los dos (los pechos de la madre, la frazadita de seguridad, ciertos juguetes especiales). Y denomina "fenómenos transicionales" a las circunstancias en las cuales se usan dichos objetos.

Hablo aquí de la existencia de un estado intermedio entre la incapacidad del bebé

y su capacidad creciente para reconocer y aceptar la realidad. Por lo tanto estudio

la sustancia de *ilusión*, que se le permite al bebé, y que, en la vida adulta, es inherente al arte y religión...

Creo que se necesita un término para denotar la raíz del simbolismo en el tiempo,

un término que describa el viaje del bebé desde el estado de pura subjetividad a la

un tipo de ubicación en la mente o en el vientre o en la cabeza o en algún lugar dentro de los límites de la personalidad del individuo, y mientras lo que se llama realidad externa se ubica afuera de esos confines, el juego y la experiencia cultural se pueden localizar en ese espacio potencial entre madre y bebé. (1971:3, 5, 12, 53)

Ese espacio potencial es el taller-ensayo, el espacio liminal/liminoide, el tipo 1 -> 5a -> 5b.

Las ideas de Winnicott se integran muy bien con las de Van Genneep, Turner y Bateson, en cuyo "marco de juego" ([1955] 1972: 177-93) ocurren los "fenómenos transicionales". La formulación más dinámica de lo que Winnicott describe es que el bebé -y más tarde el niño cuando juega y el adulto en el arte (y la religión)- reconoce que algunas cosas y situaciones son "no yo... no no yo". Durante los talleres-ensayos, los actores juegan con palabras, cosas y acciones, algunas de las cuales son "yo" y otras "no yo". Para el final del proceso, la "danza entra en el cuerpo". Así Olivier no es Hamlet pero también no es no Hamlet. Lo opuesto también es cierto: en esta producción de la obra, Hamlet no es Olivier, pero también no es no Olivier. Dentro de este campo o marco de doble negatividad se mantienen activadas la elección y la virtualidad.

En los niños, el movimiento de "no yo" a "no no yo" se ve en su relación con las frazadas de seguridad, los juguetes favoritos que no pueden ser reemplazados aunque estén viejos, sucios o rotos. El juego mismo deconstruye la realidad de un modo "no yo... no no yo". Las jerarquías que por lo general ponen en marcha la realidad como "real" y la fantasía como "no real" se disuelven "por el momento", el momento del juego. Esas mismas operaciones de disolver jerarquías comunes, de atesorar cosas más allá de su valor común, de apartar ciertos tiempos y lugares para manipular cosas especiales en un mundo definido de modo no común: todo eso es también una definición del proceso taller-ensayo, el proceso ritual, el proceso performativo.

Cuando esas realidades de performance se representan ante un público, los espectadores tienen un papel. Winnicott pone en sus propios términos "la voluntaria suspensión de la incredulidad" del público.

El rasgo esencial en el concepto de objetos y fenómenos transicionales... es una paradoja, y la aceptación de la paradoja: el bebé [actor] crea el objeto pero el objeto estaba allí esperando ser creado [texto de la performance]... Nunca desafiaremos al bebé [actor] a que responda a la pregunta: ¿lo creaste o lo encontraste? (1971: 89)

Olivier no será interrumpido en la mitad de "Ser o no ser" y no se le preguntará: "¿De quién son esas palabras?" Y si fuera interrumpido, ¿cuál podría ser la respuesta? Las

Olivier. Si ocurriera tal interrupción el público presumiría que Pirandello o Brecht andan por ahí, construyendo dentro del texto de la performance su propio doble reflexivo. Pero ¿a quién pertenece esa interrupción? Lo que ocurre es que en el teatro no hay lugar que no sea ficción. Hasta el tiro que mató a Lincoln, por una fracción de segundo, debe de haber parecido parte del espectáculo.

Las conductas restauradas de todo tipo -rituales, performances teatrales (lámina 19), pueblos restaurados, agnicayana- son "transicionales". Los elementos que son "no yo" se vuelven "yo" sin perder su "carácter de no yo". Esta es la peculiar pero necesaria doble negatividad que caracteriza las acciones simbólicas. Mientras actúa, un actor experimenta su propio yo, no directamente sino a través del medium de experimentar a los otros. Mientras actúa ya no tiene un "yo" sino que tiene un "no no yo", y esta relación de doble negativo también muestra que la conducta restaurada es simultáneamente privada y social. Una persona que representa recobra su propio yo sólo si se sale de sí misma y entra en los otros -entrando en un campo social. El "yo" y "no yo" del actor y la cosa que va a representarse, se transforma en "no yo ...no no yo" gracias al proceso del taller-ensayo/proceso ritual. Ese proceso ocurre en un tiempo/espacio liminal y en el modo subjuntivo. El carácter subjuntivo del tiempo/espacio liminal se refleja en el marco negativo, antiestructural, que circunda todo el proceso. Esa antiestructura podría expresarse algebraicamente: "no (yo... no yo)".



Lámina 19 Producción del Performance Group de Cops, de Terry Curtis, puesta en un estilo lupernaturalista (Fotografía de David Behl)

La figura 4.11 representa este sistema. La figura 4.11 es una versión de 1 → 5a → 5b. Las acciones se mueven en el tiempo, desde el pasado arrojado hacia el futuro, desde "yo" a "no yo" y desde el "no yo" al "yo". A medida que viajan son absorbidas en el tiempo/espacio subjuntivo, liminal, del "no yo... no no yo". Ese tiempo/espacio incluye talleres-ensayos y performances. Las cosas arrojadas en el futuro ("Guarden eso") se recuerdan y se usan más tarde en los ensayos y performances. Durante la performance, si todo va bien, la experiencia es de sincronización cuando el fluir del tiempo común y el fluir del tiempo de la performance se encuentran y se eclipsan mutuamente. El eclipse es el "momento presente", el éxtasis sincrónico, el fluir autotélico, de stasis liminal. Los maestros en lograr y prolongar este equilibrio son artistas, shamanes, embaucadores, acróbatas. Nadie puede mantenerlo mucho tiempo.

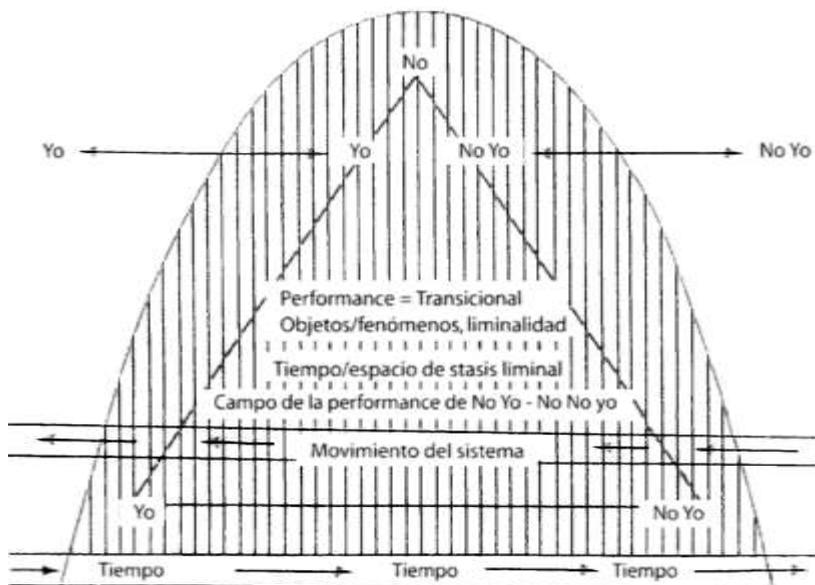


FIGURA 4.11

Integrando las ideas de Winnicott, Turner y Bateson con mi propio trabajo como director de teatro, propongo una teoría que incluye la ontogénesis de individuos, la acción social del ritual y la acción simbólica, y hasta ficticia, del arte. Esas acciones claramente se yuxtaponen: su proceso subyacente es idéntico. Una performance "ocurre" en el "no yo... no no yo" entre actores; entre actores y textos; entre actores, textos, ambientes y público. Cuanto más amplio sea el espacio "intermedio", la performance será más fuerte. La antiestructura que es la performance, se hincha hasta que amenaza con explotar. El truco es poder extenderla hasta el punto de la explosión

pero no más allá. La ambición de todas las performances es expandir este campo hasta que incluya todos los seres, cosas y relaciones. Eso no puede ocurrir. El campo es precario porque es subjuntivo, liminal, transicional: no descansa en cómo son las cosas sino en cómo no son las cosas; su existencia depende de acuerdos que se respetan entre todos los participantes, incluido el público. El campo es la encarnación de lo potencial, de lo virtual, de lo imaginativo, de lo ficticio, de lo negativo, de lo no no. Cuanto más amplio se vuelve, mayor es su impacto, pero también produce más duda y ansiedad. La catarsis llega cuando ocurre algo a los actores y/o personajes pero no a la performance misma. Pero cuando la duda supera la confianza, el campo explota como el globo de un chicle. El resultado es un desastre: terror de la noche del estreno, soledad, vacío y una sensación de terrible falta de adecuación cuando los actores se enfrentan al apetito insaciable del público. Cuando prevalecen la confianza -y la capacidad de lograr lo que se prometió-, no hay nada que los actores no puedan hacer. Una empatía/simpatía especial vibra entre actores y espectadores. No se trata de que los espectadores sólo "suspendan voluntariamente la incredulidad". Creen y al mismo tiempo no creen. Esta es la mayor delicia del teatro. El espectáculo es real y no es real al mismo tiempo. Es así para actores y espectadores y explica la absorción especial que el escenario engendra en quienes entran en él o se reúnen alrededor de él. El escenario puede ser o no ser sagrado, pero siempre es especial.

***** *****

El proceso de taller-ensayo es la máquina básica de la restauración de la conducta. No es por casualidad que este proceso sea el mismo en el teatro y en el ritual. Porque la función básica del teatro y el ritual es restaurar la conducta -hacer performances del tipo 1 —> 5a —> 5b. El significado de rituales individuales es secundario respecto de su función primaria, que es una suerte de memoria-en/de-acción colectiva. La primera fase quiebra la resistencia del actor, lo vuelve *tabula rasa*. Para hacer esto del modo más eficaz, el actor tiene que separarse de su entorno familiar. De ahí la necesidad de separación, del espacio especial o "sagrado", y de usar un tiempo diferente del que domina en la vida común. La segunda fase es de iniciación o transición: desarrollar nuevas conductas o restaurar las viejas. Pero la así llamada conducta nueva en realidad es una reacomodación de una vieja conducta o la representación de la conducta vieja en nuevos escenarios. En la tercera fase, la reintegración, la conducta restaurada se practica hasta que se vuelve una segunda naturaleza. La parte final de la tercera fase es la performance pública. Las performances públicas en Euro-América se repiten hasta que no hay más clientes. En la mayoría de las culturas, las performances ocurren de acuerdo con horarios que racionan su disponibilidad. Lo que llamamos conducta nueva, como dije, son sólo cintas cortas de conducta rearticuladas en patrones nuevos. La performance expe-

rimental prospera con esas rearticulaciones que pasan por novedades. Pero el repertorio etológico de conductas, hasta de conductas humanas, es limitado. En los rituales se restauran cintas relativamente largas de conducta, dando la impresión de continuidad, stasis: tradición. En las artes creativas, se rearreglan cintas relativamente breves de conducta y la totalidad parece nueva. Entonces la sensación de cambio que nos dan las artes experimentales puede ser real en el nivel de la recombinación pero ilusoria en el nivel básico estructural/de proceso. El cambio verdadero es un proceso evolutivo muy lento.

En la actualidad mucha gente teme que la monocultura mundial produzca una disrupción de la variedad histórica y cultural. Así como el bienestar físico depende de un depósito genético variado, del mismo modo el bienestar social depende de un depósito cultural variado. La conducta restaurada es un modo de conservar ese depósito cultural variado. Es una estrategia que se ajusta a la monocultura mundial y al mismo tiempo se opone a ella. Es un medio artificial de conservar la naturaleza. Por lo general no son los locales quienes practican la conducta restaurada de este modo conciente. Las devadasis estaban contentas de bailar su *sadir nac*, aunque estuviera condenado. Los Mura y los Dom tocaban sus tambores y bailaban el *Chhau*, aun cuando "estuviera en decadencia", antes de que Bhattacharyya llegara en 1961. El *agnicayana* se actuaría o no otra vez en Kerala sin Staal y Gardner. En cuanto a Plimoth, hace tiempo que desaparecieron los peregrinos. La sensibilidad moderna quiere traer al mundo posmoderno "ítems culturales auténtico.." Quizás éste sea sólo un tipo de cacería post-imperialista de *souvernirs*. O quizás sea algo más y mejor. Dentro del marco de la teoría posmoderna de la información todo el conocimiento es reducible/ transformable a pedacitos de información. Como tales, esos pedacitos pueden reconstruirse de modos nuevos para crear nuevos órdenes de factualidad. Se crea una ilusión de diversidad hacia atrás en el tiempo, a 5a, y hacia adelante, a 5b. Esa ilusión es artificio porque es arte mismo, puro teatro. La ilusión puede tener el status de "realidad" tan real como cualquier otro orden de realidad. La idea subyacente de que la información, no las cosas, es la matriz de las culturas, y quizás de la "naturaleza" misma, está en la base de las investigaciones científicas recientes, como la posibilidad de recombinar el ADN, unir genes y clonar. Esos experimentos "crean" una existencia liminal entre la naturaleza y la cultura. Los experimentos sugieren lo que las artes de la performance han estado afirmando desde hace mucho tiempo, que "naturaleza" y "cultura" puede ser una dicotomía falsa, que en realidad no son ámbitos opuestos sino tratamientos diferentes de pedacitos idénticos de información.

NOTAS

1 En Frame Analysis Goffman usó el término "cinta de actividad": "Se usará la palabra 'cinta' para hacer referencia a cualquier corte arbitrario de la corriente de actividad constante, incluyendo aquí secuencias de sucesos, reales o ficticios, vistos desde la perspectiva de quienes están interesados en ellos. Una cinta no

intenta reflejar una división natural inherente a los objetos de estudio ni una división analítica hecha por alumnos que investigan: se usará sólo para referirse a cualquier tanda cruda de sucesos (cualquiera sea su status en la realidad) que uno quiera marcar como punto de partida para el análisis" (1974: 10). Mi "cinta de conducta" se relaciona con el término de Goffman, pero es también, como se verá, significativamente diferente.

2 La labanotación, más o menos parecida a la notación musical, fue creada por Rudolf von Laban en 1928. La explica Jack Anderson en un artículo del New York Times (6 de mayo de 1979, de la sección "Arts

and Leisure," p. 19): "El sistema registra movimiento de danza por medio de símbolos en una página que se lee de abajo hacia arriba. Tres líneas verticales básicas representan el centro, la derecha y la izquierda del cuerpo. El lugar donde se ubican los símbolos indica la parte del cuerpo involucrada en el movimiento. La forma de los símbolos indica la dirección del movimiento y su longitud, la duración." Esta y otras clases

de notación, como la de "forma de esfuerzo," hacen posible "mantener" más o menos una danza u otra puesta en escena del cuerpo mucho después de que haya sido representada. Tales sistemas se usan ahora

mucho en la danza, menos en el teatro.

3 Andrews es quien más ha investigado los rituales de los shakers. Ver Bibliografía.

4 "Actual" es un término que adapté en 1970 de la "reactualización" de Biade (1965). En 1970 escribí: "Un

intento de explicar actuales exige un estudio amplio de material antropológico, sociológico, psicológico e histórico... [En la literatura] encuentro una teoría incipiente para un tipo de conducta especial, un modo de comportarse, pensar, relacionarse y hacer. Ese modo especial de manipular la experiencia y saltar las

distancias entre pasado y presente, individuo y grupo, interior y exterior, es lo que llamo "actualizar" (acaso no mejor que la 'reactualización' de Biade pero al menos más corto)... Un actual tiene cinco cualidades básicas y cada una se encuentra en nuestros propios actuales y los de los pueblos primitivos [sic y pido disculpas]: 1) proceso, pasa algo aquí y ahora; 2) actos, intercambios o situaciones con consecuencia, irremediables e irrevocables; 3) contienda, algo está en juego para los actores y muchas veces para los espectadores; 4) iniciación, un cambio de status de los participantes; 5) el espacio se usa concreta y orgánicamente" (1977:8, 18).

trabajo de Emigh no se ha publicado todavía, pero creo que quiere relacionar un stratum de performance, incluidas máscaras, estilos de danza y relaciones con la geografía sagrada que estaba/está presente en vastas áreas del Pacífico -al menos del Japón a los aborígenes de Australia, de Papúa Nueva Guinea a la

India, e incluyendo muchos miles de islas dentro de esa zona enorme. W. H. Rassers (1959) ha mostrado una conexión definida entre los títeres de sombra balineses y las ceremonias del río Sepik. Esas conexiones

todavía se pueden ver porque en materia de estilo y técnicas de performance, la gente tiende a ser conservadora y mantiene prácticas muy antiguas, algunas de las cuales se expresan al modo euro-americano en Towards a Poor Theatre de Grotowski. Este guardar los viejos modos, en capas de conducta arqueológicas casi decifrables, hace que el estudio de la performance contemporánea sea también el estudio de la performance antigua. Las viejas formas se están erosionando constantemente y

luego restaurándose: nunca iguales, nunca esencialmente diferentes.

6 "Una persona del lugar que trabajó en la película, me dio el guión de filmación de Alta r Óf Fi re (Gardner?

1975). Conseguí el guión en 1976. El guión también da instrucciones detalladas para los operadores de cámaras, técnicos, etc. También proporciona dibujos del sitio, altares, etc. Incluye mucho material de base sobre el agnicayana y también descripciones de lo que ocurrirá.

7 John Emigh oyó a Mead hablar sobre el tema en el Museo Americano de Historia Natural. Hasta que me

contó lo que ella dijo, yo creía que Trance and Dance era completamente un film "auténtico." Lo que me

pasó comprueba con qué facilidad se puede caer en la trampa. Para muchos eruditos y alumnos norteamericanos, Trance and Dance -por la fecha en que se hizo y por la autoridad de Mead y Bateson-es el

mejor ejemplo de lo que "de veras es" el trance balinés.

8 Tomado de un volante mimeografiado de 3 páginas con fecha "2/80" que me mandó Ingram. (Plimoth Plantation 1980, 1-2).

9 Para más comentario sobre pueblos restaurados, parques con tema y ambientes de performance-entretenimiento relacionados, ver Haas 1974, Kriazi 1976, Mackay 1977, McNamara 1974, 1977, Bierman 1979, Moore 1980 y Wilmeth 1982. Moore trata Disney World como "espacio ritual con fronteras".

TO Tomo un término que Turner aplica a los "dramas seriales" y lo aplico al proceso de la performance. Pero su concepción del drama social es performativa, y muy relacionada con su comprensión del proceso ritual. Turner usa términos clave como "Hminalidad", "communitas", y "proceso" cuando expone sus teorías del ritual y el drama social. Ver especialmente Turner 1969, 1974, 1982

aristotélica y al mismo tiempo negando la proposición de que "todo el mundo es escenario". Acepto los dos afirmaciones como dialécticamente verdaderas: cada una hace necesaria la existencia de la otra. La acción artística crea las posibilidades retóricas y/o simbólicas para que el drama social "se encuentre a sí

mismo", y los sucesos de la vida común proporcionan el material **Cru**do y los conflictos reconstruidos en obras de arte. El juego visual de la figura para la infinitud no fue premeditado-pero cuando la vi me gustó>.

12 Bouissac (1982) se refiere al problema de los accidentes que se planifican. Pregunta, provocadoramente si tales actos deben analizarse desde el punto de vista del espectador ingenuo que piensa que

el accidente es "de veras" o desde el observador que sabe lo que "de veras está ocurriendo". En mi propio trabajo teatral he tratado de hacer que mis intenciones fueran lo más claras posibles -siguiendo el principio de que lo que se hace conciente descubre un horizonte más amplio de cosas que surgen potencialmente desconocidas y de que el trabajo del artista actual debe demistificar.

13 Un tipo particular de performance ha surgido hace aproximadamente diez años: performances de "lo real como real". A veces son documentales. Pero esas películas siempre tienen la desventaja de haber sido

editadas (falsificación). Más impresionantes son algunas de las cosas que hacen Spalding Gray, Robert Wilson y varios Artistas de la Performance, que incluyen pedazos no editados de sus vidas como vividas. Ver *The Natural Artificial Controversy Renewed* en *The End of Humanism* (Schechner 1982). Para un buen estudio general de este tipo de trabajo en California -uno de los lugares en los que tiene más popularidad- ver Loeffler, ed. 1980.

14 Se ha escrito sobre el trabajo parateatral de Grotowski en muchos lugares. Ver Grotowski 1973; Mennen 1975; Kolankiewicz, ed. 1978; Burzynski y Osnski 1979; y Grimes 1982.

15 Para información sobre el Teatro de Fuentes, ver *International Theatre Information*, número de 1978

EL FUTURO DEL RITUAL



El ritual ha sido definido de modos tan variados -concepto, praxis, proceso, ideología, anhelo, experiencia, función- que significa muy poco por significar tanto (1). En su uso corriente, el ritual se identifica con lo sagrado, otra palabra resbaladiza. Pero por mucho tiempo los estudiosos han hablado del "ritual secular" (ver Moore y Myerhoff 1977). El consenso actual propone que las barreras entre sagrado y secular, como las que separan el trabajo del juego, son extremadamente porosas y están determinadas por la

cultura. Los rituales han sido considerados como: 1) parte del desarrollo evolutivo de los animales; 2) estructuras con cualidades formales y relaciones definibles; 3) sistemas simbólicos de significado; 4) acciones o procesos performativos, 5) experiencias. Esas categorías se yuxtaponen. También es claro que los rituales no son cajas fuertes de ideas aceptadas sino, en muchos casos, sistemas performativos dinámicos que generan nuevos materiales y recombinan acciones tradicionales de modos nuevos.

Sea cual fuere el futuro del ritual, su pasado es glorioso. Los etólogos que observan rituales de animales usan la palabra sin comillas (2). En términos etológicos, el ritual es conducta común transformada por condensación, exageración, repetición y ritmo, y organizada en secuencias especializadas que cumplen funciones específicas. Esas funciones, por lo general, tienen que ver con el acoplamiento, la jerarquía o la territorialidad. En los animales, la conducta ritualizada a menudo se presenta en "patrones fijos de acción" que ciertas clases de estímulos producen automáticamente. Esos patrones quedan realizados en ciertas partes conspicuas del cuerpo, que con el tiempo, evolucionan para ser usadas en las "muestras rituales" -los cuernos del anta, la cola del pavo real, las ancas rojas del mandril en estro, los colores brillantes de muchas especies de peces. Otros animales pueden cambiar dramáticamente de

diagramarse como un árbol (figura 5.1), cuya parte superior representa conductas humanas. Los primates no humanos como los chimpancés y los gorilas se comportan en muchos aspectos de modo muy parecido a los seres humanos (3). Aunque los primates no humanos no pueden hablar (no sólo carecen de las formaciones musculares necesarias para la articulación del habla sino también de un cerebro lo suficientemente desarrollado) pueden expresar y comunicar sentimientos. Tal conducta expresiva puede estar más cerca del ritual humano y de las "artes de conducta" relacionadas con el ritual (teatro, danza, música, algunas clases de pintura) que ninguna otra conducta racional o cognitiva.

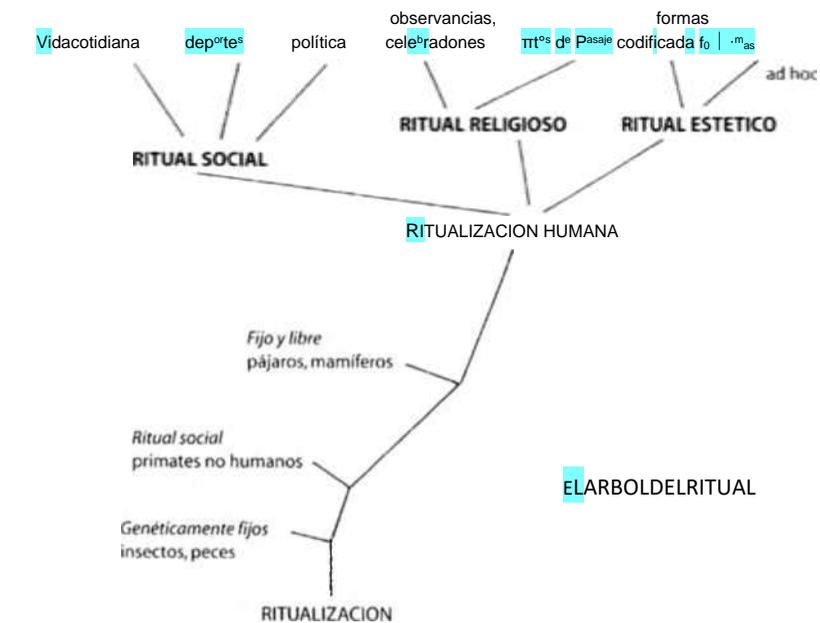


FIGURA 4.4

Pero si hay homologías entre la conducta animal y los rituales humanos y las artes, también hay diferencias importantes. El estructurado "baile de meneo" de las abejas puede parecer danza a un observador humano predispuesto a ver tal analogía, pero las abejas no danzan en el mismo sentido en que lo hacen un bailarín de Kathakali o las bailarinas de *A Chorus Line*. Para las abejas, todo está determinado genéticamente. No hay aprendizaje ni improvisaciones, no hay sesiones de composición donde se inventen y se prueben nuevas conductas. Tampoco hay ensayos donde se revisen las conductas, tomando en cuenta el "talento" individual de esta abeja o de la otra. Lo más

que puede pasar es que ocurra por accidente alguna variación genética ventajosa que luego se transmitirá. Tampoco la abeja puede cometer un error, ni mentir ni resistirse. Una noche, bailarina de ballet puede elegir simplemente no caminar en punta entera aunque la coreografía así lo indique. Podrá perder el papel y hasta el trabajo, pero no será examinada para determinar qué mutación genética la hizo no seguir la coreografía. Eso no pasa con las abejas que "bailan". Si se equivocan o cambian el patrón básico de conducta, los científicos van a examinar la desviación del ADN. La performance humana es paradójica: tiene una fijeza practicada muy difícil de lograr porque se basa en la contingencia. Es una extraña delicia andar en punta entera o recitar palabras escritas hace cientos de años o actuar alguna ineptitud Coreografiada como hacen los payasos. Aun más raro es pagar dinero (o algo equivalente) para mirar y saborear tales conductas. Y lo que digo del ballet, de Shakespeare o de los payasos también es aplicable a la misa, a un rito de iniciación de los aborígenes australianos, a un puja hindú o un partido de fútbol de la Copa Mundial.

¿Será una petición de principios? ¿Será que los etólogos llaman "ritual" a una parte de la conducta animal porque se parece a lo que hace la gente? ¿O hay verdaderas homologías basadas en la genética? ¿Hay una evolución de la conducta conectada con la evolución del cuerpo, especialmente del cerebro? No es fácil responder esta pregunta -que preocupaba al antropólogo y filósofo Victor Turner cuando murió repentinamente de un ataque al corazón en 1983. Hablaré de las ideas de Turner más adelante.

En animales y seres humanos los rituales aparecen o se conciben en situaciones en las que ocurre alguna interacción disruptiva, turbulenta y ambivalente, en las que una mala comunicación puede llevar a encuentros violentos y hasta fatales. Los rituales, las artes de la conducta asociadas con ellos, están sobredeterminados, llenos de redundancia, repetición y exageración. El metamensaje "¿Te das cuenta de lo que te digo, no!?" (donde la pregunta está enmarcada en un énfasis) dice que lo que comunica el ritual es muy importante y también problemático. Las interacciones que los rituales rodean, contienen y median, casi siempre tienen que ver con la jerarquía, el territorio y la sexualidad/acoplamiento (un cuádruple interdependiente). Pero si esas interacciones son los "sucesos reales" que encierran los rituales, entonces, ¿qué son los rituales mismos? Son acciones simbólicas ambivalentes que apuntan a transacciones reales y al mismo tiempo ayudan a evitar un enfrentamiento demasiado directo con ellas. Entonces los rituales son también puentes -acciones confiables que nos ayudan a cruzar aguas peligrosas. No es casualidad que muchos rituales sean "ritos de pasaje".

Las acciones del ritual animal y del humano están muy cerca del teatro. En el teatro, también, la conducta se reorganiza, se condensa, se exagera y se hace rítmica. El tea-

tro usa vestuario colorido, máscaras, pintura de cara y cuerpo que impresionan tanto como la cola de un pavo real o los cuernos de un anta. En el teatro se representan viajes peligrosos y conflictos mortales. Hasta las farsas y comedias apenas si esconden sus subtextos violentos. La violencia del ritual, como la del teatro, está simultáneamente presente y ausente, mostrada y diferida. Las conductas rituales se exhiben mientras los "sucesos reales" se difieren. Dos lobos luchan y en un cierto momento, uno de ellos gana. El lobo vencido de inmediato ofrece su garganta al oponente pero el lobo que ha ganado no corta la yugular, no puede. La entrega difiere la muerte. Después de la ceremonia de ofrecer la garganta, el ganador deja que el perdedor se escabulla. O en la circuncisión judía, se corta el pene de un bebé de 8 días, se le quita violentamente el prepucio como prueba corporal, permanente y directa, del arreglo especial que Dios tiene con los judíos: a último momento un cordero sustituyó a Isaac en el sacrificio que su padre, Abraham, estaba dispuesto a realizar para obedecer a Dios. O, siguiendo con lo mismo, cuando el sacerdote cristiano eleva el pan y el vino de la eucaristía, el pan y el vino son máscaras del cuerpo y de la sangre, el cuerpo humano verdadero, el cordero de Dios y primer hijo, sacrificado en la Cruz (Dios no tuvo la suerte de Abraham). Para celebrar el *sparagmos* redentor de Cristo, a los comunicantes se les ofrece un banquete Canibalístico sustituto.

La violencia, la sexualidad y el teatro convergen en las dos tradiciones occidentales más importantes, la griega y la hebreo-cristiana. Esas tradiciones combinan elementos euroasiáticos, del Medio Oriente y del norte de Europa -ritos de fertilidad, sacrificio humano y animal, adoración del sol y shamanismo. Basta una mirada rápida a la iconografía cristiana y la pintura de la Edad Media al Renacimiento para ver las cualidades orgásmicas, para no decir orgiásticas, del martirio. Esa exhibición de violencia contra el cuerpo no se limita a épocas pasadas. La violencia contra el cuerpo es tema importante en el arte contemporáneo y en la cultura popular. Chris Burden se especializó en violentar su propio cuerpo, llegó hasta hacerse disparar; Stelarc exhibe su cuerpo colgado de ganchos y cuerdas. La violencia de ciertas clases de rock-and-roll es bien conocida. El fútbol americano, el boxeo y especialmente la lucha libre profesional celebran una violencia muy teatralizada. Las muestras de automóviles especiales, llamadas "carreras de demolición" presentan choques de autos a alta velocidad y "camiones monstruo" que se especializan en aplastar otros vehículos bajo sus ruedas gigantes. Con la excepción de la lucha libre, esos actos -a diferencia de las escenas extraordinariamente gráficas de violencia en el cine (a menudo en cámara lenta para subrayar el detalle espectacular y sangriento de la violencia)- no son simulados. Una mirada de cerca a esas muestras de violencia no puede sino revelar su contenido erótico.

Las conexiones entre violencia y sexo son, si no universales, características de las artes y las literaturas indoeuropeas. Los poemas épicos clásicos sánscritos, el *Ramayana* y el *Mahabharata*, como sus contrapartes occidentales, la *Iliada* y la *Odisea*, están repletos de episodios sangrientos y eróticos. El *Ramayana* se centra en la lujuria de Ravana, el rey-demonio de diez cabezas de Lanka que secuestra a Sita, esposa de Rama, Vishnu encarnado, y trata de seducirla/violarla. La épica relata la gran guerra de Rama y sus aliados contra Ravana y sus hordas de demonios (Schechner 1993: capítulo 5). El eje del *Mahabharata* es la lujuria y codicia de los Kauravas que engañan a sus primos pandavas y los despojan de reinos y riquezas. En el *Mahabharata*, el Kaurava Dusassana trata de desnudar y violar a Draupadi, esposa compartida de los Pandavas, a quien sólo salva la intercesión de Krishna. La historia se desvía en muchas aventuras (hay literalmente cientos de cuentos laterales absorbidos en el *Mahabharata*) antes de llegar al clímax, con la sangrienta batalla en Kurukshetra. Una de las escenas que más se representan es la venganza de Bhima Pandava contra Dusassana. Cuando se la representa en Kathakali, Bhima aplasta los muslos de Dusassana con su inmenso mazo de guerra. Luego, le abre el estómago con las manos, bebe la sangre y come los intestinos. Finalmente, cumpliendo su juramento, Bhima lava los cabellos de Draupadi en el estómago lleno de sangre de Dusassana. Bhima y Draupadi se ríen salvajemente mientras cumplen su venganza absoluta. Sólo entonces dejan que Dusassana muera.

¿Qué hacer de toda esta violencia? Los ejemplos podrían multiplicarse muchas veces, en diferentes culturas de todo el mundo. No es parte de la "vida real". La violencia primera u "original" de la vida real es cualquier cosa menos redentora. Los seres humanos necesitan "entender" la violencia de la vida real, aunque sólo sea, al principio, por repetición. Mostrar y volver a mostrar el asesinato de John F. Kennedy o la explosión de la nave espacial Challenger son un poco modos de ritualizar, intentos de absorber y transformar la violencia del hecho mismo en algo redentor. Cuando la violencia oficial de la vida real se acerca a lo absoluto, como en Auschwitz-Birkenau, lo que los monumentos y museos quieren conmemorar parece casi una parodia. Los niños polacos que fueron en autobús a Auschwitz en mayo de 1985 estaban más interesados en las camisetas con la cara de Michael Jackson que se vendían en los kioscos de turistas que en enfrentarse con la historia polaca-judía-alemana. Quizás así deba ser. El ritual de ir a Auschwitz como parte de la escuela borra el dolor de ver lo que había/hay allí. Yo caminé el kilómetro y medio de Auschwitz a Birkenau; me detuve en el pasto que crece sobre los rieles que terminan entre los dos crematorios-cámaras de gas, arruinados pero todavía reconocibles; miré las abejas trabajar en las flores de primavera mientras un par de chicos polacos pasaban en sus bicicletas, se paraban a conversar, volvían la cabeza al descuido y seguían pedaleando. Yo, que no formaba parte de ningún grupo, sentí un extraordinario vacío y oía sólo el viento.

Hasta hace muy poco, cuando los trabajos sobre la cognición de los animales empezaron a tomarse en serio, se pensaba que los animales no tienen que tomar decisiones edípicas. Actúan sin entretenimiento ni escepticismo, sin ironía, sin la negatividad del subjuntivo ("¿Debería hacerlo?" "¿Y qué pasaría si no lo hiciera?"). Los animales no sufren ninguna separación entre el impulso y el acto. Acaso una sombra de Subjuntividad moleste a los así llamados "animales que hablan:" los chimpancés, gorilas y delfines. Pero aun si hubiera un Edipo gorila preguntándose si debería dejar los bosques de su Corinto para evitar un destino terrible, estaría lejos del personaje de Sófocles.

Pero también podría decirse que el ritual humano hace más directo al pensamiento, proporcionando respuestas ya hechas para enfrentarse con las crisis. Las ansiedades individuales y colectivas se alivian en rituales cuyas cualidades de repetición, ritmicidad, exageración, condensación y simplificación estimulan el cerebro a que libere endorfinas directamente en la corriente sanguínea, permitiendo así el segundo beneficio del ritual, un alivio del dolor, una hartura de placer. Cuando decía que la religión era el opio de los pueblos, Marx puede haber tenido razón, en términos de bioquímica. Pero el ritual también es creativo porque, como mostró Turner, el proceso del ritual abre un tiempo/espacio de juego antiestructural. Y mientras en los animales domina lo no cognitivo, en los seres humanos siempre hay una tensión dialéctica entre lo cognitivo y lo afectivo.

En *Violencia y lo Sagrado* (1977), René Girard afirma que la violencia real siempre amenaza la vida social de un grupo:

Inevitablemente llega el momento en que la violencia sólo puede contrarrestarse con violencia. No importa si nuestros esfuerzos para someterla fracasan o no; la violencia misma siempre gana. Los atributos miméticos de la violencia son extraordinarios -a veces directos y positivos, otras, indirectos y negativos. Cuanto más luchan los hombres por disminuirlos, más impulsos violentos parecen prosperar. (1977: 31)

Girard relaciona violencia y sexualidad:

Como la violencia, el deseo sexual tiende a adherirse a objetos sustitutos cuando su objeto es inaccesible; acepta de grado los sustitutos. Y otra vez, como la violencia, el deseo sexual reprimido acumula energía que tarde o temprano explota

zamiento es fácil. La sexualidad reprimida lleva naturalmente a la violencia, como las peleas de amantes tantas veces terminan en un abrazo amoroso. (1977: 35)

Girard cree (y estoy de acuerdo) que el ritual sublima la violencia: "La función del ritual es purificar' la violencia; es decir, engañarla' para que se agote en las víctimas cuya muerte no provocará represalias" (1977: 36). Todo esto suena muy parecido al teatro -especialmente un teatro cuya función es catártica, o al menos un teatro que "re-dirige" energías violentas y eróticas. Catártico o no, el teatro siempre manufactura sustitutos, se especializa en multiplicar alternativas. ¿Es casual que tantas de esas alternativas combinen lo violento con lo erótico?

La "crisis sacrificial", como la ve Girard, es la disolución de distinciones dentro de una sociedad -desde borrar los derechos/responsabilidades recíprocos de padres e hijos hasta todo otro tipo de jerarquías. El incesto y el regicidio son ataques radicales a la diferenciación. Girard, que aboga decididamente por la diferenciación, dice: "Donde no hay diferencias, amenaza la violencia" (1977: 57). La representación de la muerte ritual -sea que se mate a la víctima real o teatralmente- restaura las distinciones subrayando la diferencia entre la víctima y el resto de la sociedad:

La víctima sustitúa representa en el nivel colectivo el mismo papel que los objetos que el shamán dice sacar a los pacientes en el nivel individual -objetos que luego se identifican como la causa de la enfermedad. (1977: 83)

En el teatro las sustituciones son más complejas que en el shamanismo. En el teatro el actor es el sustituto de un sustituto. El actor que representa a Edipo, a Lear o a Willie Loman no es ese "personaje," quien a su vez tampoco es una "persona real". De hecho, puede no haber para nada una "persona real" detrás de las escenas; puede existir sólo un juego de representaciones encarnadas:

[víctima] —> personaje —> actor-público <— [sociedad]

Allí donde el actor encuentra al público, es decir, en el lugar del teatro, la sociedad enfrenta a una víctima sacrificial alejada en segundo grado. Los espectadores "dejan" la sociedad y "van" al teatro, donde representan el papel de la sociedad, respondiendo más como grupo que como individuos separados. El actor representa el personaje detrás del cual está la víctima. La actuación del actor es la representación de una representación. Pero en un ritual como la eucaristía, del lado del actor, se elimina una capa de representación. El sacerdote, actor que representa a Cristo, enfrenta a la congregación que, como el público del teatro, representa la sociedad, en este caso, la sociedad de cristianos (de la misma secta).

[víctima] → actor::congregacion ← [sociedad]

No hay encuentro directo entre sociedad y víctima. En la eucaristía, el sacerdote "eleva" a Cristo mientras los congregantes "reemplazan" a los cristianos que ellos mismos son. En algunos rituales, un animal sustituye la víctima humana. Y en otros, una persona enfrenta a los representantes de la sociedad directamente y entonces ocurre un sacrificio real:

víctima::celebrantes ← [sociedad]

Es muy raro que se haga el sacrificio de una vida humana. El sacrificio puede consistir en cortar, marcar, quemar; o en intercambiar anillos, dar un hilo, sumergir a alguien o algún otro acto irrevocable. ¿Es apropiado usar el término "víctima" para describir a una persona que no sólo no recibe daño alguno sino que por añadidura es centro de una celebración? En esos casos, ¿puede verse aunque sólo sea una sombra de la víctima sacrificial? Tomemos el intercambio de anillos de boda. Seguramente hay una sugerencia de esclavitud. El anillo de oro es el regalo del señor que marca y encierra a quien lo usa. Antes de la costumbre de la ceremonia con dos anillos, la novia era quien se "entregaba" al marido, la única que usaba anillo. Todavía hoy, en algunos casos, no cumplir con ese arreglo de sumisión a la violencia y a la muerte. ¿O qué pueden significar las velitas del cumpleaños que sopla el celebrante si no la brevedad de la vida, el respiro temporario otorgado a alguien a quien la muerte reclamará algún día?

Hay otros modos diferentes de los que señala Girard para explicar la difundida asociación de violencia, sexualidad, ritual y teatro. En *Totem y Tabú* (publicado originalmente en 1913), Freud proponía una analogía entre el pensamiento de animistas, neuróticos, niños y artistas.

Es fácil percibir los motivos que llevan a practicar la magia: son deseos humanos. Todo lo que necesitamos suponer es que el hombre primitivo tenía una inmensa fe en el poder de sus deseos. (1962: 83)

Los niños están en una situación psíquica análoga... Satisfacen sus deseos de una manera alucinatoria, es decir, crean una situación satisfactoria por medio de la excitación centrífuga de sus órganos sensoriales. Un adulto primitivo tiene un método diferente. Sus deseos van acompañados de un impulso motor, la voluntad, que más tarde está destinada a alterar la faz de la tierra si es necesario para satisfacer sus deseos. Este impulso motor al principio se usa para representar la situación satisfactoria de tal manera que sea posible experimentar la satisfacción por medio de lo que podría describirse como alucinationes motoras. Esa clase de

representación de un deseo satisfecho es bastante comparable con el juego de los niños, y remplace la técnica infantil de satisfacción puramente sensorial. (1962:83-84)

La "omnipotencia de los pensamientos", como la llamaba Freud, crea un mundo en el que "las cosas se vuelven menos importantes que las ideas de las cosas" (1962:85). Los neuróticos también viven en ese "mundo aparte" donde "sólo son afectados por lo que piensan con intensidad y por lo que imaginan con emoción, mientras que el acuerdo con la realidad externa es asunto sin importancia" (1962:86). Freud nota que los neuróticos que se psicoanalizan son "incapaces de creer que los pensamientos son libres y viven con el miedo constante de expresar malos deseos, como si hacerlo llevara inevitablemente a que se cumplieran". De esta manera, los neuróticos revelan su "parecido con los salvajes, que creen que con sólo pensarlo, pueden cambiar el mundo exterior" (1962: 87).

Freud, darwinista social, postula una progresión que, partiendo de una visión animista del mundo, pasa por una visión religiosa y luego llega a una visión científica.

En la etapa animista los hombres se atribuyen a sí mismos la omnipotencia. En la etapa religiosa, transfieren la omnipotencia a los dioses pero ellos mismos no la abandonan seriamente, porque se reservan el poder de influir en los dioses en una variedad de maneras según sus deseos. La visión científica del universo ya no deja ningún espacio para la omnipotencia humana; los hombres han reconocido su pequeñez y se han sometido con resignación a la muerte y a las otras necesidades de la naturaleza. No obstante, algo sobrevive todavía de la creencia primitiva en la omnipotencia, en la fe en el poder de la mente humana, que toma cuenta de las leyes de la realidad. (1962: 88)

Cada etapa sucesiva atribuye más autonomía a la "realidad externa". Es una pena que Freud no supiera que en el momento en que proponía su esquema evolutivo, Niels Bohr y Werner Heisenberg estaban elaborando sus ideas de la indeterminación-teoría que categóricamente niega existencia independiente a la "realidad externa" con la misma fuerza con que niega toda omnipotencia de la mente humana.

Freud nota la existencia de un modo de "pensamiento civilizado" que se mantiene no reconstruido:

sión artística- del mimo modo que si estuviera haciendo algo real. Se habla con razón de la "magia del arte" y con razón se compara a los artistas con los magos.

Pero la comparación es quizás más significativa de lo que parece. No cabe duda de que el arte no empezó como arte por el arte. Originalmente trabajó al servicio

de impulsos que hoy están casi extintos. Y entre ellos, podemos sospechar la presencia de muchos propósitos mágicos. (1962: 90)

¿Impulsos extintos? Mirar a Freud con lentes contemporáneas significa tirar por la borda la noción de que algunos seres humanos son más "primitivos" -o "aborígenes"-que otros. En términos biológicos y culturales, todos los *homo sapiens* han estado en la tierra la misma cantidad de tiempo y han sido objeto de constantes modos de hacer su historia. Aunque, como creía Freud, el niño puede ser el padre del adulto, el así llamado primitivo no es el hijo del así llamado civilizado. Ni tampoco el neurótico es un niño/primitivo/artista no reconstruido -y viceversa. Lo que tenemos es una diversidad de culturas, ninguna de las cuales está más cerca del "comienzo de la historia humana" que otra. Cada cultura encarna su propio sistema para organizar la experiencia.

Valorando la extraordinaria visión de Freud, ¿cómo se la puede reformular de modo que se adecúe a la visión actual de las cosas? Acaso debiéramos decir que ciertos sistemas son más porosos que otros con respecto al inconsciente. Pero los modos en que esa porosidad se anima o se reprime, se protege, regula y usa, difieren vastamente no sólo de cultura a cultura sino dentro de cada cultura, y aun dentro de cada individuo. Los niños, los locos, y los "técnicos de lo sagrado" encuentran y filtran de modo diferente lo que Anton Ehrenzweig (1970) llama "el proceso primario". Los niños son porosos al inconsciente porque no han aprendido todavía a reprimir el material que fluye en su conciencia; sus egos están en proceso de formación. Los neuróticos son, por definición, gente con defensas débiles o mal ubicadas -pero la conducta que puede ser "neurótica" en una cultura puede ser normal y eficaz en otros contextos. Individuos extremadamente neuróticos han sido no sólo grandes artistas sino reyes, santos, presidentes, magnates, dictadores y generales. Los shamanes, artistas y otros que actúan la "omnipotencia del pensamiento" buscan maestros y/o técnicas que los ayuden a dominar los poderosos impulsos que fluyen en la conciencia.

Relato tras relato cuentan la historia: un futuro shamán recibe el "llamado" de su vocación y lo resiste. Pero no puede controlar las experiencias "que le llegan" en forma de sueños, visiones, impulsos incontrolables y enfermedades. Después de un período de duda y muchas veces de terror, el neófito se somete y encuentra a alguien que le enseñe el oficio (4). Llegar a ser un artista, hasta en Occidente, no es muy

decirse que los impulsos de los que está hecho el arte -las experiencias del artista (el "llamado" del shamán, el "material crudo" del artista) se originan en enfrentamientos difíciles entre la vida cotidiana y el inconsciente. En muchas culturas se dice que esos impulsos vienen de los dioses, los ancestros, los demonios, los fantasmas. Creo que esos impulsos representan un material de la corriente de la conciencia que está relativamente no mediado (el "proceso primario" de Ehrenzweig). Los impulsos se manifiestan en sueños, visiones, obsesiones, posesiones en trance, hablar en lenguas, y deseos eróticos y violentos ocultos a medias, temidos pero irresistibles. A veces esos impulsos y sus manifestaciones hacen que quien los experimenta se sienta en éxtasis, inefablemente feliz o aterrado.

Las teorías de Ehrenzweig se ajustan bien con las de Girard y Freud. Girard cree que la falta de diferenciación produce la "crisis sacrificial" que se remedia con el ritual de la violencia mimética. Ehrenzweig celebra lo que llama la "visión global" del niño

que permanece indiferenciada en lo que respecta a los detalles. Esto da al artista niño libertad de distorsionar colores y formas del modo más imaginativo y, para nosotros, no realista. Pero para él -debido a su visión global y no analítica- su trabajo es realista. (1970:22)

Ehrenzweig suena como Girard cuando dice que "la cualidad de indiferenciación potencialmente disruptiva y verdaderamente inconciente" amenaza con introducir "el caos catastrófico que estamos acostumbrados a asociar con el proceso primario" (1970: 37-8). Pero lo que aterrera al neurótico es lo que el artista busca actuar públicamente. O, como ocurre muchas veces, el neurótico-artista (o el neurótico-shamán) está compelido a explorar el proceso mismo que lo aterrera. Está de moda hoy decir que los artistas son sanos mientras que los neuróticos están enfermos -que diez años de arte equivalen a una cura psicoanalítica (Sartre sobre Genet 1963: 544). Quizás. Pero desde una perspectiva funcional, arte y neurosis se relacionan mucho porque las dos conductas son generadas por una frontera porosa y móvil entre el inconsciente y el consciente. Y lo que el arte manipula en una base individual es lo que el ritual hace colectivamente. El ritual da a la violencia su lugar en la mesa de las necesidades humanas. Como notó Kafka:

Los leopardos entran intempestivamente en el templo y beben hasta el fondo lo que está en las jarras sacrificiales; esto se repite y se repite; finalmente puede anticiparse, y se vuelve parte de la ceremonia. (1954: 40)

Los seres humanos necesitan realizar rituales. ¿Dónde está situada esa necesidad?

¿Cuál es la función del cerebro como órgano para la mezcla de información genética y cultural apropiada en la producción de conducta mental, verbal u orgánica?... Si la ritualización, como la han tratado Huxley, Lorenz y otros etólogos, tiene una base biogenética, mientras que el significado tiene una base aprendida neocortical, ¿esto significa que los procesos creadores, los que generan nuevo conocimiento cultural, podrían ser el resultado de una coadaptación, quizás en el proceso ritual mismo, de información genética y cultural? (1983: 225, 228)

O, como dicen d'Aquili *et al.*:

El ritual ceremonial humano no es una simple institución exclusiva del hombre sino más bien un nexo de variables compartidas por otras especies... Puede trazarse la progresión evolutiva de conducta ritual desde que surge la formalización, pasa por la coordinación de conducta comunicativa formalizada y las secuencias de conducta ritual hasta llegar a la conceptualización de esas secuencias y al momento en que el hombre les asigna símbolos. (1979: 36-7)

D'Aquili *et al.* proponen lo que ellos llaman "imperativo cognitivo". Un ser humano "automáticamente, casi por reflejo, confronta un estímulo desconocido con la pregunta '¿Qué es?'. Las respuestas afectivas como el miedo, la felicidad o la tristeza, y las respuestas motoras vienen claramente después de la reacción cognitiva inmediata" (1979: 168). Si esto es así, entonces los seres humanos trabajan de arriba hacia abajo, del presente al pasado (hablando en términos evolutivos). Más aun, la narratividad -la necesidad de construir una historia plausible- no sólo está conectada muy fuertemente con el cerebro sino que es dominante. Esto contradice lo que dije antes -que el ritual hace más directo el pensamiento.

La contradicción puede resolverse pensando que ritualizar-hacer la performance de un ritual- no es una operación simple, de un solo paso y en una sola dirección. Mi propia experiencia de hacer muchos talleres de performance durante los últimos veinticinco años es que las actividades rítmicas -especialmente si el movimiento y el hacer sonido se coordinan con cuidado y se mantienen por períodos largos- invariablemente lleva a sentimientos de "opuestos idénticos": omnipotencia / vulnerabilidad, tranquilidad / disposición para la acción física más exigente. En otras palabras, el estímulo cognitivo-narrativo trabaja de la corteza cerebral hacia abajo mientras el estímulo sónico-móvil, de abajo hacia arriba. Hacer un ritual, una pieza o un ejercicio de teatro ritualizado. es al mismo tiempo narrativo (coactivo) v afectivo.

persona que actúa- el marco narrativo se disuelve, la acción simplemente "se hace", no se piensa.

Barbara Lex, que trabaja con d'Aquili, propone que el trance y otros estados de flujo sumamente afectivos son consecuencia de estimulación extrema de los sistemas ergotrópico y trofotrópico del cerebro (5).

Exponerse a estímulos múltiples, intensos, repetitivos y provocadores de emociones asegura la uniformidad de conducta en los participantes del ritual... Los rituales ejecutados apropiadamente promueven una sensación de bienestar y de alivio, no sólo porque se alivian tensiones intensas y prolongadas, sino también porque las técnicas empleadas en los rituales están concebidas para **Sensitizar** o "afinar" el sistema nervioso y, con ello, disminuyen la inhibición del hemisferio derecho [de la neocorteza] y permiten un dominio temporario del hemisferio derecho, así como también una excitación trofotrópica-ergotrópica mezclada, para lograr la sincronización de los ritmos corticales en los dos hemisferios y provocar una repercusión trofotrópica. (en d'Aquili *et al.* 1979: 120, 144-5)

O, como dice Turner:

la actividad **r**ítmica del ritual, ayudada por lo sónico, lo visual, lo fótico y otras clases de "impulsores" puede llevar con el tiempo a una máxima estimulación simultánea de los dos sistemas, haciendo que los participantes del ritual experimenten lo que los autores [d'Aquili *et al.*] llaman "afecto inefable, positivo". También usan el término de Freud "experiencia oceánica", así como "éxtasis yoga" y la expresión cristiana *unio mystica*, experiencia de la unión de esos opuestos discriminados **C**ognitivamente típicamente generados por el raciocinio binario del hemisferio izquierdo digital. Supongo que uno también podría usar el término zen *satori* (el destello integrador) y hasta añadir la "luz interior" de los cuáqueros, la "conciencia trascendental" de Thomas Merton y la *samadhi* yoga. (1983: 230)

La gente busca experiencias que proporcionen un "rebote" o un "desborde", estimulando simultáneamente los hemisferios izquierdo y derecho de la parte anterior del cerebro (ver Fischer 1971, Turner **1983**, Schechner **1988**).

Las teorías etológicas y neurológicas responden algunas preguntas pero no explican

Lo que distingue nuestra performance de otras similares es que nuestras ideas e imaginación no surgen por haberlas planificado de modo "racional" sino que se originan en una dimensión no ordinaria de realidad, a la que entramos mediante un cambio particular de conciencia -el trance religioso.... La sabiduría recibida solía afirmar que había muchos trances religiosos diferentes, pero desde principios de los ochenta, los investigadores han advertido que en muchas diferentes experiencias religiosas suya hay un único cambio neurofisiológico. (Goodman 1990: 102)

El trabajo de Goodman era la investigación antropológica de la glosolalia, el hablar en lenguas (1972).

Descubrí que esas enunciaciones no ordinarias, a menudo pero no siempre sin contenido semántico, compartían ciertas propiedades notables. Esos rasgos, tales como patrones de acento y entonación, no se relacionaban con la lengua nativa del hablante: tanto norteamericanos, japoneses como indios mayas, por ejemplo, los mostraban del mismo modo. Llegué a la conclusión de que eran no lingüísticos en origen y que en vez de obedecer a las reglas del lenguaje, muy probablemente respondían a los notables cambios corporales que observé en los que hablan en lenguas. (1990: 103)

Pronto Goodman vio que no sólo los patrones no se relacionaban con lenguas específicas, sino que tampoco eran "religiosos" en el sentido ideológico. Es decir, ni el contenido ni la creencia hacían que una persona hablara en lenguas. Muy por el contrario, los que hablaban en lenguas desechaban la creencia religiosa. Al principio, Goodman pensó que "hablar en lenguas" y otros fenómenos de trance eran inducidos por estímulos rítmicos. Pero sus cuatro años de trabajo (1972-76) con alumnos en Denison University la "decepcionaron un poco".

Entonces, casi por casualidad, tropecé con una observación notable. Si hacía que mis alumnos asumieran posturas conocidas de ritual del arte nativo -ciertos modos

Goodman identificó las posturas revisando literatura etnográfica y fotografías (6). Al examinar fotos de un "shamán cantante", "un shamán con espíritu de oso", y la famosa pintura de Lascaux, de un hombre con una erección que se inclina hacia atrás, Goodman mapeó las posturas y las midió con suma precisión. La figura de Lascaux, según Goodman, está reclinada a un ángulo de 37 grados, con el brazo derecho relajado, apenas doblado el codo, y el pulgar hacia arriba, mientras que el brazo izquierdo está derecho y rígido con el pulgar para abajo. Goodman pidió a sus alumnos que se pararan o reclinaran exactamente en la posición de las pinturas o esculturas. Con Andrew Neher en la Universidad de Munich en 1982, Goodman encontró que las posturas inducían a trances caracterizados por cambios fisiológicos.

Se les aceleraba mucho el corazón y al mismo tiempo les bajaba bastante la presión... En el serum de la sangre los estimulantes, es decir, adrenalina, noradrenalina y cortisol, subían un poco al principio y luego bajaban a niveles inferiores a lo normal, mientras que la endorfina beta, calmante y opio del cerebro, aparecía y permanecía alto aun después de concluir los experimentos, lo cual explicaba la euforia que muchos decían tener después de la experiencia del trance religioso. Los electroencefalogramas indicaban un predominio de ondas theta (5-7cps), con muy poca actividad en las otras bandas. En experimentos posteriores en el laboratorio del Instituto de Psicología de la Universidad de Viena en 1987, usando corriente DC en vez de AC, se registraron en el cerebro procesos todavía más impresionantes. En vez del cambio potencial negativo de sólo unos 250 microvólteos que se producía durante las tareas de aprendizaje, en el trance había cambios de hasta 2.000 microvólteos. (1990:106)

Goodman continuó su investigación en el Instituto Cuyamungue, donde contempló "la posibilidad de usar las posturas de trance junto con una performance de danza ritual" (1990:107). Rechazó la idea de imitar un ritual existente porque "tales rituales están anclados en sus contextos sociales, algo que no podíamos crear". También las posturas del trance eran todas estacionarias y Goodman quería hacer una danza. Terminó haciendo lo que han hecho tantos occidentales: tomó modos de trabajar de varias culturas para crear nuevos rituales.

Habíamos descubierto un número de posturas adivinatorias. ¿Por qué no plantear la pregunta con respecto al tema general y los detalles del ritual mientras hacíamos una de ellas? Y si queríamos crear máscaras, ¿por qué no ir al Mundo Inferior en una sesión de trance y ver qué clase de ser quiere verse representado en una máscara y cómo debiera ser esa máscara? Intentamos ese método durante nuestra primera danza en trance con máscaras en Austria en 1985... y tuvo tanto éxito que hemos continuado con el mismo método desde entonces. (1990:107)

Las danzas que hacen Goodman y sus alumnos tratan de temas generales - "primavera e iniciación", "la triteza del otoño", "la lucha entre el orden y el caos". Goodman es directa cuando describe su receta, que nunca varía:

Hay a) un ritual inicial en el kiva; b) un drama de danza en el patio de danza; c) una danza de metamorfosis, donde todo el mundo baila los movimientos de su espíritu animal y luego llega a sentir que se convierte en ese animal; y d) una conclusión breve, un adiós a los Espíritus y una vuelta a la realidad ordinaria en el kiva. (1990:107)

El kiva es el aula, a medias subterránea, del Instituto Cuyamungue, diseñada según el modelo de las salas rituales sagradas de los indios Pueblo americanos. El Instituto está

situado en un terreno áspero de colinas desérticas, dotado de gran belleza natural, frente a las Montañas Sangre de Cristo al este; al oeste, la Cordillera Jemez donde, según la tradición local de los indios Pueblo, los seres humanos del tercer mundo emergieron al cuarto mundo actual. (1990: 107)

Para preparar a los participantes para la experiencia del trance ritual, Goodman les pidió que hicieran una ofrenda a los espíritus, que practicaran 5 minutos de ejercicios de respiración ligera y luego, en posición, oyeran con los ojos cerrados 15 minutos de una matraca que Goodman movía muy rápido, con hasta 200-205 golpes por minuto. Los participantes de los rituales de Goodman hablaron de los fuertes efectos que experimentaron.

Me hundí muy rápido, todo era negro y entonces apareció el oso. Al principio, era amenazante pero luego lo miré bien. No sólo podía verlo sino también sentir la piel, y usaba un collar de cosas naturales, como huesos, piedras y moras. Al principio sólo vi formas abstractas, pero luego surgió el pájaro... Tenía ojos luminosos, patas con plumas, inmensas garras negras y un pico. Bajé a una cueva en un cono multicolor que giraba en torbellino. El cielo se encendió como con luces y vi un carnero blanco real. Decidí buscar otra cosa y vi un tigre, un pez, una ballena, pero todos decían no... Había águilas, gavilanes, y

Goodman, "es especialmente útil cuando necesitamos consejo con respecto a asuntos rituales" (1990: 110). El adivino de Tennessee le mostró a uno de los que estaban en trance una fila de gente "que avanzaba de modo serpenteante, haciendo saltos mortales, girando, bailando en círculo, seis en el medio en una dirección, otros en la dirección opuesta" (1990: 110). Otro vio dos círculos unidos en una figura de 8; otro los vio subir bailando hasta el lomo de una colina. Una mujer vio partirse las nubes y aparecer una inmensa serpiente escamada; otros vieron la serpiente también. Apareció una nube amenazante en forma de hongo; la gente necesitaba ser curada y protegida. Usando tales técnicas adivinatorias las máscaras y la coreografía fueron tomando forma durante los seis días del taller. Goodman ayudó a los participantes a hacer una serpiente emplumada -en el sudoeste, símbolo de bendiciones, lluvia y fertilidad: el antídoto a la nube en forma de hongo. Goodman misma se puso a "componer la danza, que siempre me parece como un drama religioso" (1990: 111).

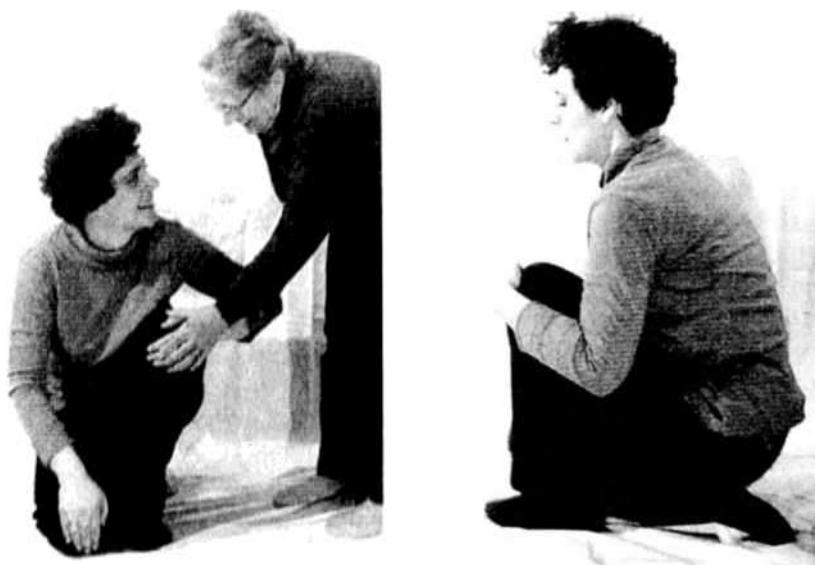


Lámina 20 y 21 Ala izquierda. Felicitas Goodman ajusta la postura de Belinda Berkowitz al modelo de «adivinator de Tennessee». A la derecha, una vista lateral de la misma pose. (Fotografías de Noé Farfan)

No es necesario describir en detalle la danza misma -Goodman lo hace en su artículo. Pero vale mucho la pena notar que mientras al principio de su ensayo Goodman reconoce que el aula de Cuyamungue estaba diseñada "según los modelos" del kiva de los indios Pueblo, más tarde, borra todas diferencias entre el kiva de los Pueblo y el de Cuyamungue. Dice que la danza empezó alrededor del *shipapu*, "el centro sagrado

del mundo en una tradición local de los Pueblo" (1990: 111). El kiva está iluminado con velas, cuelgan máscaras de clavos en la pared. Después de hacer los rituales, "se fueron del kiva... pasaron de ser seres de la realidad ordinaria a ciudadanos del otro mundo" (1990: 111). La danza ocurrió en el "patio de danza" de las colinas. Es evidente que la danza-ritual-taller quiere tener un efecto en las vidas de los participantes. No es para nada como ir al teatro o actuar en una obra o danza común.

Los participantes claramente perciben un cambio en sí mismos después de pasar por la experiencia de la danza en trance. Hablan de no ver su propia vida como la veían antes, de haber ganado una diferente visión. Informan que tienen una fuerte identificación con el papel que va más allá de su participación en la performance. La experiencia llega a sus vidas interiores, gracias al estado de conciencia alterado y religioso, el trance, que no sólo abre la realidad alternativa, sino que también permite el acceso a recesos personales ocultos... Lo que describen los participantes es, desde luego, la catarsis. Puesto que la danza en trance con máscaras es una performance sin público, la catarsis se desplaza del público a los actores. (1990: 113)

Goodman dice que el efecto del ritual de trance es paralelo al que ocurre en muchas "danzas terapéuticas no occidentales" y en el antiguo teatro clásico griego.

El trabajo de Jerzy Grotowski desde que "dejó el teatro" a fines de los sesenta y especialmente durante sus recientes fases de "drama objetivo" y "artes rituales", que empezó en los ochenta y continúa hasta ahora, puede compararse con las investigaciones de Goodman. Grotowski nunca ha sido abierto con respecto a su trabajo. Es un recluso, cada vez más. A diferencia de la mayoría de los trabajadores del teatro que buscan las capitales -New York, Tokio, París, Londres, Varsovia, Moscú- Grotowski trabaja en lugares reclusos: Opole y más tarde Wrocław, el establo en un rincón del campus de Irvine de la Universidad de California, un pueblito en las afueras de Pontedera, en Italia. Junto con esa tendencia a recluirse hay una reticencia para hablar directamente sobre su trabajo. Grotowski no ofrece nada parecido a los detalles factuales de los que escribe Goodman. Pero lo que Grotowski dice en charlas o entrevistas (sus modos predilectos, que lo ubican en una tradición oral) así como lo que escriben los participantes de sus trabajos recientes, presenta un panorama bastante coherente de su trabajo reciente (7). Como a Goodman, a Grotowski le interesa hacer performances rituales que no sean para el público, cuyas fuentes son casi totalmente culturas "tradicionales" -esto es, no occidentales. Grotowski trabaja con intermediarios. Para el drama objetivo, los intermediarios eran "grandes maestros" de Haití, Bali, Corea y Taiwán y también un bailarín sufí y un artista marcial japonés que lo visitaron por un tiempo corto.

El método de Grotowski es tamizar muchas prácticas de diferentes culturas para encontrar lo que es similar a todas ellas, una búsqueda de lo "primero", lo "original", lo "esencial", lo "universal". Esas prácticas luego se sintetizan en secuencias repetibles de conducta. Grotowski describió el propósito del drama objetivo:

re-evocar una forma muy antigua en la que ritual y creación artística no se distinguen. Donde la poesía era canción, la canción, encantamiento, el movimiento, danza... Podría decirse -pero es sólo una metáfora- que estamos tratando de volver a la Torre de Babel y descubrir lo que había antes. Primero para descubrir diferencias y después para descubrir qué había antes de las diferencias, (en Osinski 1991: 96)

Los objetivos de Grotowski son muy diferentes de los de Goodman aunque juegue con el mismo fuego.

Podemos tener la esperanza de descubrir una forma muy antigua de arte, arte como un *camino de conocimiento*. Pero vivimos después de la Torre de Babel y el intento no será formar una nueva síntesis. No podemos decir: "Ahora crearemos una nueva forma de ritual". Quizás sea posible hacerlo, pero uno tiene que tener 1.000 años. Ni tampoco es la intención descubrir nuevos modelos de manipular la conciencia de la gente... El efecto de nuestro trabajo debe ser indirecto... [El trabajo de Grotowski está impulsado por] un deseo de llegar a las capas más profundas de la existencia humana -las profundidades del ambiente interior, espiritual, donde reina el silencio creador y donde ocurre la experiencia de lo *sacrum*, (en Osinski 1991: 96-7, 99)

Las sesiones de trabajo de Grotowski son famosas por su duración, especialmente por la noche. El maestro duerme de día, casi nada, y el trabajo continúa por lo regular durante diez horas, y muchas veces quince o dieciséis. Los espacios de trabajo para el drama objetivo en Irvine eran un establo y una casa redonda como las carpas redondas de los mongoles nómades de Siberia, los dos bastante pequeños. En Pontedera, el trabajo se hace en dos cuartos de una vieja granja. En los dos casos, se hicieron algunas renovaciones -se añadió un piso de madera en Italia, se desnudaron las paredes y el piso de madera en Irvine. A veces el trabajo se hace afuera. El grupo de trabajo siempre es pequeño, de veinte personas o menos, y a excepción de ocasiones especiales, no hay espectadores.

básicos que hace cada participante y canciones y danzas individuales que se trabajan con el tiempo. Pero ese trabajo es preparatorio para "la Acción".

Todos los días se evoca de nuevo el ritual. Siempre igual y sin embargo, nunca exactamente el mismo. El ritual... no es simplemente una creación de teatro, ni una

imitación ni una reconstrucción de ninguno de los rituales conocidos... Ni tampoco

es una síntesis de rituales, lo cual, para Grotowski, sería imposible practicar... El trabajo de Grotowski... tiene elementos relacionados concomitantemente con varias tradiciones arquetípicas. Esos elementos se integran en una composición...

Grotowski define la diferencia técnica entre la producción de teatro y un ritual en

relación con "el lugar del montaje". En la producción, las mentes de los espectadores son el lugar del montaje. En el ritual, el montaje ocurre en las mentes de los

ejecutantes. La conexión con las antiguas prácticas de iniciación es muy sutil...

Grotowski no le preguntaría a nadie: "¿Crees?" sino "Debes hacer bien lo que haces,

con entendimiento". La Acción es provocada y lograda cada día en su totalidad.

A

veces se la ejecuta a cada pocos días, si el trabajo técnico de los detalles o la búsqueda de algunos elementos lleva demasiado tiempo. (Osinski 1991: 101-2)

Osinski observó el trabajo -es una de las personas que Grotowski invita periódicamente para atestiguar (y celebrar) lo que hace. I Wayan Lendra, artista entrenado en danza balinesa, que ha estudiado y enseñado en Occidente, participó en el proyecto de drama objetivo de Irvine:

El trabajo mismo era muy riguroso. No sólo exigía dexteridad física y mucha energía sino también perseverancia mental. Grotowski imponía una disciplina sin compromisos. Se producía un cambio de conciencia y lucidez, un cambio de los impulsos físicos y de la conducta, y una intensidad... Parecía haber una estrecha semejanza con las situaciones de trance que había visto en Bali o con la

calidad del trance de las artes de performance balinesas. (Lendra 1991: 115)

Lo que Osinski y Lendra describen con alguna distancia emocional es lo que Philip Winterbottom registró inmediatamente en su diario. Winterbottom concuerda en lo que respecta a la precisión, duración y dificultad del trabajo. "Cualquier cosa sobre la

unos 20 minutos [todos los días]. Decía que ése era un recurso muy antiguo... Jerzy nos hablaba en la carpa redonda... No debíamos hablar del trabajo sino mantenerlo adentro como una posesión personal. Si hablábamos, lo matábamos. (1991: 142)

Durante el año Winterbottom y los otros aprendieron canciones y danzas de Corea, Egipto, Bali y Polonia. Hicieron sus propias "obras teatrales religiosas... estructuras que permitían que apareciera y operara el subconsciente" (1991: 147), trabajaron con ejercicios improvisatorios como "Esculpir y Zambullirse" donde los actores

mirando desde lo alto los pastizales ondulantes esculpen el cuerpo a la medida del ambiente... El próximo paso era relacionarse físicamente, caminando por el terreno... La tercera etapa era que los participantes corrieran por el terreno dejando que la topografía les mostrara el camino, determinara el ritmo, la postura y la dirección y también sintiendo la temperatura, el flujo del aire, los golpes del viento y cualquier otro tipo de atracciones o repulsiones de energía... Una persona podía ir hacia el viento o avanzar entrando y saliendo de las corrientes de aire tibio o buscar zonas perturbadoras o tranquilas. (1991: 148)

Al leer el diario de Winterbottom, se ve que la retórica de Grotowski es espiritual mientras que su práctica combina "técnicas rituales antiguas" (o ajenas a la mayoría de europeos y americanos) con ejercicios de teatro bien conocidos para los alumnos de Konstantin Stanislavski o Vsevolod Meyerhold. Grotowski, como Goodman, claramente tiene dos objetivos: desarrollar alguna clase de performance ritual (pública o no) y quizás algo más importante, hacer que los participantes desarrollen sus capacidades espirituales, personales y quizás profesionales (aunque eso es menos obvio). Mantener una mística grupal es muy importante para Grotowski. Quiere que el trabajo sea más o menos secreto, y quiere que sus secretos se guarden. En esto, se une a una larga lista de europeos que incluyen a los rosacruces, los masones y los místicos (como Gurdjieff).

Uno de los ejercicios clave de Grotowski en sus fases de drama objetivo y en su arte como vehículo es el de "las Mociones". Lendra detecta muchas semejanzas entre las Mociones y el teatro danza balinesa (láminas 22 y 23). Según Winterbottom:

Las Mociones surgieron del Teatro de Fuentes, entre 1977-82. Se crearon y coordinaron con un grupo intercultural: mejicano-americanos, un norteamericano,

india mejicana [los Kuicholes] y luego a un grupo de católicos y después a un grupo de hindúes. Eso se hizo para verificar las Mociones. Todos aceptaron las Mociones de un modo u otro. O las reconocían como parte de su propio ritual o como plegaria, meditación, etc. (1991:152)



Lámina 22 Potición primaria para las Mociones; y **Lámina 23** La agem, o posición básica del cuerpo, para el teatro danza balines, demostrado por Wyan Lendra. La postura similar del torso en estas dos posiciones da una sensación de movimiento locomotor, de estar alerta y listo a la acción. Puede verse un conjunto completo de fotografías, [Condescripción y análisis de las Mociones en Lendra 1991:129-39](#). (Fotografías de Leslie S. Lendra)

Lendra dice que las Mociones despiertan la "energía durmiente" (*kundalini* en sánscrito, la culebra en la base de la columna; los haitianos que trabajaban con Grotowski la llamaban la serpiente Damballah, cuya danza es el *yanvalou*). El kundalini se adecúa a la biología del Cerebro tal como la concebía o el neuroanatomista Paul MacLean. El cerebro humano, postuló MacLean, es realmente tres en uno, un

"cerebro triuno"; en términos evolutivos, consta de una corteza frontal "reciente," la base del pensamiento, un cerebro subcortical o de "antiguo mamífero", el asiento de las emociones, y la parte más antigua del cerebro, la parte "reptil". Según la lectura que hace Turner de MacLean, el cerebro reptil es:

el tronco del cerebro, un crecimiento de la médula espinal hacia arriba y la parte más primitiva del cerebro, que compartimos con todas las criaturas vertebradas y que se ha mantenido notablemente inalterada a lo largo de miríadas de años de evolución... Lo que MacLean hizo fue mostrar que... el cerebro reptil, sea en reptiles, pájaros o mamíferos, no sólo se relaciona con el control del movimiento sino también con el depósito y control de lo que se llama "conducta instintiva" -los patrones fijos de acción y los mecanismos innatos de descarga sobre los cuales escriben tanto los etólogos, las secuencias motoras-perceptuales genéticamente programadas, tales como las muestras de emoción, las conductas de defensa territorial y el hacer nidos. (Turner 1983: 226)

Turner pensaba que el ritual humano se fundaba en el "cerebro reptil" y vio en el modelo de MacLean del cerebro triuno una posible teoría unificadora:

¿Como se adecúa [el modelo de MacLean] con el modelo de Freud del id, ego y superego, el modelo de Carl Jung del inconsciente colectivo y los arquetipos, las teorías neo-darwinianas de la selección, y sobre todo con los estudios antropológicos interculturales y los estudios históricos en religión comparada?... ¿Hasta qué punto es verdad que los sentimientos, esperanzas y temores humanos de lo que es más sagrado sean un ingrediente necesario para generar decisiones y motivar su implementación?... Si la ritualización, tal como la entienden [Julian] Huxley, [Konrad] Lorenz y otros etólogos, tiene una base biogenética, mientras que el significado tiene una base aprendida neocortical, ¿esto significa que los procesos creadores, los que generan nuevo conocimiento cultural, puedan ser el resultado de una coadaptación, quizás en el proceso ritual mismo, de información genética y cultural? También podemos preguntarnos si la neocorteza es el asiento de programas en gran medida estructurados por la cultura a través de la transmisión de sistemas lingüísticos y otros sistemas simbólicos para modificar la expresión de los programas genéticos. ¿Hasta dónde, podríamos añadir, esos símbolos más altos, incluyendo los de la religión y el ritual, derivan su significado y su fuerza para la acción, de su asociación con niveles neurales de ritualización animal establecidos antes? (Turner 1983: 228)

Que la llave de MacLean abra o no los misterios del cerebro y con ello revele las fuentes

cerebro ya no aceptan la hipótesis del cerebro triuno), la idea muestra qué fuerte es el deseo de conectar lo etológico y lo neurologico, lo "científico", con la imaginaria de "antiguas" culturas. Hay un deseo de validación y de mutua confirmación. Al ritual se le dan varias caras -la de la conducta "más antigua" enraizada en lo que hacen los "reptiles"; la de las "viejas culturas" que intuyen lo que los científicos occidentales como d'Aquili, Lex y MacLean encuentran en sus investigaciones; la de un repositorio de "símbolos más altos" y de religión. Activando las teorías de Turner, Goodman y Grotowski dicen que han encontrado (sintetizado o inventado) precisas

prácticas - rituales - inspiradas o inventadas para ser como las sabidurías de viejas

culturas, sabidurías que responden a las necesidades de la "gente moderna".

Al

final de su vida, Turner creía que los patrones que subyacen en esas sabidurías tenían una base genética. El cerebro triuno de MacLean satisface los deseos de los que viven en las ciudades de regresar al kiva del conocimiento recibido.

Goodman y Grotowski no son los únicos que trabajan en este campo. ¿Qué puede pensarse de los avisos en revistas como *Shaman's Drum: A Journal of Experiential Shamanism*? Cualquier número sirve, pero citaré del número 16, de mediados de primavera de 1989. Bajo el cuadro de alguien con una cara marchita, a medias oculta, se dice a los lectores que "Elf, asistido por Maia, viaja con los iniciados y los guía en su búsqueda de una transformación personal/planetaria en [la] red multicultural y eterna de todo el espectro del shamanismo". Sobre la foto, en tipo de letra más grande, se advierte a los compradores: "Remedio fuerte... No rápido No fácil". El Camino de la Tierra ofrece a la gente la oportunidad de "crear un escudo personal con el tradicional cuero sin curtir y un sauce. El taller incluye: cómo imaginar el escudo; instrucciones detalladas para hacerlo y decorarlo; y una ceremonia sagrada para darle poder". El Gran Redondel ofrece "Búsquedas de Visión en el Desierto" donde (o sólo para mujeres o en un grupo mezclado) uno puede "pasar 10 días bajo el cielo del desierto (3 días de soledad y ayuno), con enseñanzas de medicina, canto, tambor, danza, abrir el corazón, tejer nuestras historias, encontrar nuestro poder". Amarok anuncia "Clases shamánicas y consejería" y también "salidas en búsqueda de visión" mientras que las Expediciones de Visión de Águila Blanca combinan "habilidades para sobrevivir en soledad de la naturaleza con conciencia del espíritu que mueve todas las cosas." Leslie Gray, que tiene un doctorado, ofrece "consejería shamánica para individuos y parejas. El aviso de Oh Shinnah la muestra tocando la guitarra (fotografía de Lynn Levy). El texto empieza así: Oh Shinnah, nacida en la Tierra de las Muchas Nieves, en la Luna de las Aguas Congeladas, en el Ciclo de las Tormentas Extrañas, trae al mundo una mezcla única [¿esto es shamanismo o es

como alguien sin historia personal." Encabeza su lista de talleres "la Búsqueda shamánica". Quizás por estar en México, justo cruzando la frontera de California, y ser reconociblemente "shamánicos", o porque Barbara Myerhoff escribió su ya clásico *The Peyote Hunt* (1974) sobre ellos, los huicholes son muy populares (8). Prem Das y Silve lo ayudarán a visitarlos por \$675 por semana por persona ("las ganancias van a las familias huicholes"). El anuncio hace saber a los lectores que "Prem Das ha vivido entre los huicholes desde 1970, tiempo durante el cual completó su aprendizaje con Don José Matsuwa. Su esposa Silve es una artista huichol y sobrina nieta de Don José". Brant Secunda no necesita llevarlo a usted a Don José, porque ha importado los poderes del "renombrado shamán huichol de 109 años" a la Fundación de la Danza del Ciervo en Soquel, California. La foto que encabeza esta página llena de avisos muestra un Secunda sonriente, ligeramente más importante que Don José y su mujer Doña Josepha Medrano, serios y vestidos como shamanes. Se invita a... ¿a quiénes? ¿a shamanes, compradores, gente con necesidades espirituales? a "Descubrir el Espíritu en su corazón, con el Shamanismo Huichol". "Secunda, "nieta adoptado y muy amigo de Don José", su heredero shamánico, "los guiará en rituales y ceremonias huicholes, incluyendo la sagrada Danza del Ciervo".

La promesa de *Shaman 's Drum* (absolutamente rechazada por Grotowski) es que en poco tiempo una persona puede adquirir conocimiento y prácticas "sagradas". ¿Cómo puede Secunda guiar a la gente en los rituales huicholes? La investigación de Goodman sugiere que la creencia y el contexto cultural son innecesarios -póngase en la postura apropiada, realice las acciones correctas y la experiencia vendrá. ¿Pero la "experiencia" es igual al conocimiento? Cambiar el pulso, la presión arterial y la actividad de las ondas cerebrales es una cosa; aprender y conocer es otra. Buscar experiencia sin conocimiento es hacer del proceso un objeto de consumo. Y ¿por qué es que el conocimiento antiguo y sagrado está restringido a las "viejas almas" de las "culturas antiguas"? ¿Porqué querrían compartir lo que saben con extraños o pasarlo a discípulos autorizados para que, viviendo entre culturas, dispensen un conocimiento intemporal, que no tiene precio, por un precio y al que llegue primero?

Los anuncios (y muchos artículos de *Shaman s Drum* y publicaciones similares) pueden remontarse al aceite de serpiente y las tradiciones de espectáculos de medicina; pueden usarse como prueba de turismo cultural, el apetito por lo exótico que ha caracterizado por mucho tiempo la mentalidad colonial y neocolonial. Pero, junto con los experimentos de Goodam y de Grotowski, indican algo más también. Se ha despertado un deseo que produce un mercado explotable de experiencias religiosas, un deseo de "conocimiento espiritual" fuera de las instituciones religiosas -aun fuera de los crecientes movimientos pentecostales, fundamentalistas o judíos ortodoxos. Todas las culturas, excepto las extintas, son exotizadas y se piensa que

tienen gente con conocimiento sagrado "antiguo" u "original" que puede enseñarse, transferirse y experimentarse. Esa exotización -sean cuales fueren sus ramificaciones ideológicas y políticas- sólo indica un cierto estado mental, una receptividad, un deseo de cambiar de vida, mentalidad y sentimientos. Como diría Ehrenzweig, mucha gente siente la necesidad de experimentar un proceso primario.

Para los que están insatisfechos con sus religiones heredadas, definitivamente esta necesidad resta importancia a la especificidad cultural. Grotowski dice que nació católico pero que ya no cree ni practica el catolicismo. Goodman estudió glosolalia en iglesias cristianas específicas pero pronto sintió que hablar en lenguas era cristiano sólo en la superficie. El trabajo de Grotowski está lleno de elementos relacionados con el catolicismo polaco, varios ritos ortodoxos orientales y hasta hasidismo. Pero esos elementos se usan para acercarse a una realidad universal y arquetípica que, según Grotowski, subyace en los rituales específicos. Las Mociones y otros ejercicios e improvisaciones, cualesquiera sean sus fuentes, están deliberadamente despojados de sus significados culturales específicos. Se diseñan y experimentan al aire libre, en establos o en carpas redondas como las de los mogoles nómades (pero sin intento de usar esas estructuras siguiendo prácticas agrarias euroamericanas o mongólicas nómades). Grotowski mandó a Winterbottom a la iglesia siria para observar al sacerdote (llamado shamán). Pero no le pidió que comprara las creencias cristianas ortodoxas sirias porque éstas en realidad ocultan lo que es "esencial" u "original" en la práctica ritual. Según Goodman y Grotowski, lo universal está en actos que puede hacer el cuerpo; y esos actos no son ideológicos y no pertenecen a culturas específicas. Los anuncios de *Shaman's Drum* proclaman especificidad cultural y universalidad. Y como el conocimiento antiguo es universal, uno puede moverse libremente entre los indios de las Llanuras que hacen escudos el sábado, pasar un fin de semana huichol, hacer un viaje en búsqueda de visión de diez días, una peregrinación inca de dos semanas y una ceremonia de luna llena o un entrenamiento de todo el verano o todo el año en "prácticas shamánicas". En cada taller, se promete a los participantes algo específico de una fuente cultural definida. Pero la implicación es que esos "modos de poder y conocimiento" convergen, se yuxtaponen, todos participan del mismo océano universal de cosas espirituales. De modo que es posible pasar de uno al otro, sumergiéndose, tamizando lo esencial, lo universal, a partir de lo particular. Aprender una práctica cultural ayudará a aprender las otras y de ese modo, los patrones profundos que las gobiernan se vuelven cada vez más claros.

Todo esto -desde el trabajo serio de Goodman y Grotowski a las triquiñuelas de algunos de los que ponen avisos en *Shaman's Drum*- puede verse como un proceso creciente de

quieren controlar y usar lo que saben que es algo muy poderoso. Goodman quiere "hacer ciencia" de lo que encuentra, explicarlo racionalmente como antropología, neurología e historia. Grotowski, por otro lado, usa una suerte de método científico para lograr sus objetivos no científicos. Reducciones científicas perfeccionadas se expresan como ecuaciones matemáticas que deben de ser correctas sea cual fuere la cultura, la historia o el lugar de donde provengan. El trabajo preciso y tan disciplinado de Grotowski está concebido para encontrar acciones factibles que "funcionen" (tengan efectos, produzcan experiencias) independientemente de la cultura. Grotowski escribió en 1988:

El Actor, con mayúscula, es un hombre de acción. No es un hombre que representa a otro. Es un bailarín, un sacerdote, un guerrero: está fuera de los géneros estéticos. El ritual es performance, una acción lograda, un acto. El ritual degenerado es un espectáculo. No quiero descubrir algo nuevo sino algo olvidado. Algo que sea tan antiguo que todas las distinciones entre los géneros estéticos ya no sirvan... La esencia me interesa porque en ella nada es sociológico. Es lo que uno no recibe de otros, lo que no vino de afuera, lo que no es aprendido... Una forma de entrar en el modo creador es descubrir en uno mismo una corporalidad antigua a la que uno está unido por una relación ancestral fuerte... Empezando por detalles que se pueden descubrir en uno mismo, de alguien otro -su abuelo, su madre. Una foto, una memoria de arrugas, el eco distante de un color de la voz, dan la capacidad de reconstruir una corporalidad. Primero, la corporalidad de alguien conocido, y luego, más y más distante, la corporalidad del desconocido, el ancestro. ¿Es esa corporalidad literalmente como era? Quizás no literalmente -pero sí como podría haber sido. Uno puede llegar muy lejos hacia atrás, como si la memoria despertara..., como si uno recordara al Actor del ritual primigenio... Con el hallazgo -como en el regreso de un exilio- ¿puede uno tocar algo que ya no está vinculado con los orígenes sino, me atrevo a decir, con *el origen*? Creo que sí. (Grotowski 1988: 36-40)

La gente que ha estado con Grotowski concuerda en que el trabajo es muy disciplinado, agotador en sus exigencias físicas y psicológicas, no sentimental. Sus investigaciones recientes están muy relacionadas con la *via negativa* de su fase de "teatro pobre" (1959-67), cuando el método de Grotowski era eliminar de la práctica todo lo que no fuera necesario. Para finales de los sesenta, se eliminaron los espectadores. Hacia finales de los ochenta sólo quedaba la búsqueda del Actor. Se provocaban y se canalizaban las experiencias de los actores con rigurosos ejercicios psicofísicos. Ese método de trabajo se llamaba "refinar", término vinculado al diseño o al dibujo, pero que también evoca otro significado,

jeto a su esencia. El proceso de "refinar" está gobernado por una serie de reglas. No puede haber conversación improvisada, ni violencia al azar, no se debe patear en el suelo, ni imitar animales, ni gatear sobre manos y rodillas, ni imitar estados de trance, no deben hacerse procesiones, para nombrar sólo unas pocas. (Wolford 1991:171)

Las especulaciones de Turner al final de su vida se parecen mucho al trabajo de Grotowski. Grotowski empieza con elementos "objetivos" -tempo, iconografía, patrones de movimientos, sonidos. La búsqueda no es histórica. No se trata de averiguar cómo el sánscrito "om" y el inglés "amen" (transliteración del hebreo "Awamain") pueden ser versiones del mismo ur-mantra; importa en cambio saber que el sonido abierto "uh" seguido de una clausura "zumbada" es una secuencia que se da en muchas culturas porque expresa la estructura cerebral. De haber vivido, Turner habría querido averiguar si la performance de "drama objetivo" grotowskiana compartía atributos con los rituales de las culturas de sus fuentes, en el nivel de las respuestas del sistema nervioso autónomo, ondas del cerebro, etcétera.

Como Grotowski, Turner buscaba los poderes creadores del ritual (1969, 1983, 1986), Quería mostrar que el ritual no solamente conserva conducta cultural y evolutiva, sino genera de nuevas imágenes, nuevas ideas y nuevas prácticas. Al revisar teorías estructurales y neurológicas del ritual, Turner se encontraba con el problema de que esas teorías no incluían ninguna consideración sobre el "juego", precisamente lo que Grotowski está investigando (de un modo muy serio y hasta solemne).

Tal como yo lo veo, el juego no se ajusta a ningún lugar particular; es un nómada y se resiste con fuerza a la localización, la ubicación, la fijación -un comodín en el acto neuroantropológico... La naturaleza del juego es volátil, a veces peligrosamente explosiva, que las instituciones culturales quieren embotellar o contener en frascos de juegos de competición, de suerte y de fuerza, en modos de simulación tales como el teatro, y en desorientación controlada, desde las montañas rusas a la danza de los derviches... Podría decirse que el juego es peligroso porque puede subvertir el cambio regular de los hemisferios izquierdo y derecho, comprometido en mantener el orden social... Las energías neurónicas del juego, por decirlo así, espuman ligeramente las cortezas cerebrales, probando más que compartiendo las capacidades y funciones de las varias zonas del cerebro. Como han propuesto Don Handelman (1977) y Gregory Bateson (1972), ésta es posiblemente la razón por la cual el juego puede proporcionar un metalenguaje (puesto que ser "meta" es estar más allá y también entre), emitir metamensajes sobre tantas y tan variadas propensiones humanas y con ello proporcionar, como Handelman dice, "un amplio espectro de comentario sobre el orden social" (189). El juego puede estar en

Puede usted haberse dado cuenta de que para mí, el juego es un modo liminal o liminoide, esencialmente intersticial, en el medio de todos los nodulos taxonómicos comunes, algo esencialmente "elusivo". (1983: 233-34)

Como el mismo Turner nota, hay una contradicción entre sus teorías de la liminalidad juguetona y las proposiciones neurológico-etológicas. Para etólogos y neurólogos el ritual es central en la conducta y en la estructura/función del cerebro. Pero Turner ubica el ritual "en el medio", en pliegues y márgenes culturales, haciéndolo más juego que cualquier otra cosa. El proceso ritual es liminal-liminoide, desautorizado, anti-estructural, subjuntivo y subversivo. La contradicción también expresa la diferencia entre la perspectiva social de Turner y la visión biológica de etólogos y neurólogos. Esa diferencia es una variante de la vieja e insoluble discusión entre los deterministas y quienes afirman que los seres humanos son libres de construir sus propios destinos.

Sería tonto descartar sin más la práctica y el pensamiento de dos visionarios como Grotowski y Turner-especialmente allí donde convergen sus trabajos. Desde fines de los setenta los dos estuvieron concientes uno del otro (aunque, por lo que sé, nunca se conocieron). Turner estaba fascinado con los experimentos de Grotowski. Turner no era un Sintetizador. Siempre urgía a mirar el "diminuto particular", a prestar atención a los detalles de la performance cultural y la expresión individual. Pero en "Body, Brain, and Culture" (1983) publicado pocos meses antes de su muerte, Turner sintió apasionadamente la necesidad de encontrar una base global del proceso ritual. Escribía como si el mundo dependiera de eso, como es muy posible que así sea.

En realidad estoy hablando de una población global de cerebros que habitan un mundo entero de entidades inanimadas y animadas, una población cuyos miembros se comunican entre sí incesantemente utilizando toda clase de instrumentos físicos y mentales. Pero si consideramos, por decirlo así, la geología del cerebro humano y el sistema nervioso, vemos en ella representados en sus estratos -cada capa todavía vitalmente viva-, los numerosos pasados y presentes de nuestro planeta. Como Walt Whitman, "abrazamos multitudes"... Cada uno de nosotros es un microcosmos relacionado de los modos más profundos a toda la historia-vida de ese precioso y profundo globo azul girando en espirales blancas que fotografiaron por primera vez Edwin Aldrin y Neil Armstrong desde su primitiva carroza espacial, y que es, no obstante, labor de colaboración de muchos cerebros humanos. (1983: 243)

Con todo lo que admiro a Turner, me siento incómodo con su intento de reubicar y por consiguiente resolver los "problemas" del ritual en la evolución o, más específicamente, lo que él llamaba "el instrumento más sensible y elocuente de Gea, el

Grotowski y con la sabiduría que existe entre los géneros y detrás de ellos, en los tiempos "originales", en las "culturas antiguas". Las antologías de culturas, o el deseo de globalismo, me parecen prematuros porque son, inevitablemente, expresiones de la hegemonía occidental, intentos de colar y cosechar las culturas del mundo. Quizás más tarde en la historia, si hay más igualdad de poder, más multiculturalismo verdadero, pero no ahora.

El giro globalista era inusitado para Turner, que encontraba placer en la peculiar incompletud -esa cualidad de "todavía no"- de la experiencia humana. Turner veía el proceso ritual como análogo al proceso de ensayo-taller-entrenamiento donde los "presupuestos dados" o los "paquetes" -textos aceptados, modos aceptados de usar el cuerpo, sentimientos aceptados- se deconstruyen, se parten en partículas maleables de conducta, sentimiento, pensamiento y texto y luego se reconstruyen de modos nuevos, a veces para ofrecerse como performances públicas. En los géneros tradicionales como el Kathakali, el ballet o el Noh, la gente empieza su entrenamiento muy temprano. En el entrenamiento se aprenden nuevos modos de hablar, de hacer gestos, de moverse. Quizás hasta nuevos modos de pensar y de sentir. Nuevos para el que se está entrenando, pero bien conocidos en la tradición de Kathakali, ballet y Noh. Como en los ritos de iniciación, la mente y el cuerpo de cada actor se vuelven *tabula rasa* (para usar la imagen de Locke que solía usar Turner), lista para que en ella se escriba en el lenguaje de la forma que se esté aprendiendo. Cuando termina el entrenamiento, el actor puede "hablar" Noh, Kathakali o ballet: él o ella se "incorpora" a la tradición, se inicia y se hace uno con el cuerpo de la tradición. La violencia de marcar el cuerpo o de la circuncisión está ausente -pero se producen cambios psicológicos profundos y permanentes. Un artista de Kathakali, un bailarín de ballet, un actor de Noh, cada uno posee los modos específicos de su género, de moverse, hacer sonidos y, yo diría, de ser: son gente marcada.

Turner fue más allá de Von Gennep cuando dijo que las obras de arte y las actividades de ocio de las sociedades industriales y post-industriales eran como los rituales de las sociedades tribales, agrarias y tradicionales. Decía que las artes y las actividades de ocio eran "liminoides." Los ritos liminales son obligatorios mientras que las actividades liminoides son voluntarias. Los talleres de teatro y danza experimental -incluidos los de Grotowski y Goodman- son laboratorios liminoides de iniciación psicofísica. Algunas de las transformaciones logradas en los talleres son temporarias, se usan para hacer performances específicas y eso es todo. Pero a veces los talleres efectúan transformaciones permanentes. Una iniciación ritual-estética puede ser de tanta consecuencia y permanencia como cualquier cosa trabajada por un aborigen. Los "parashamanes" del teatro y la danza experimental, Grotowski entre ellos, quieren que la estética produzca permanencia iniciatoria (ver Grimes 1982: 255-56).

El parashamanismo pone cabeza abajo el ritual ortodoxo. Se imitan los procedimientos etológicos, se despiertan respuestas neurológicas -pero al servicio de ideas y visiones de la sociedad que no son sino conservadoras. En los animales no humanos el ritual es un modo de aumentar la claridad de señal para mediar la crisis. También ocurre así con frecuencia entre los seres humanos -pero es también algo más: un medio de conservar y transmitir conocimiento cultural tradicional y patrones individuales de conducta. Turner sabía esto, pero no lo subrayó. Se enfocó en cambio en el proceso ritual como máquina para introducir nuevas conductas o para socavar sistemas establecidos. Eso lo alejó de los rituales tradicionales o liminales y lo llevó a investigar el modo en que trabajan los artistas, las técnicas de los parashamanes, y a su propio trabajo teatral de "performance de la etnografía" (Turner y Turner: 1986).

Cuando predomina esta función subversiva y/o creadora del ritual, cuando se desborda de sus cauces acostumbrados y bien definidos, es precisamente cuando el arte se separa de la religión -y a veces se opone a ella. Los enmascarados del carnaval, los payasos hopis de cabeza de barro y los Chapayekam yaquis también son anti-estructurales, pero siempre están al servicio, en última instancia, de reforzar modos tradicionales de hacer y de pensar. Se permite, y hasta se requiere, un período de licenda. Las cosas se "hacen al revés", se celebran excesos, florecen la borrachera y la promiscuidad sexual. Pero luego, el miércoles de ceniza termina el carnaval y las locuras subversivas de Mardi Gras se guardan para el año siguiente. Entre los yaquis, la payasada ritual de los Chapayekam enmascarados continúa hasta el sábado de gloria. La payasada se mezcla con su papel de seguidores y perseguidores de Jesús. Pero al final, también los chapayekam fortalecen el catolicismo yaqui. No hay Pascua que no sean derrotados. La gente sabe qué esperar de ellos, qué representan sus acciones. Pero en el arte, especialmente en el arte experimental, las cosas son diferentes. La subversión es continua. La vanguardia es la permanente revolución del arte.

La violencia actuada en una performance no es mero "símbolo", despojado de su capacidad de herir, asustar y asombrar. Aun si un trabajo como el de Grotowski no es violento en el sentido físico, involucra un daño y un riesgo reales. Ese peligro es una realidad hipotecada indefinidamente que pospone la catástrofe. La violencia ritual no es un recuerdo de cosas perdidas. Como explico en mi teoría de la "restauración de la conducta" (ver capítulo 4), el momento presente es una negociación entre un futuro deseado y un pasado ensayable y por tanto cambiabile. La historia siempre está en flujo; eso es lo que la hace tan parecida a la performance. El futuro hipotecado siempre es muerte; el pasado siempre es vida-tal como-se-la-recuerda o se la vuelve a poner en escena. Los individuos, mortales, se asimilan en familias, grupos, religiones e ideologías

ciones rituales, tienen que ver con triunfos incómodos y temporarios sobre la muerte. Los antiguos griegos siempre mandaban un mensajero al escenario para comunicar los actos violentos que se hacían fuera de la vista de los espectadores. De hecho, por supuesto, esos actos nunca se realizaban -existían sólo como informes. ¿Pero las atrocidades ficticias infligidas a Penteo o a Edipo reflejaban un tiempo histórico en que se realizaban tales acciones? Probablemente no. Los ritos van y vienen, pero no hay un patrón unilineal que lleve del ritual al teatro o de la violencia a la mimesis. La violencia ficticia del escenario no se refiere al pasado ni a otra parte, sino al futuro - a amenazas, a lo que pasara si se estrella el proyecto ritual estético.

No sólo en la tradición occidental se ha reservado un gran espacio para un teatro de violencia como en el isabelino-jacobeo, el Grand Guignol, las películas de venganza, de guerra o de horror de la actualidad. A veces esa violencia es participativa. En teatros sado-masoquistas de New York se infligen pequeñas violencias menores - cachetadas, azotes, pinchazos, hacer gotear cera caliente en la carne desnuda- no sólo a los actores sino a participantes/espectadores que pagan precios altos por el privilegio. ¿Son perversos, iniciados en ordañas o simplemente gente común que busca algún entretenimiento excitante? ¿*King Lear* es menos eficaz que *Edipo* porque a Gloucester le sacan los ojos en el escenario? Semioticamente hay poca diferencia entre acciones "que se informan" y acciones "fingidas". Los espectadores de *Lear* saben que están viendo trucos, violencia diferida. Pero hasta la violencia menor del teatro sado-masoquista es igualmente violencia diferida. Como me dijo Belle de Jour, nombre de escena de la propietaria de uno de esos teatros, "un buen sádico o masoquista quiere experimentar, dar y recibir dolor todas las noches. Para poder hacerlo, hay que tener cuidado de no herirse ni herir al compañero". La violencia *imaginada* en el teatro de Belle es muchas veces más intensa que la violencia que se hace de veras.

La violencia real está en todas partes, y gran parte de esa violencia es verdaderamente horrenda. En la actualidad, los noticieros norteamericanos de televisión tratan de acercarse lo más posible a la acción. Todo el mundo ha visto imágenes de video de las consecuencias de asesinatos horribles y del terrorismo, o tomas *in situ* de guerras, desastres naturales y tragedias personales. Los criminales, soldados y víctimas no son actores en el sentido estético, aunque los periodistas sí lo son. Pero esas imágenes influyen en la gente de modo diferente que las acciones presentadas en el teatro. La violencia de la vida real despierta apetitos que no pueden satisfacerse con más violencia. La violencia real enmarcada como estética o deporte -como el erotismo de la pornografía- transforma pedacitos de realidad en fantasmas completas. Se da rienda suelta a la omnipotencia del pensamiento. ¿Cómo sería la televisión -es decir, de qué se alimentaría la imaginación pública- si, como en la tragedia griega, toda violencia fuera anunciada en vez de vista? ¿O le estoy atribuyendo demasiada

"realidad" a la cinta de video? ¿Cuánto más "real" es una fotografía, un film o la cinta de un suceso que una descripción verbal o un informe escrito? ¿Cuánto más tiempo va a pasar antes de que volvamos a **Organizar** juegos sangrientos de Coliseo?

¿Y qué hacer con la violencia del ritual -sacrificio animal y humano, canibalismo, perforaciones de la carne, ordalías de iniciación?... podríamos seguir con una lista muy larga. ¿Esas prácticas domesticar la violencia que simultáneamente realizan y representan? Girard piensa que son homeopáticas -que un poquito de violencia ritual inculca a la sociedad contra una violencia anárquica, destructiva y más general. Eso está cerca de lo que yo digo con respecto a que la violencia ritual hipoteca la muerte. ¿**O** la violencia ritual es un vestigio de "rituales primarios" anteriores, más sangrientos? (9) ¿Quién puede identificar históricamente y especificar el proceso que transformó esos rituales en ficción, en teatro? En Papúa Nueva Guinea, la guerra entre tribus y la cacería de cabezas se han prohibido. Hoy la gente de las tribus se **reúne** para el "canta-canta", para actuar para los otros y para los turistas. Algunas de las danzas son transformaciones de "danzas guerreras" más sangrientas, o técnicas de tirar lanzas. Pero esa modulación de la guerra en teatro, si eso es lo que es, no parece un modelo general ni parece explicar siquiera lo que pasa en Papúa Nueva Guinea.

No es casual que en las performances asiáticas que duran toda la noche, los demonios aparezcan justo antes del amanecer. Los demonios -como los diablos del gran teatro europeo medieval- son horribles y farsescos. Apareciendo a la "hora de las brujas", participan en el teatro y en el mundo de sueño. Los chicos se despiertan con los ruidos de los demonios y miran con ojos muy abiertos sin saber realmente si están "viendo" o "soñando". Los padres también miran las performances desde una zona de penumbra análoga al sueño. No se trata sólo de una cuestión de tiempo de reloj. Los japoneses dicen que la manera apropiada de "mirar" Noh es un estado entre vigilia y sueño. En el público de Noh, hay muchos que tienen los ojos cerrados o entrecerrados. Esos expertos están "prestando atención", relajando la conciencia, dejando que fluya el material del inconsciente para encontrar las imágenes/sonidos que fluyen hacia afuera desde el escenario. En ese estado de inatención receptiva, porosa, el espectador es transportado a los ritmos de sueño del Noh. A menudo las imágenes y sonidos son compartidos por shite, coro y músicos, de modo que el personaje principal se distribuye entre muchos actores. Las fantasías o sueños del propio espectador se mezclan con lo que viene del escenario. Como nota Kunio Komparu:

el que mira participa de la creación de la obra con asociación libre individual y trae a la vida interior un drama basado en una experiencia individual filtrada por las emociones del protagonista. La experiencia dramática compartida, en otras palabras, no es el ajuste del espectador al protagonista que está en el escenario sino más bien el

propio acto de crear un drama personal separado, gracias al hecho de que el espectador comparte la obra con el actor. De hecho, él se vuelve protagonista. (1983:18)

Ehrenzweig llamó "poemagógica" esa semejanza entre el entresueño liminal y la creatividad artística. Reconoció que asimilaba la violencia a la creatividad:

Las imágenes poemagógicas... de sufrimiento, destrucción y muerte..., en su enorme variedad, reflejan las varias fases y aspectos de la creatividad de un modo

muy directo, aunque el tema central de la muerte y el renacer, de estar atrapado y liberarse, parece eclipsar a los otros. Muerte y renacimiento reflejan la desdife-

renciación y rediferenciación del ego. (1970: 189-90)

En la vida de la imaginación, los sueños son el paradigma de la liminalidad, existen en un mundo totalmente "como si". Los sueños ocurren entre la claridad del pensamiento razonado y la confusión de la experiencia vivida y recordada.

El soñar del que hablo aquí no se limita a las fantasías de la noche. Soñar es algo en lo que uno se puede entrenar, es como una técnica mental que disuelve en parte las fronteras entre el inconsciente y el consciente, entre fantasía privada y representación pública. Algunos sueños vividos-la actuación de visiones, conversaciones con Dios, temores y deseos sexuales, "destinos" nacionales- pueden ser muy opresivos y destructivos. La guerra ha evolucionado hasta llegar a ser una compleja red de juegos, contingencias y escenarios actuados en varios "teatros". Esto no es negar las causas económicas, ideológicas y políticas de la guerra. Pero especialmente para los varones, la guerra realiza sueños de hacer daño, de usar orden obsesivo para crear caos, de jugar con la muerte e infligirla.

En un cierto nivel profundo de sueño -un nivel tanto cultural como individual- fuertes vínculos conectan la tragedia, la violencia, la sexualidad y la farsa. Mírense los dibujos animados que ven los niños en televisión los sábados a la mañana. Compárense con los clásicos del cine mudo: Chaplin, los Keystone Cops, Laurel y Hardy. Conectemos esa tradición de payasada de golpes y porrazos con el circo, el Grand Guignol, la *commedia dell'arte*, los shows de Punch y Judy y luego hacia atrás, con los mimos medievales, romanos y griegos. En la relación triádica de risa a violencia a sexo, muchas veces se oculta una de las esquinas del triángulo. El burlesco conecta risa con violencia; la comedia romántica conecta risa con sexo; el Sadomasoquismo conecta violencia con sexo. A veces las tres esquinas son visibles como en la comedia de Aristófanes o en las travesuras de los payasos hopis de cabare de barra que son obscenos, sexuales y divertidos. Las tres cosas el mismo

invoca muy bien esa progresión de la risa a la excitación a la violencia:

Estaban parados allí delante del espejo (siempre se paraban en frente del espejo cuando ella se desvestía), mirándose. Ella se sacaba hasta la ropa interior pero todavía tenía el sombrero [hongo] en la cabeza. Y de repente, se daba cuenta de que los dos estaban excitados por lo que veían en el espejo. ¿Qué podía haberlos excitado de esa manera? Un momento antes, el sombrero que tenía en la cabeza había parecido nada más que un chiste. ¿La excitación estaba de veras apenas a un paso de la risa? Sí. Cuando esa vez se miraron en el espejo, lo único que vio los primeros segundos fue una situación cómica. Pero de repente lo cómico se veló de excitación: el sombrero hongo ya no era un chiste; significaba violencia. (1985: 86)

¿Qué es lo que define la especie humana? Un nexo de circunstancias: habla, locomoción bipedal, tamaño y complejidad del cerebro, organización social. Déjeme añadir otra cualidad a la lista: sueños representados. Los sueños son deseos, eróticos y violentos. Cuando los sueños se representaron por primera vez -no sólo soñados y recordados sino hablados, danzados, cantados, actuados- definitivamente se cruzó un umbral. Representar un sueño realiza lo que nunca puede mostrarse. Un sueño se experimenta de primera mano, sólo lo vive el soñador; como la violencia de la tragedia griega, está fuera del escenario para siempre, compartido sólo en la medida en que puede ser representado. Los shamanes y artistas tienen "entrenamiento en sueños." Pueden enfocar sus sueños, retenerlos y contarlos. Ese recontar puede hacerse con cualquier medium: palabras, acciones, cuadros, sonidos. La gente con este entrenamiento también es capaz de combinar libremente sus imágenes de sueño con lo que reciben de la vida ordinaria, la tradición y otras fuentes. Una vez que se representa, el sueño cambia por completo de carácter. Entra en la arena social, en la esfera estético-ritual. Puede enseñarse a otros. Se puede revisar, combinar y transformar según la tradición -o romper radicalmente con ella. Grandes soñadores son los que pueden combinar con más eficacia lo que soñaron con lo que tomaron de otros ámbitos: y los que son capaces de ejercitar la más estricta disciplina a la hora de ensayar, representar y transmitir el sueño elaborado.

Representar sueños -o hacer una elaborada recolección de sueños- rompe violentamente la frontera entre lo virtual y lo real, una frontera que los animales (o así lo suponemos) sólo pueden mantener intacta. En los seres humanos, el "como si" del sueño es transformado por medio de la performance en el "es" de las acciones corporales. Y una vez que se rompe la frontera entre soñar y hacer, toda clase de cosas -conceptuales, fantásticas, recordadas- desbordan en las dos direcciones. La cantidad y cualidad del soñar cambia como también las clases de performances actuadas -o representadas. El "representar" que propongo como campo de toda la experiencia humana (ver Schechner 1992: capítulo 2) es literalmente un campo de

sueño de ¡limitadas posibilidades.

En algún momento de su historia, los seres humanos empezaron a representar y elaborar sus sueños. No eran hechos pero tampoco eran imaginaciones. Eran performances de sucesos situados entre hechos e imaginación. Esas realidades virtuales, puestas en escena como rituales, compartían la autoridad del recuerdo con el juego de

la imaginación. Las elaboraciones artísticas, encontradas o inventadas (no hay modo de diferenciar, por eso Grotowski tiene razón y está equivocado al mismo tiempo) han sido cruciales en la historia humana, al menos desde los tiempos paleolíticos. Esos sueños representados parecen haber sido siempre eróticos y violentos. La creatividad humana todavía trabaja en ese campo de juego que no está ni aquí ni allá, que está entre lo etológico, lo neurologico y lo social. El futuro del ritual es el constante encuentro entre la imaginación y la memoria traducido en actos que el cuerpo puede hacer. El conservadurismo del ritual puede restringirnos lo suficiente como para prevenir nuestra extinción, mientras su centro creador magmático exige que la vida humana

NOTAS

1 Se ha escrito muchísimo sobre el ritual. R^mNi / d Grimes hizo un trabajo bibliográfico excelente cuando

puso en orden al menos la bibliografía en inglés; ver su *Research in Ritual Studies* (1985). Algunos de los

textos que más influencia han tenido en mí son: Armstrong 1981; d'Aquili, et al. 1979; Geertz 1973, 1980, 1983; Goffman 1967; Grimies 1982, 1990; Handelman 1977; Kapferer 1983; La Barre 1972; MacAloon 1984;

Moore y Myerhoff 1977; Rappaport 1968, 1971; Staal 1979; Turner 1969, 1974, 1982, 1986; Van Gennep 1960. Hasta esta lista es penosamente parcial. Para referencias de tipo claramente etológico, ver nota 2.

2 El trabajo de los etólogos sobre el ritual ha sido extenso. Para empezar, ver Darwin 1965; Eibesfeet

1970, 1979; Konner 1982; Lorenz 1959, 1961, 1965, 1967; Tinbergen 1965. Para una crítica del modo en

que los científicos -en su mayoría varones- han hecho su investigación con primates, ver Haraway 1989.

3 Para mis propias opiniones sobre la posible relación entre performance y etología, ver cap. 3; y "Ethology and Theater" en Schechner 1988. .

4 Para estudios generales sobre shamanismo, ver Eade 1970 y Lewis 1971. En Corea, la práctica shamánica todavía está activa-ver Kendall 1988 y Du-Hyun Lee 1990. Para "shamanismo de la new age" ver Halifax 1979, Harner 1980, Larsen 1976, Nicholson 1987. Para una teoría del shamanismo como origen del teatro, ver E. T. Kirby 1975.

5 Flujo, como lo define Mihaly Csikszentmihalyi, es:

la confluencia de acción y conciencia. Una persona en flujo no tiene una perspectiva dualista: tiene conciencia de sus acciones pero no de la conciencia misma... Los pasos para experimentar el flujo... comprometen el... proceso de delimitar la realidad, controlar alguna parte de ella y responder a lo que recibe con una concentración que excluya todo lo demás como carente de importancia. (1975: 38, 53-4)

6 Es necesario mucho más trabajo sobre el gesto y el movimiento desde una perspectiva psicológica e intercultural. Un trabajo clásico temprano es el de David Efron, *Gesture, Race, and Culture*, de 1941. Paul

Ekman y su equipo de investigadores han trabajado mucho en la muestra de emociones en la cara humana; ver Ekman 1972, 1977, 1980, 1985; y Ekman et al. 1972. Para aplicaciones de ese método al estudio de la danza y otras performances estéticas. ver TDR. *The Drama Review* 32 (4) (invierno de

trata de algo grabado en una aparición pública, una entrevista privada o de algo escrito a partir de notas. En esto, Grotowski es único entre los teorizadores y practicantes occidentales modernos de la performance. Stanislavski (al principio, de mala gana), Meyerhold, Brecht, Artaud y muchos otros (yo incluido) escriben. Y hasta los que no escriben mucho para publicar, como por ejemplo Robert Wilson, dejan un reguero de papeles, de notas y dibujos. Pero Grotowski no.

8 *Si los yaquis fueran como Carlos Castañeda los inventó (ver Castañeda 1968, 1971, 1972, 1974), o si hubieran vivido más cerca de la frontera de California -en vez de más al sur, cerca del Río Yaqui (con otras colonias de Arizona)- seguramente se venderían como los huicholes. Para un estudio que refuta las obras de Castañeda, ver de Mille 1976.*

9 *Una teoría temprana sobre la aparición del teatro a partir de un "ritual primario" fue propuesta en las primeras décadas del siglo XX por los "antropólogos de Cambridge", estudiosos de la antigua cultura*

TEATRO QUE SE CREE

Las *performances* que se creen -donde gente real actúa su vida de veras- tienen larga tradición entre nosotros: juicios de tribunales, rituales sagrados y seculares, demostraciones de protesta, las *performances* gofmanianas de todos los días, etc. En las *performances* que se creen la gente es lo que hace, representando sus identidades sociales y/o personales: jueces, acusados, rabinos, abogados, médicos, maestros, *acti-vistas*, choferes de autobuses, amantes. Judith Butler arguye que hasta "el género prueba ser performativo- es decir, que constituye la identidad que aparenta ser" (1990:25). Butler llega a esa conclusión uniendo teoría feminista/post-estructuralista con las ideas de J. L. Austin. Erving Goffman, Milton Singer, Victor Turner, Barbara Myerhoff, Eve Kosofsky Sedgwick y yo, entre otros, hemos teorizado sobre las *performances* que se creen.

El *teatro* que se cree es un fenómeno relacionado pero diferente. No se cree en el teatro ortodoxo en el sentido en que uso la frase aquí. Mirar o estar en obras como *Heredarás el viento* o *La investigación* no quiere decir que uno vea o se vuelva el verdadero Scopes, Bryant o los criminales de guerra nazis. La teoría mimética del teatro exige una realidad previa o al menos separada, que el teatro "refleja" o "interpreta" pero con la cual no se confunde. En algunos casos, el teatro simula el original, como la película soviética *La tormenta del palacio de invierno*, de 1920, dirigida por Nikolai Evreinov, con su reparto de 8.000 soldados. Pero los 8.000 soldados-actores de *La tormenta*, muchos de los cuales tomaron parte en el suceso real, y los 100.000 espectadores, sabían que no estaban haciendo ni viendo la realidad sino participando en una actuación *in situ* (ver Golub 1984, Deak 1975 y Gerould 1989).

Representaciones *in situ*, eso es lo que se hace en muchos museos de historia viva y en pueblos restaurados. Lugares como la Plimoth Plantation, cerca de Boston, donde

llegaron los peregrinos por primera vez a principios del siglo XVII, o la Williamsburg Colonial, en Virginia, combinan teatro ambientalista, entretenimiento popular y enseñanza (ver Schechner 1985, Snow 1993 y Kirshenblatt-Gimblett 1996).

La Plantación Plimoth es una performance de conjunto y sin texto. Ambientalista

y basada en la improvisación, está en la línea del teatro ambientalista. Mostrar la

historia del sitio revela un desplazamiento de la ceremonia a la virtualidad, de la

conmemoración a la exploración, de la narración autorizada a la conversación continua, de momentos, objetos y escenas individuales y separados [lo que normal mente ofrecen los museos] al soñar despierto un mundo virtual de peregrinos. Buena parte del atractivo que tiene el sitio deriva de que no es una perfecta máquina de tiempo. Promete transportar al público al año 1627. Pero lo

que el visitante experimenta es la yuxtaposición de 1627 y 1995 y, por parte del

pueblo que vive allí en la actualidad, el deliberado olvido de todo lo que ocurrió después de 1627. El visitante tiene la extraña sensación de ver un futuro que los

que están encerrados en esa eternidad de 1627 no deben conocer. Actores y visitantes colaboran en una confusión de tiempos, sosteniendo indefinidamente

una pequeña parte de ese tiempo, aun cuando lo hagan lindar con el momento presente. (Kirshenblatt-Gimblett 1996: ms8)

Evreinov volvió a poner en escena hechos históricos recientes, dándoles un toque soviético. Los museos de historia viva celebran los principales "valores" norteamericanos tales como la familia nuclear, la empresa capitalista, el valor y la perseverancia. La Williamsburg colonial es ambivalente con respecto a un "modo de vida" que muchos norteamericanos desprecian y otros suspiran por recuperar: racismo y segregación, para no hablar de la esclavitud. En Plimoth, los peregrinos son las estrellas, mientras que los indios americanos, sin cuya ayuda los colonos ingleses habrían perecido, ocupan el último lugar, lejos del camino principal, al final de un sendero poco transitado. Todos los museos de historia viva representan un pasado norteamericano reductivo, simplificado. Algunos lo hacen de modo convincente, en primera persona, con conductas, dialecto, vestuario y sucesos cuidadosamente investigados. La presencia histórica rodea a los visitantes. Estar allí, hablar a personas de otra era histórica, verlas cuidar sus cultivos y los animales de sus fincas, preparar comida, hablar

otras partes, a los actores se los llama "intérpretes". Pero, sea cual fuere el nombre que se use, los museos vivos ficcionalizan, haciendo de la historia un simulacro.

Una experiencia más ambivalente es la de *Arbeit Macht Frei vom Totland Europa* (2), del Centro Israelí de Teatro de Akko, ostensiblemente un drama, con entradas pagas, dirección y horario definido. Vi *Arbeit* en Akko en 1994. Dan Urian (1993) y Rebecca Rovit (1993) describen bien la producción (3) Urian, profesor israelí de teatro, dice:

Arbeit Macht Frei es una obra que trata de recuerdos del Holocausto y del lugar de esos recuerdos en la realidad israelí. Los materiales son la biografía colectiva de sus actores y espectadores, la mayoría de los cuales son segunda generación de sobrevivientes del Holocausto... En *Arbeit Macht Frei* se inunda al espectador con un diluvio de palabras, música y canciones, gestos, cambios de vestuario, utilería, lugares y escenarios cambiantes. Muchos espectadores tienen la impresión de que, en gran medida, el texto y las acciones de los actores son improvisados. Esa impresión es realizada por la tensión constante entre la propia identidad del actor, que se mantiene durante la performance, y el papel o papeles que representa... Los actores de *Arbeit Macht Frei* escribieron el texto usando sólo los hechos que ellos mismos habían leído, oído o experimentado, de fuentes como documentos, films, entrevistas con sobrevivientes del Holocausto, fragmentos de música, vistas a monumentos conmemorativos y museos del Holocausto. Escribir el texto llevó tres años, durante los cuales David Maayan, Smadar Yaron-Maayan y Moni Yosef crearon el montaje. El resto del trabajo, incluso la construcción del montaje, también se hizo en equipo. (1993: 61-62).

Arbeites una performance en un sitio específico para un público de unas 50 personas. La performance en Akko empieza en una playa de estacionamiento donde los espectadores suben a un autobús rodeados por actores/soldados israelíes; se los lleva por la ciudad al Museo del Holocausto de Akko. Hay tantos israelitas en la reserva del ejército que me pregunté si los guardias no estarían usando sus propios uniformes. En el museo, Smadar Yaron Maayan se presentó como Zelma, sobreviviente del Holocausto y esposa del torero. Otra vez estaba diciendo la verdad? Empléé algunas de

en explicar a los niños de escuelas árabes lo que les había pasado a los judíos de Europa. Otra vez, ¿estaba diciendo la verdad? Sólo más tarde, cuando Zelma y Khaled aparecieron en el resto de *Arbeit* nos enteramos de que esas personas no son lo que creíamos que eran... quizás. Miembros del Centro de Teatro de Akko; ¿el árabe no es un árabe? ¿la polaca israelí no es demasiado joven para ser una sobreviviente?

Salimos del Museo sin saber quién era qué. De regreso en el Teatro de Akko, nos condujeron -mejor sería decir, nos arriaron- a un cuartito con un techo tan bajo que teníamos que agacharnos; nos metieron, apretujados, en bancos duros y angostos, con los actores a pocos centímetros de distancia. A nuestra espalda había pequeñas ventanas bloqueadas por alambre de púa. Estábamos en una casa, en un campo de concentración, en una trinchera, en un teatro. En un piano de gran cola, extravagantemente grande para ese espacio tan limitado, Zelma cantó un popurrí en honor de los héroes de Israel y canciones sentimentales de amor. Discutía con un vecino sobre quién había sufrido más en el Holocausto. De repente, el techo se desplomó a pocos centímetros de nuestras rodillas y narices: he aquí que aparece una mesa puesta, una especie de seder. "En vez de mantel, documentos y fotografías del Holocausto cubren la mesa por completo... Se pasan platos judíos de carne guisada y vegetales, pasta de garbanzos, huevos y pan sin levadura". (Rovit 1993:167). Menash (Yosef), marido de Zelma, se jacta de la maquinaria guerrera israelí, capaz de aplastar cualquier resistencia árabe. Con actitud servil, Khaled saca el polvo a todo lo que está a la vista, incluida Zelma, mientras sirve bocaditos y ginebras a la familia y a los huéspedes-espectadores, cantando/explicando su condición problemática de árabe israelí. Cuando *Arbeit* se presentó en Berlín en 1992, se preguntó a los espectadores cómo se trataba a los turcos. En Israel, se les preguntaba cómo se trataba a los árabes. La performance comunicó eficazmente analogías entre el Holocausto y los desplazamientos causados por el sionismo, el tratamiento de los árabes, las guerras por Palestina/Israel. Todo estaba destinado a crear incomodidad en el público, en su mayoría israelí judío.

Cuando terminó el sardónico banquete, nos llevaron a un nivel superior.

Los actores desnudos están dispersos por el cuarto. Desnuda en una bañera de hierro, Miri Tsemach se revuelca entre restos de comida, comiendo y escupiendo.

Na'ama Manbar está en un tanque de vidrio, nadando en una pila de papeles, evidencias de los sobrevivientes del Holocausto, y Moni Yosef está colgado de una de las paredes. Smadar Ya'aron Ma'ayan, esqueleto desnudo vivo, baila una especie de danza de la muerte, casi como una acróbata de circo. Khaled Abu

Khaled representaba el papel de un Shi'a musulmán durante una t'aziyeh, obra litúrgica sobre el martirio de Hussein, sobrino de Mahoma. Riendo y llorando, Khaled ofrecía al público el látigo y botellas de cerveza. A veces, me dijo después Khaled, algunos aceptaban las dos cosas. La noche que asistí, Khaled se azotó hasta hincharse la espalda y las nalgas. Finalmente, un espectador le sacó el látigo. Pero la intervención no "dio fin a la violencia". Khaled subvirtió el intento de que lo salvaran sacando otro látigo de su depósito: en cuanto le sacaban uno, él tomaba otro. El centro de Teatro de Akko se negaba a dar al público una salida cómoda (4). Finalmente, "Smadar se acerca y lo abraza, y con esa escena de *Pietà*, en el que el árabe flagelado descansa en brazos de una figura judía que parece la muerte, una refugiada del Holocausto, termina la obra" (Urián 1993:61). No fue así la noche que yo asistí. Khaled siguió azotándose hasta que salió el último espectador, que en este caso era yo.

Al público de *Arbeit* no le pedían que interviniera, y si lo hacían, la intervención resultaba claramente ineficaz. El efecto de *Arbeit* se debió al movimiento de lugar a lugar, el ambiente claustrofóbico, la comida compartida, la intensidad del discurso directo y el proponer cuestiones y analogías histórico/éticas. *Arbeit* habitaba un espacio conceptual y real ubicado entre lo que normalmente se piensa como teatral-simbólico, no-de-veras- y lo que es real: el museo del Holocausto, actores cuyas identidades se deslizan del "yo" al "personaje". Se sirvió y se comió una comida, el cuerpo de Khaled sangró, las hinchazones eran reales. Como en un seder o una t'aziyeh, las acciones eran al mismo tiempo reales y simbólicas. La realidad de las acciones y el desdoblamiento de los artistas sobrepasaban los signos teatrales. El sabor peculiar de *Arbeit* residía en su dirigirse a una comunidad dentro de una comunidad específica: los sobrevivientes del Holocausto y los hijos de los sobrevivientes, que son israelíes. Cuando se representó en Berlín, había fantasmas que rondaban durante la performance: los seis millones de judíos sacrificados por los nazis. *Arbeit* es teatro que se cree no sólo ni sobre todo porque es documental o porque hace un paralelo entre el Holocausto y el modo en que los israelíes oprimen a los árabes, sino porque, usando técnicas de teatro experimental, sus creadores exploran y expresan sentimientos e ideas en el punto preciso de intersección donde se cruzan lo personal, lo histórico y lo político. Sólo gracias a la presencia de Khaled Abu Ali, *Arbeit* pudo atreverse a hablar directamente de las experiencias de israelíes y árabes palestinos; sólo gracias a la identidad del resto de la compañía pudo *Arbeit* examinar con tal severidad las actitudes judío-israelíes.

Los actores y espectadores de *Arbeit* co-representaron una historia compartida, problematizando sus papeles al crear esa historia. Sardónica, llena de ira, acusadora, amarga, la obra no deja salir tranquilos a actores ni a espectadores. En la actualidad, en los Estados Unidos, teatros basados en la comunidad celebran más que exorcion,

se comprometen en la historia y la memoria y examinan los modos en que historia y memoria dan forma a las relaciones sociales y personales. "Teatro de comunidad" solía denotar un grupo local de *amateurs* que montaban éxitos de Broadway o clásicos populares. Usando textos de Samuel French o del Servicio de Obras Teatrales (Dramatist Play Service), esos teatros de comunidad contaban de antemano con todos los detalles de tarimas, montajes, vestuario y utilería. Eso era "teatro encargado por correo," como se encarga el molde de un vestido. El teatro basado en la comunidad es exactamente lo opuesto del teatro de comunidad. Los teatros basados en la comunidad representan materiales locales. Pero hay una semejanza. Algunos teatros basados en la comunidad importan directores y escritores profesionales para dirigir o dar forma a los recursos locales. Appalshop, Alternate ROOTS y Swamp Gravy, por ejemplo, son la vanguardia de un amplio movimiento que incluye teatro, narración de cuentos, lecturas de poemas, música folklórica, etcétera.

Imagínese un cuarto con más de 150 personas que cantan con pasión una hermosa

melodía: no es un coro, no es una iglesia ni una escuela; no es un ensayo para una performance profesional. Pero cantan con gran júbilo, espontánea y fácilmente

celebrando la más simple y la más elusiva de las conexiones humanas: la cooperación. Entonces imagínese a toda esa gente en la misma conversación, con

una agenda común, en la misma página; compartiendo trabajo, sueños, vidas. Eso

es Alternate ROOTS (RAÍCES Alternativas) en su mejor, más humana versión... Cuando fui a ver RAÍCES en 1989 era una fiesta de bienvenida a casa, familiar, espiritual y artística. Como dice la dramaturga Jo Carson, de Johnson City, Tennessee: "El que viene- es": en el sentido zen, tiene razón. (Raphael 1993:16).

Carson es la dramaturga en residencia del proyecto Swamp Gravy, de Colquitt, Georgia, sobre el cual me detendré más adelante. La retórica que usa Raphael para describir lo que experimentó es reveladora: "zen", "espiritual", "agenda común", "hermosa melodía", "compartir", etc. Es el vocabulario de la "new age" y de un anticuado "resurgimiento" norteamericano. La mezcla es característica del teatro con base en la comunidad.

Swamp Gravy es un ejemplo de teatro basado en la comunidad que se vincula con la construcción y expresión de la identidad individual y colectiva. Se conecta con el trabajo de Augusto Boal, de Grotowski y el arte de la performance. Con material aportado por gente local de diferentes edades, razas, raíces étnicas, visiones políticas, géneros, situación económica y orientaciones sexuales, la dramaturga Jo

comunitaria, pero presentada de una manera irónica, cortante, amarga y dolorosa, que mantenía abiertas heridas viejas y nuevas. Swamp Gravy celebra la comunidad aunque sea penoso. "La gente que toma parte en esta producción, que llega a los cientos, tiene un respeto mutuo imposible antes de empezarla", escribió Terry Toole, editor del *MillerCounty Liberal* (citado en Geer 1996:109). En temas "difíciles", como la violencia contra las mujeres o las relaciones entre razas, hay límites que la comunidad no está todavía dispuesta a cruzar. Esos límites los decide la gente que está haciendo las obras de *Swamp Gravy*.

"No es sobre el teatro", dijo el diseñador de iluminación Brackley Frayer la noche del estreno de la primera obra. "Trata de otra cosa. Exige que uno se acostumbre".

Es antropología, teatro, terapia por medio de drama, labor misionera, pensé. No es sobre la obra, es sobre las historias; no es sobre la actuación, es sobre el agón comunitario. (Geer 1996: 127)

El director de *Swamp Gravy*, Richard Geer, tuvo como maestros a Augusto Boal, Victor Turner, Ann Jellicoe, Maryat Lee y a mí. El meollo del teatro basado en la comunidad está en el hecho de que la gente representa sus propias historias y lo hace más que nada para gente de sus propias comunidades. Carson comenta:

Casi todo el material de los cuatro espectáculos que he escrito para el Colquitt es discurso directo, porque los actores que tenemos viven de narrar cuentos y son extraordinarios narradores/actores, del tipo que surge en el Sur, pero que no tienen mucho sentido de sí mismos como actores... Pero la mayoría no necesita "actuar", si yo puedo escribir bien la obra. Así, el reparto está en el escenario en una construcción muy brechtiana: son ellos mismos, en vestuario que sugiere un tiempo más antiguo, contando cuentos que vienen de otra gente -a veces, cuando puedo hacerlo, alguien familiar para ellos- y, en la elección de actitudes y presentación, hacen un comentario sobre la historia... Y es conmovedor, casi como una experiencia religiosa -una experiencia de comunidad con raíces reales en ella- cuando los cuentos tienen esa clase de realidad para actores y público. (Carson en Geer 1996: 117)

Cuando Carson habla de "experiencia religiosa", está describiendo teatro que se cree: un teatro en el que la convicción y la sinceridad, el "discurso directo" o el "testimonio", según el marco de referencia, son más importantes que las habilidades

mejiéndose- el teatro como tal ha sido asociado por mucho tiempo con lo que no es verdad: el prejuicio antiteatral es fuerte. Swamp Gravy es exactamente la clase de teatro que puede prosperar en ese ambiente -es "verdadero" más que "teatral". Al mismo tiempo, por supuesto, los de afuera, especialmente Geer, pero también los diseñadores de iluminación y de escenario, y en alguna medida Carson (sureña pero no de Colquitt), son valorados por sus talentos teatrales. Esas habilidades son gobernadas por la comunidad, usadas como mejor le parece a la comunidad. Geer cuenta de una ocasión en la que se extralimitó en su autoridad, insultando a los actores porque llegaban tarde a los ensayos. Lo que pasó después es algo que viene más del cristianismo evangelista norteamericano que del teatro, tal como lo cuenta Geer:

Había ofendido a todo el mundo... Charlotte dijo que más ofensivo que las malas palabras había sido el hecho de que perdí los estribos... Harold Burrell, el ministro bautista, ha venido a verme, dijo que es amigo mío y va a estar de mi lado. Joy Jinks me dijo que me quiere y que no entiende lo que ha pasado... Don Chandler me dijo que el único modo de salvar el proyecto era que yo tomara un avión y me fuera a mi casa. No me quería hablar y quiso golperarme por decir malas palabras delante de mujeres y niños. Tammy Spooner dijo que yo había hecho lo que había estado haciendo desde que llegué: imponiendo ideas que a mí me interesaban sin importarme lo que decían los demás... Harold me hizo sentir mejor, me contó la historia de Pedro que dijo, "al diablo con el Señor", y después fue perdonado. Harold me abrazó y Joy rezó, diciendo: "Padre, yo sé que no apruebas las palabras de Richard, pero sé que tú lo perdonas. Está arrepentido". ...Después de mucho hablar, se llamó a una reunión especial y se me permitió pedir disculpas al elenco y a sus familias. Entonces salí mientras votaban mi destino. Annette Miller, una afroamericana que había argüido a favor del perdón cristiano, propuso que se me retuviera, y Don Chandler, que había querido que me fuera, apoyó la moción; el voto fue unánime (1996: 124-125).

Como dice Geer, "Para un director de afuera, aprender las costumbres locales es tarea comparable con la de dominar el dialecto de la región. Nunca nadie cuestionó mi conocimiento del teatro en mi presencia, pero lo que se me cuestionó, y a menudo, fue mi capacidad para dirigir apropiadamente a la gente del Condado de Miller" (1996:122).

parecidos, se convertirían en algo parecido al Teatro Roadside de Kentucky, cuyo "conocimiento local" está profesionalizado, como tantos buenos músicos de *blue grass*. El tráfico entre diferentes géneros de teatro -comercial, basado en la comunidad, experimental, local, regional, educativo- es complicado.

Un ejemplo de teatro basado en la comunidad que busca activamente un contacto intercultural es el de Appalshop, organización colectiva, basada en la comunidad, que empezó en 1969, con un trabajo que "refleja la diversidad de la experiencia en las montañas de los Apalaches y en las zonas rurales de los Estados Unidos". (Appalshop 1996: 2). Los proyectos incluyen radio, televisión, videos, educación impartida por los medios de comunicación, discos, la estación de radio WMMT-FM, el Teatro Roadside y el American Festival Project (AFP) "coalición nacional de artistas que trabajan juntos con presentadores y co-patrocinadores de la comunidad. El AFP produce colaboraciones artísticas basadas en la comunidad, que involucran activamente a gente con poco acceso a las artes y que enfrenta problemas urgentes: raciales, de pobreza y de intolerancia". (Appalshop 1996: 2)

Corn Mountain/*Pine Mountain* (Montaña de Maíz/Montaña de Pinos) (1995) del Roadside, es:

un intercambio cultural entre el Teatro Roadside y Iidiwanan An Chawe, grupo de indios norteamericanos artistas del Pueblo de Zuni en New Mexico... Las semillas de la colaboración se plantaron hace 10 años [1986], cuando los artistas de Zuni y el Teatro Roadside empezaron a visitarse en sus casas, a conocerse, actuar y hacer talleres en escuelas y centros para ancianos, y a conversar sobre temas importantes para las dos culturas. Hace dos años, siete artistas de Zuni con sus alumnos, en un viaje a los Apalaches Centrales, hicieron una performance en el Teatro Appalshop [en Whiteside, Kentucky]. La performance tuvo muy buena acogida y ambos grupos decidieron que la próxima fase del intercambio continuo fuera escribir y producir un texto para una performance Colaborativa que demostrara las riquezas de las dos culturas y abordara temas contemporáneos. Las historias y canciones

en los noventa con dos piezas teatrales, *Downstairs Action* y *Action* (5). Centenares han visto las dos obras en el Centro de Trabajo de Grotowski cerca de Pontedera, en Italia, o en películas filmadas en otras partes. El trabajo tiene una historia: en 1969 Grotowski "dejó el teatro" para dedicarse al Parateatro y, sucesivamente, al Teatro de Fuentes, al Drama Objetivo y al Arte como Vehículo (6). Las raíces conceptuales de ese trabajo incluyen el *ich und du* (7) de Martin Buber y el "conocimiento de la performance cultural" de varios "maestros". La obra de Grotowski, en este sentido, es posmoderna: híbrido o hipertexto hecho de retazos de muchas piezas diversas. Desde luego, el genio de Grotowski se manifiesta en un texto de performance en el que no se notan las costuras. En "Arte como vehículo", Grotowski se distancia de la vanguardia de la cual fue él mismo fuerza definidora en los sesenta, y al mismo tiempo muestra a las claras los fuertes vínculos que tiene con ella:

Quando digo "compañía teatral" quiero decir teatro de conjunto, el trabajo de mucho tiempo de un grupo. Trabajo que no está vinculado en forma especial con

los conceptos de la vanguardia y que constituye la base del teatro profesional de

nuestro siglo... En Arte como vehículo, desde el punto de vista de los elementos técnicos, todo es casi como en las artes performáticas; trabajamos en una canción, en impulsos, en formas de movimiento, y en algún momento aparecen motivos textuales. Y todo se reduce a lo estrictamente necesario, hasta que aparece una estructura, tan precisa y trabajada como en una performance: la *Action*... ¿Cuál es entonces la diferencia entre esta objetividad de ritual y una performance [teatral corriente]? ¿La diferencia reside sólo en el hecho de que no

hay público? (en Richards 1995: 115, 122)

La diferencia, según Grotowski, es que el teatro corriente se centra en la percepción del espectador, mientras que en *Action* está con el actor.

... cuando hablo de Arte como vehículo, me refiero a un montaje *no centrado en* *la*

percepción del espectador sino en la de los actuantes (8). No se trata de que los actuantes se pongan de acuerdo entre ellos con respecto al montaje común, ni de que compartan un perfil definido de lo que van a hacer. No, no hay consenso verbal ni definición hablada; hay que descubrir en las acciones mismas cómo aproximarse -paso a paso- a lo esencial (125).

Contra la corriente en boga, que tiende a la especificidad cultural, a negar rasgos culturales humanos "universales" o "arquetípicos" el método de Grotowski ha sido

también se inspiró en los sufíes, los practicantes japoneses de artes marciales y otros tipos de performance. De esos maestros, y de "trabajar en sí mismos", el grupo de Grotowski formó elementos precisos y repetibles de canciones, canto, gesto y movimiento. Grotowski decía que su objetivo era "re-evocar una forma muy antigua de arte en la que el ritual y la creación artística se integraran perfectamente: donde la poesía fuera canción, la canción, encantamiento, el movimiento, danza" (en Osinski 1991: 96).

Entonces, ¿qué es *Action*? *Action* no sorprenderá a quienes conozcan el trabajo anterior de Grotowski, como *El príncipe constante*, *Akropolis* y *Apocalypsis cum figuris*. Hay canción, danza, canto; la intensidad se condensa en un espacio muy confinado que sólo admite unos pocos espectadores; no hay escenario como tal, sino movimiento a través del espacio; se confronta a los espectadores-testigos pero no se les pide que participen. El cuerpo y la voz de los actores están sumamente disciplinados y, lo que impresiona aun más, los actores están comprometidos en algún tipo de disciplina espiritual extremadamente intensa. Más que contar una historia, *Action* evoca un estado anímico. Los actores representan con tanta concentración que parecen haber entrado en una realidad-que-se-cree mucho más allá del "como si" de Stanislavski. Y sin embargo, no están en trance ni poseídos por "otro". Todo lo contrario: se han encontrado "a sí mismos". Wolford se sintió obligado a hacer una descripción que fuera más allá de los detalles físicos:

No puedo expresar con palabras qué es *Action*; creo que sería una hubris monumental decir que pude captar en unos días, en unas horas de estar sentado en esta sala, el misterio que han descubierto/creado esos actores, algunos de ellos, a lo largo de años. En el texto "Actor", escrito durante la fase más temprana de su investigación actual, Grotowski afirma que "el conocimiento consiste en hacer" (1988:36). En ningún caso esta idea es más clara o más importante de recordar que en el proceso de la transformación de energía, que constituye el aspecto esencial del Arte como vehículo. Es un conocimiento que surge dentro del cuerpo y a través del cuerpo, que impregna las células, un *activo volverse* que yo como testigo pasivo no puedo compartir totalmente... La canción es una semilla de luz que se

(27), aunque tenga una "protonarrativa". Aunque se podría pensar que *Action* es más danza que teatro, en realidad, ninguna de las palabras ortodoxas denotadoras de género resulta apropiada. Lo que distingue a *Action* es la intensidad y totalidad de creer-en-el-hacerlo que tienen los actuantes, una fe que los espectadores sienten, como se siente el calor al acercarse al fuego.

Lo que Grotowski busca en las fuentes tradicionales son actos corporales posibles. Se los aprende separados de las ideologías que expresan o representan. Pero, ¿cómo pueden existir acciones fuera de -o detrás, antes, separadas de- culturas y géneros? Con frecuencia, la búsqueda de lo universal encubre el deseo de poseer poderes que uno cree que existen en otros que, por lo general, son exóticos (para los occidentales). ¿Quién se beneficia de la cosecha de las culturas del mundo? ¿Sólo los que pueden pagar, viajar, administrar centros, publicar?

El Teatro de los Oprimidos (TO) de Augusto Boal apoya a los oprimidos aunque comparte cualidades del teatro basado en la comunidad. El TO, que sigue el modelo de la "pedagogía de los oprimidos", del brasileño Paulo Freire, parte de presuponer que "todo teatro es necesariamente político porque todas las actividades humanas son políticas y el teatro es una de ellas" (Boal 1985:ix). Durante más de un cuarto de siglo desde que empezó con el TO a comienzos de los setenta en la Argentina, después de verse obligado a abandonar el Brasil, el acento se ha desplazado de la intervención cortante hacia algo que está entre la acción política y la terapia psicosocial. Si Boal tiene a Brecht a su izquierda, Jacob Moreno (fundador del psicodrama) está a su derecha.

En el TO, lo que Boal llama "espect-actores" construyen, con la ayuda de facilitadores entrenados por Boal, alternativas de los ejemplos locales conocidos de "opresión". Boal describió cómo funciona:

Primero, se les pide a los participantes que cuenten una historia que tenga un problema político o social no fácil de resolver. Luego, se improvisa o se ensaya, y luego se representa, una sátira de 10 ó 15 minutos que presenta el problema y la solución que quiere discutirse. Cuando termina la sátira, se pregunta a los participantes si están de acuerdo con la solución presentada. Por lo menos algunos dirán que no. Entonces se explica que la escena se representará una vez más, exactamente igual que la primera vez. Pero ahora, cualquier participante del público tiene derecho a remplazar a cualquier actor y dirigir la actuación como le parezca mejor. El actor desplazado se hace a un lado, pero permanece listo para continuar la acción en el momento en que el participante considere que ha terminado su propia intervención. Los otros actores tienen que enfrentar la situación nueva

mente creada, respondiendo instantáneamente a todas las posibilidades que pueda presentar... Cualquiera puede proponer cualquier solución, pero debe hacerlo en el escenario, trabajando, actuando, haciendo cosas, y no cómodamente desde su asiento. (1985:139) El teatro de forum no es teatro de propaganda, no es el viejo teatro didáctico. Es pedagógico en el sentido de que todos aprendemos juntos, actores, y público. La obra -o modelo' [matices de Brecht]- debe presentar un error, un fracaso, para acicatear a los espect-actores a que encuentren soluciones e inventen nuevas maneras de enfrentar la opresión. (1992: 19)

El TO no ofrece producciones teatrales sino la posibilidad de representar alternativas concretas a situaciones opresivas. Boal señala que hablar de cambio es fácil, pero hacerlo -aunque sea en una obra, en el escenario, frente a un público- no lo es. En términos de teatro que se cree, el TO es complejo. Se lleva a los espect-actores a representar lo que los oprime y también los medios que aliviarían la opresión. Pero proponer algo en el teatro no es realizarlo en la vida. Y Boal lo reconoce. "No es función del teatro mostrar el camino adecuado sino sólo ofrecer los medios por los cuales puedan examinarse todos los caminos posibles". (1985: 141) Los críticos de Boal señalan que el TO se limita a dejar que la gente se desahogue. Boal respondió en 1989:

Cuando hago Teatro de los Oprimidos se produce una catarsis. ¿Pero cuál? No la catarsis del factor dinámico [la catarsis aristotélica] sino la catarsis del bloqueo. Quiero limpiarme de lo que me bloquea. (Taussig y Schechner 1994:27)

Para lograrlo, Boal necesita que los que participan en el TO crean lo que esta pasando. Los espect-actores no pueden pensar que están simplemente haciendo un simulacro, como en el teatro ortodoxo. Deben considerarse a sí mismos como la vanguardia que imagina y representa relaciones sociales y personales nuevas, una utopía.

Reconociendo eso, Boal hizo luego lo que era lógico: creó lo que llamó "teatro legislativo". Desde comienzos de los noventa hasta su derrota en la reelección de 1996, Boal ocupó su puesto en el Concejo municipal de Río de Janeiro. Los espect-actores de más de 30 teatros activos de TO que había en la ciudad -en parte mantenidos con fondos municipales- propusieron leyes para aliviar sus terribles condiciones de vida. Ahora que ya no pertenece al Concejo, el futuro del teatro legislativo es incierto.

de la performance, que a fines de los sesenta surgió del dada y el fluxus, experimentos con "verso proyectivo", *happenings*, las teorías de Cage y de Kaprow, con influencia zen, de no juzgar y de centrarse en el presente, las demostraciones en las calles, el arte politizado y las feministas, que insistían en que "lo personal es lo político" (9). Un ejemplo actual del teatro que se cree, del arte de performance del SIDA es *Martyrs and Saints*, como se representó en 1993 en la Escuela Pública 122 de la ciudad de Nueva York. Si soy tan específico es porque el teatro de Athey, como tanto arte de performance, varía con el tiempo y las circunstancias.

Athey, con VIH positivo, tiene el virus que causa el SIDA. John McGrath describe una escena muy al comienzo de *Martyrs and Saints*:

Las mujeres entran. Una de ellas empieza a desgarrar con agujas el cuero cabelludo de Athey. Nos damos cuenta de que lo hace de veras, de que a Athey le corre la sangre hasta la cara. Las agujas forman una corona de espinas. Las mujeres azotan a Athey, lo hacen bailar. Finalmente lo atan a un poste en una plancha de plástico. Una mujer le perfora el cuerpo con dardos, lenta, agonizantemente. El programa nos dice que recordemos a San Sebastián, pero olvidamos a San Sebastián; sólo vemos la piel perforada de Athey, la sangre que le corre por el cuerpo hasta el plástico. El pánico de su sangre, la ruptura de la barrera de su piel, destruye el teatro del momento, no permite que las metáforas del misticismo o el sado-masoquismo inserten significados en el espectáculo. (McGrath 1995: 26)

Ecos de Chris Burden, Stella y otros artistas mutilados, perforados, heridos. La diferencia es que sólo se lastimaban a sí mismos, mientras que la sangre de Athey podría matarnos. Pero, como McGrath dice con claridad, Athey hace enormes esfuerzos para poner barreras -el plástico, la goma- entre los fluidos de su cuerpo infectado y el público que-no-quiere-contagiarse.

En su mayor parte, "la teatralidad de Athey es abiertamente mala y estereotipada... y ni siquiera divertida como en el *camp*; es simplemente mal teatro" (McGrath 1995:27). Pero malo a propósito. Si *Swamp Gravy* presenta una alternativa al profesionalismo, Athey y otros artistas de performance muestran otra posibilidad. Tienen el mismo mensaje: Aquí está pasando algo que es más real, más verdadero, más sincero y más significativo que lo que ofrece el teatro común. A menudo, ese algo es testimonio: la historia de un pueblito, una historia personal, un desangramiento que muestra una situación existencial límite. Y, lejos de ser actores comunes que representan personajes, los actores son los significados que representan. La performance de Athey excede la estética y se dirige directamente tanto a la comunidad con SIDA como a quienes la hemos convertido en fetiche:

Ocupando un *status* que ha sido mitologizado por la relación de nuestra sociedad con la muerte -la persona con VIH positivo-, Athey tira a la pila de basura del mal teatro toda la imaginería occidental asociada con ese *status*. Sentado en la montaña de basura, lo vemos construir cuidadosamente la experiencia manipulando las fronteras que deben mantener una separación entre nosotros y él (piel y latex). Su performance es a la vez la destrucción y la fetichización de esas fronteras. Es la deconstrucción del espacio entre nosotros... En las performances de Athey hay una inscripción múltiple de lo religioso en lo sexual, desde la iconografía cristiana de sado-masoquismo en las *personae* de Cristo y San Sebastián a las invocaciones del misticismo hindú en los rituales de perforación (1995: 35-36).

Aunque el modo en que Athey usa la iconografía religiosa molestó a McGrath la primera vez, cuando vio de nuevo *Martyrs and Saints*, esa misma iconografía lo conmovió. "Era un día caluroso y el club estaba repleto, pero la experiencia no fue de náusea. Fue más bien una suerte de posesión religiosa. Como si esta vez, la performance de Athey hubiera circunvenido mi escepticismo con respecto a su iconografía, enseñándome una lección directa sobre el poder de sus referencias". (1995: 38). Cuando McGrath vio a Athey por tercera vez, "sus imágenes eran ajustadas y bellas. Las luces y el sonido estaban modulados con cuidado. El teatro estaba de su lado... me sentí distante y los espectadores parecían *voyeurs*" (1995: 38). Así que ésta es la paradoja, y no sólo de Athey: cuanto "mejor es el teatro, "peor" resulta la experiencia, más abstracta, irrelevante y distanciada (y no en un sentido brechtiano). O, como en *Action* de Grotowski, donde la habilidad de los actores es obvia, se usan otros medios para separar la performance del teatro común. El teatro que se cree quiere distanciarse del teatro fingido.

Las performances de SIDA son sólo un tipo de teatro que se cree asociado con el arte de la performance. El género se especializa en representar el yo, en la performance de la identidad, en trabajar al borde de la "decencia", en empujar la frontera entre arte y vida. Artistas de performance como Spalding Gray, Suzanne Lacy, Judy Chicago, Karen Finley, Linda Montano, Annie Sprinkle, Lin Hixon, Tommy Eddy y

Strassberg, varios "movimientos" concientes de los medios de comunicación que proliferaron en los Estados Unidos a partir de los sesenta, la política de la identidad.

El impacto de la televisión exige otra observación. Con camaras móviles y conexiones de satélite, sucesos reales de casi cualquier lugar se difunden a todas partes en horas o minutos después de ocurridos. Los siguen dos tipos de comentario. La opinión de los expertos que interpretan los sucesos; las reacciones de la gente común en el sitio en cuestión, el ángulo del "interés humano". Los sucesos y los espectáculos de costado, de interés humano, parecen auténticos, reales, parecen ser "la cosa misma" y sus consecuencias. Pero la teoría de la performance enseña que hasta "los sucesos reales" se mediatizan. Si no se ponen en escena (¿quién pone en escena una guerra, excepto los Estados Unidos en Iraq; o un avión que se estrella excepto los terroristas?), lo que se difunde está editado -por lo general en la dirección del drama y del drama moral alegórico: los buenos y los malos, lecciones para aprender. Las víctimas, sus familias, los observadores -no arguyen los sucesos como Brecht quería que hicieran en su "Escena callejera" (1964:121-29)- sino que reaccionan emocionalmente ante las cámaras, o se los edita para conferirles el mayor patetismo posible. Dicho de otro modo, hace mucho que la gente ha aprendido a enterarse de sucesos en formato de drama televisivo; y muchos están incluso preparados a actuar para la cámara si los dejan.

Esos hábitos y expectativas del mundo de la televisión pasan al teatro vivo. Paradójicamente, junto con la expectativa de que los sucesos serán un entretenimiento, está la exigencia de que el teatro "realmente logre algo", sea útil. Los puritanos rechazan al teatro que emana del cuerpo, que goza del cuerpo y sólo ofrece entretenimiento, belleza y placer. El espectáculo de Athey, con toda su sorpresa y su patetismo, asegura ese valor puritano cuando Athey perfora y flagelar su cuerpo infectado. En buena medida, el arte de la performance es didáctico. Annie Sprinkle no muestra la vagina ni simula tomas pornográficas para excitar o dar placer sino para demitificar, educar y oponerse a la explotación (explotación sexual). Desde Piscator, Brecht y Meyerhold hasta El Teatro Campesino, el San Francisco Mime Troupe y Augusto Boal, los ideólogos han exigido al teatro algo más que placer. El teatro necesita servir al pueblo, desenmascarar y humillar a sus opresores, llevar a una vida mejor. Y entretener.

La convergencia del arte de la performance y el teatro basado en la comunidad nunca fue más clara que cuando *High Performance (HP)*, la revista más importante del arte de la performance en Norteamérica, cambió de dirección y de foco. Cuando abandonó Santa Monica, California por Saxapahaw< en Carolina del Norte, *HP* no fue vendida ni

fundadores, todavía siguen dirigiéndola. En 1996 presentaron así la nueva *HP*:

¿Qué es esa comunidad? Durante 18 años, *High Performance* ha estado dedicada

al pensamiento progresivo en el campo de las artes. Hemos hecho todo lo que pudimos para apoyar el arte que refleja no sólo un compromiso con la calidad sino también una preocupación por la cultura en la que aparece la obra. Consideramos que las artes son parte integral de una sociedad sana en la que el

artista proporciona alimento intelectual y beneficio social. En los últimos cinco años hemos encontrado muchos individuos y organizaciones con esos mismos objetivos -gente que trabaja dentro y fuera de la comunidad artística tradicional.

...Juntos, están creando arte para interés del público: proyectos y programas que

promueven activamente las artes como parte de la educación, la vida política, la

recuperación de la salud, la rehabilitación de los presos, la protección del ambiente, la regeneración de la comunidad, la comunicación electrónica y mucho más. Hemos tratado de proporcionar para este amplio y rico campo una

revista trimestral que cuente sus historias. Por eso tantos escritores de nuestra revista son artistas y por eso tantas de nuestras historias están escritas en primera

persona. (Durland y Burnham 1996:31)

HP tiene su página en el web (<http://artswire.org/Community/highperf/APIhome.html>) y su dirección electrónica (highperf@artswire.org). No es casual aquí la convergencia de dos extremos: carácter local -"este lugar, esta gente, sus historias, aquí ahora"- y la difusión -"en el web y en todas partes".

Esther Dyson, "escritora, futurista, filántropa y capitalista de empresas arriesgadas" (Dreyfus 1996) habla de la declinación de la "propiedad intelectual" en el mercado de valores:

Me explico [dice Dyson] Antes, había una relativa carencia de trabajo creativo. Había una cantidad limitada de contenido y la gente tenía un tiempo limitado, y había cierto equilibrio en los niveles corrientes de precios. Ahora [desde que el Net se volvió popular], hay mucho menos costo asociado con la distribución del

Respuesta: Cobrarán por performances, lecturas, por entrar en el web y dialogar con el público. Las copias gratuitas van a ser lo que se use para hacerse famoso. Luego uno sale y le saca millaje. También, a muchos creadores les pagarán quienes reúnan al público en vez del público mismo. El contenido será patrocinado un poco como se hace ahora la programación de televisión de una cadena de difusión. (Dreifus 1996: 17-18)

Dios nos libre si los monos que programan la televisión de las cadenas de difusión van a determinar el contenido según los valores de Philip Morris. Aparte del control de calidad, la otra cara de la misma moneda de que habla Dyson es que la "presencia" reemplaza al contenido.

Un consultor escribirá un libro, lo pondrá gratuitamente [en el net], y después cobrará honorarios más altos por sus servicios (Dyson en Dreifus 1996:18).

El precio alto no se paga por "servicios" sino por la presencia, la oportunidad de tocar a "una persona única, especial". Casi no vale la pena señalar que esa "persona real" estará representándose a sí misma. O quizás lo que importe sea que estamos viviendo en un *moebius* donde realmente no es posible distinguir entre lo que es real y lo que es Memorex.

Se le otorga presencia a lo imaginario, se representan realidades e identidades virtuales (como afirma Butler). Jugar, jugar con, representar, subvertir identidades fijas, proponer identidades y realidades alternativas. ¿Quién es "yo" en el mundo de MOOs (los cuartos de charla interactiva del internet) y quiénes son otras identidades de internet? ¿Y dónde vive ese "yo"? Una liminalidad vertiginosa entre realidades y ficciones, no del todo reales, no del todo ficticias. Detrás de ese resbalar constante está la idea de lo performativo. Este fenómeno tiene eco en mi tema porque gran parte del teatro que se cree es precisamente inventar presencia: conocimiento local, testimonio de la sangre, representar un mundo mejor en un taller del TO, el actuante de Grotowski que toma una verdad personal y antigua, el encuentro en *ArbeK* Mach Frei con sus sitios específicos y sus públicos definidos, el "dialecto" Colquitt de Swamp Gravy. El Web es exactamente lo opuesto de todo eso, el *doppelganger* (el doble) del teatro que se cree.

El teatro que se cree del que he estado hablando tiene una fuerte relación conciente con la "historia", la "verdad", la "autenticidad", los "orígenes", la "presencia", la "experiencia", "el haberlo pasado", etcétera. Estas palabras, y otras parecidas, han sido "problematizadas" por los postestructuralistas. Los que hacen teatro que se cree o no tienen conciencia de esa línea de ideas, o la ignoran o la rechazan. Me fascina ver

performances que se creen. Los que hacen teatro que se cree realmente creen; y para creer se debe contemplar la posibilidad de que exista la verdad, no importa dónde se la pueda encontrar: en la historia de la aldea, en la propia experiencia, en un fragmento que se cree que ha sobrevivido de un ritual antiguo, en los sucesos horrorosos del siglo XX, en el flujo de sangre infectada.

Se ha escrito mucho sobre la performatividad creciente de la vida cotidiana, sobre los modos en que el teatro ha influido y se ha infiltrado en religión, política, medicina, profesiones, deportes y casi cualquier otra cosa que se nos pueda ocurrir. Aquí hablo de un movimiento en la dirección opuesta. Los modos en que la autenticidad, real o supuesta, de la religión, el compromiso, la creencia, etcétera, han contribuido a formar un teatro que se cree, un tipo de teatro donde actores y receptores ("espectadores" o "públicos" son palabras demasiado pasivas) están completamente comprometidos en lo que están haciendo. Son suyas las historias, los personajes son ellos mismos o personas que ellos conocen, las situaciones son específicamente pertinentes a sus vidas, los lugares donde actúan son parte específica de su comunidad; a menudo, sus acciones tienen consecuencias. En el teatro que se cree, la vida real ha invadido al teatro.

Este género se acerca por un lado a la religión y por el otro al testimonio judicial. Cercano, pero diferente. El teatro que se cree opera dentro del paradigma dramático-teatral. La gente que hace teatro que se cree cuenta historias mediante roles; usa diálogos y/o canciones; representa conflictos y muestra emociones; prepara su trabajo en ensayos, usa diferentes medios técnicos; presenta el trabajo a un público, a menudo a un público que paga, que recibe lo que se ha hecho no como una religión, no como una asamblea municipal, no como nada que no sea teatro. Hasta Grotowski, que trata de distanciarse del paradigma dramático-teatral, sigue volviendo a él:

El arte como presentación y el Arte como vehículo deben existir: uno visible - público- y el otro casi invisible. ¿Por qué digo "casi"? Porque si estuviera completamente oculto, no podría dar vida a las influencias anónimas. Para eso, debe permanecer invisible pero *no del todo*, (en Richards 1995: 135)

A medida que las posibilidades del teatro ortodoxo disminuyen frente al film y al video, aumenta el teatro que se cree. En performances en sitios específicos, con sucesos y públicos específicos, se reúnen co-creadores, participantes, actores, espectadores, testigos, ciudadanos, activistas... actuantes. Muchas veces, las

con frecuencia las dos van juntas, como dijo John Keats. Esas performances no son representaciones simuladas de ficciones. Son "testimonio" individual, de comunidad o de grupo. Frecuentemente el actor corre riesgos, social, psicológica y físicamente. Se expone el "cuerpo", en tanto frágil y multivalente vehículo de vida y de significado, se juega con él, se lo compromete, celebra, penetra, perfora, cubre, y se lo somete a presión, de innumerables maneras. Con todo, los cuerpos también son personas, sujetos vivos que son algo más que objetos de performance. Esas personas "todavía están allí", para usar la frase de Bill T. Jones en su controvertida pieza de 1994. Persistiendo en su presencia, en estar presentes como seres físicos concretos, transfísicos y metafísicos, esas personas, los que hacen y los que reciben, son actantes que realizan algo juntos, creadores de teatros que se creen.

En "Del ritual al teatro y de vuelta" (capítulo 2), escrito en 1974, exploré la relación diádica de "entretenimiento" y "eficacia" que se da en la performance. Decía allí que en ciertos periodos históricos predomina el entretenimiento, y en otros, la eficacia. Vinculo las performances eficaces con el ritual, que es un componente de lo que ahora llamo "teatro que se cree". Proponía que la eficacia predominó sobre el entretenimiento en

NOTAS

1 Es interesante que en **Pimoth** varios de los actores que representan indios americanos de Wampanoag

sean indios americanos. Cuando estuve allí en **1995**, uno de ellos me dijo que era wampanoag. Stephen Snow, cuyo *Performing the MI | grims* (**1993**) es el mejor libro sobre el tema, desciende de los peregrinos.

Dice Snow: "Es irónico y al mismo tiempo inesperado que haya terminado eligiendo el pueblo restaurado de Pimoth como tema de mi estudio... Una enfermedad seria en mi familia me hizo volver a Pimoth. Mi madre tenía cáncer y después de su muerte, en enero de **1984**, decidí quedarme con mi padre en **Pimouth**,

y trabajar como intérprete en la **Pantación Pimoth**... Yo sabía, vagamente, que descendía de los primeros colonos ingleses de Pimoth, pero no le había dado importancia. Lo que sabía antes de empezar mi estudio era que Nicholas Snow, el que originó la familia de mi padre en América, había vivido en el pueblo

de los primeros peregrinos en 1627" (xxiv-v). Snow nunca representó a su propio antepasado.

2 El título combina la terrible ironía del motto "El trabajo libera" del portal de hierro de Auschwitz con el comentario sardónico del Teatro Akko: "...en la tierra de la Muerte".

3 Rovit escribe específicamente sobre los espectáculos de Arbeit hechos en **Berlín**, y sobre cómo el grupo

de Akko adaptó la producción para un público predominantemente alemán en vez de israelí.

4 La intervención me hizo pensar en las "acciones ejemplares" del Living Theatre. Se invitaba a los espectadores a intervenir y mostrar el modo en que podía interceptarse o bloquearse la violencia. Desde luego, todo era simulacro: ninguna violencia del Living Theatre se equiparaba a la de la policía u otros; y

dudo que intervenir en el escenario promueva acciones semejantes en la vida real.

5 No están en el repertorio las dos obras. Downstairs Action surgió del proyecto de Grotowski del Drama

Objetivo a mediados de los ochenta y fue remplazada por Action en los noventa. Mercedes (Chiquita) Gregory hizo una película de Downstairs Action, que Grotowski sigue mostrando, especialmente cuando sale de Pontedera para dar conferencias o encontrarse con otros grupos. No existe todavía película de Action, que, hasta ahora, sólo se ha hecho en Pontedera.

6 La historia de este desarrollo se presenta en detalle en The Grotowski Sourcebook, editado por

9 Robyn Brentano ha hecho *Una excelente caracterización del desarrollo y los alcances del arte de la performance:*

La performance ha sido un catalizador poderoso en la historia del arte del siglo XX no sólo porque ha subvertido las convenciones formales y las premisas racionales del arte modernista sino también porque ha agudizado nuestra conciencia del papel social del arte y, a veces, ha servido como vehículo del cambio social... El término "arte de la performance" apareció por primera vez alrededor de 1970 para describir el trabajo efímero, temporario y orientado hacia el proceso más que hacia los fines, de los artistas conceptuales y las feministas que surgían por

entonces. También se aplicó retrospectivamente a los Happenings, a los sucesos de Fluxus y a otras performances de los sesenta que utilizaban varios medios. En los últimos treinta y cinco años, se han producido muchos estilos y modas de performance, desde las investigaciones privadas, introspectivas, hasta las rutinas corrientes de la vida cotidiana, rituales catárticos y pruebas de resistencia, transformaciones ambientalistas en sitios específicos, producciones de medios múltiples, técnicamente muy sofisticadas, performances de tipo cabaret basadas en autobiografía, y proyectos basados en la comunidad, en gran escala, como medios de

TEATRALIDADES DE / Y RASAESTETICA

PREPOSICIONES

¿Dónde, en el cuerpo, está ubicada la teatralidad? ¿Cuál es su lugar? En la tradición del teatro occidental, los ojos y hasta cierto punto, los oídos, son los *loci* de la teatralidad. Por etimología y por práctica, un teatro es un "lugar de/para ver". Ver exige distancia; da origen al foco o diferenciación; anima al análisis o a separar líneas lógicas; privilegia el significado, el tema, la narración. La ciencia moderna depende de instrumentos de observación, de ocularidad: telescopios y microscopios. Las teorías derivadas de observaciones hechas con instrumentos oculares definen el continuum del tiempo-espacio. De las franjas supergalácticas al carácter infinitesimal de moléculas y sub-átomos, "conocemos" el universo "viéndolo". Conocer = ver; velocidad = espacio; distancia = tiempo; historia = diacronía.

Pero en otras tradiciones culturales hay otros sitios de la teatralidad. Uno de ellos, la boca, o mejor dicho, el hocico-ventre-intestino, es el tema de este ensayo. La boca-ventre-intestino es el sitio del "gusto", la "digestión" (no saber mediante el análisis sino "ingiriendo") y la excreción: el proceso somático-neurológico del (com)probar-probar, ingerir, separando el alimento del desperdicio, distribuyendo lo que nutre y eliminando lo sobrante. Éste es el lugar de la intimidad, la mezcla, la experiencia, la superposición, los *gut-feelings* ("el saber algo en las entrañas"), la simpatía o el interés. Una buena comida es un placer; y también lo es una buena cagada.

1. La *Poética* de Aristóteles y el *Natyasastra* (NS) de Bharata-muni, manual sánscrito de la performance, ocupan posiciones paralelas en la dramaturgia europea e hindú (y, por extensión, en las varias zonas y culturas en las que se realiza teatro al estilo

hindú y a la europea. Ambos textos siguen siendo objeto de interpretación activa, en teoría y en la práctica; los dos están en los "orígenes" o muy cerca de los comienzos de sus respectivas tradiciones teatrales; los dos han inspirado "textos posteriores" o "contratextos" destinados a realzar, revisar o refutar sus principios básicos. El impacto de la *Poética* es penetrante pero oculto, mientras que el *NS* se comenta abiertamente. Pero también hay diferencias profundas. Aristóteles fue una figura histórica, autor de muchos textos filosóficos fundamentales que afectaron y hasta determinaron el pensamiento occidental en varios campos, en un espectro amplísimo: ciencias físicas, política, pensamiento social, estética y teología. Sus obras han sido debatidas activamente durante más de dos milenios. Bharata-muni es una figura mítico-histórica, supuesto autor o compilador de un compendio muy específico de saber oral que trata de los orígenes religioso-míticos y de las continuas prácticas de *natya*, palabra difícil de traducir, pero reductible a danza-teatro-música. Nunca sabremos exactamente cuánto del *NS* es obra de una sola persona ni qué porción pertenece al saber popular.

Además, el *NS* es un "sastra", sagrado, inspirado en la autoridad de los dioses, mientras que la *Poética* es secular y depende del pensamiento lógico que su autor contribuyó a crear. El *NS* se presenta como un diálogo extendido entre muchos sabios que se acercan a Bharata para pedirle que explique todo lo que es pertinente al *natya*. Su enseñanza empieza con la historia de cómo se originó el *natya*, de qué temas trata y a quién está dirigido (1). La *Poética* fue escrita (o quizás reconstruida de las notas de los alumnos de Aristóteles) en el siglo IV antes de Cristo, mientras que las fechas del *NS* están todavía en disputa, entre el siglo VI antes de Cristo al siglo II de la era cristiana. En algún momento después de completarse, el *NS* "se perdió", se fragmentó, se sumergió. El *NS* no llega a los hindúes modernos directamente ni, en su mayor parte, tampoco llega como texto. Primero, el *NS* fue interpretado por varios comentaradores, el primero de los cuales fue Abhinavagupta, en el siglo X; le siguieron Bhatta Lollata, Srisankuka, Bhatta Nayaka y Bhatta Tauta. Según Kapila Vatsyayan, aparte de esos comentaradores importantes, "no muchos textos han sido sistemáticamente cotejados, editados y publicados. Cientos... se encuentran como manuscritos en colecciones públicas o privadas, en la India y fuera de la India, y un número igual o mayor se halla en fragmentos" (1996: 115). Tal fragmentación no debe leerse como evidencia de "falta de cuidado" sino como señal de que la tradición del *NS* es oral, corpórea y activa. Hay que distinguir la influencia del *NS* en tanto texto (literatura) y su presencia en los cuerpos de los actores ('oratura') en quienes ha sido absorbido, y que forma el centro de la multiplicidad de tradiciones orales que, en su conjunto, abarcan la performance clásica hindú. Como texto, el *NS* era casi desconocido hasta que los orientalistas del siglo XIX lo desenterraron en retazos sueltos y pasaron casi setenta y cinco años cosiéndolos para darles coherencia (2).

Desde su "redescubrimiento", el texto del *NS* ha ejercido cada vez más influencia, especialmente entre los estudiosos y los practicantes educados para "respetar textos escritos". Y sin embargo, todavía hoy, el *NS* tiene más poder como conjunto encarnado de ideas y de prácticas que como texto establecido. Gracias a la práctica y a la transmisión como práctica del natya, los gurúes continuamente interpretan el *NS*. A diferencia de la *Poética*, el *NS* se baila más que se lee.

El *NS* y la *Poética* son diferentes en estilo, intención y ubicación histórica. La *Poética*, escrita casi un siglo después de la época de la gran tragedia griega, constituye sólo una

pequeña parte de la inmensa producción de Aristóteles. Es un texto lacónico, sin descripciones de performances reales; trata sobre todo del drama, no del teatro, enfocado en una obra, el *Edipo*, que Aristóteles ofrece como modelo de imitación. Enmarcada como "racional" y como "histórica", la *Poética* no se considera sagrada, aunque lo ha sido, y su influencia sigue siendo notable. Por otro lado, el *NS* es un híbrido de mito y conocimiento práctico de la performance, con un espectro amplio y detallado. Su autor y protagonista, el semi-divino Bharata-muni, es casi seguramente el pseudónimo de una tradición oral recogida. Pero la diferencia más importante entre la *Poética* y el *NS* es que el libro hindú trata en detalle de la performance: expresión emocional tal como la transmiten gestos y movimientos específicos, tipos de papel y personaje, arquitectura teatral y música. El *NS* trata del drama (capítulos 20-21), pero no es éste el centro del sastra. Muchos artistas hindúes apoyan el ideal de un teatro que integre drama, danza y música. Los géneros tradicionales, como el Kathakali, el Bharatanatyam y el Odissi logran la integración de maneras que privilegian la danza, el gesto y la música, y dan menos importancia a la trama. Y luego está el *rasa*.

2. Del *rasa*, el *NS* dice.

No hay natya sin *rasa*. *Rasa* es el resultado acumulativo de *vibhava* [estímulo], *anubhava* [reacción involuntaria] y *Vyabhicari bhava* [reacción voluntaria]. Por ejemplo, así como cuando se mezclan varios condimentos, salsas, hierbas y otros ingredientes, se experimenta un sabor, o cuando la mezcla de ingredientes como

melaza con otros elementos produce seis clases de sabores, del mismo modo, con las diferentes *bhavas* [emociones], la *sthayi bhava* se vuelve un *rasa*.

¿Pero qué es esto llamado *rasa*? He aquí la respuesta. Se llama *rasa* porque probarlo da placer. ¿De qué deriva el placer? Las personas que comen comida preparada con una mezcla de diferentes condimentos y salsas, si son sensibles,

Hay mucho para comentar en este texto, pero no quiero entrar ahora en una explicación detallada de la teoría del rasa que comprende ocho o posiblemente nueve rasas. Quiero proponer aquí una teoría general del sabor, que llamo "rasaestética".

El rasa es un sabor, un gusto, la sensación que tenemos cuando tocamos comida, la llevamos a la boca, la masticamos, la mezclamos y saboreamos. Las manos llevan la comida a la boca. La nariz, toda la cara por dentro y por fuera, están involucradas. Entran todos los sentidos, y especialmente el gusto, el olfato y el tacto. Pero también la vista y el oído -un plato bien presentado, el ruido del aceite que se *fríe* o el crujido del papadum o de una zanahoria cruda en la boca. Rasa significa "jugo", lo que transmite el sabor, el vehículo del gusto. El rasa es sensual, próximo, se experimenta. El rasa es aromático, llena el espacio, se lo lleva al cuerpo, se vuelve parte del cuerpo, trabaja desde adentro. Una estética fundada en el rasa es fundamentalmente diferente de la fundada en el "teatron", ese panóptico racionalmente ordenado y distanciado por el análisis.

3. Antes de continuar con la rasaestética, es necesario decir unas palabras sobre la noción occidental del teatro. La palabra "teatro" es pariente de "teorema", "teoría", "teorizador" y otras de la misma familia, derivadas del griego *theatron*, y éste de *thea*, 'una vista', y de *theastai*, 'ver', relacionado con *thauma* 'algo que obliga a mirar, una maravilla' y con *theorem*, 'mirar' (Partridge 1966: 710). *Theorem* se relaciona con *theorema*, 'espectáculo' y/o 'especulación' (Shipley 1984:69). Se entiende que esas palabras se relacionan con la raíz indoeuropea *dheu* o *dhau*, 'mirar' (Partridge 1966: 710). La raíz indoeuropea de "Thespi" -que fundó el teatro griego según la leyenda- es *seku*, 'comentario' o 'dicho', pero con la implicación de una visión divina: y de *seku* derivan palabras inglesas como "see" ('ver'), "*sight*," ('vista') y "say" ('decir') (Shipley 1984:353). El teatro griego, entonces, y todo teatro de tipo europeo derivado de él, son lugares de/para ver y decir. La marca distintiva de esta clase de teatro (y después, también del film y la televisión), es su especularidad, sus estrategias para "mirar".

Esas etimologías revelan el vínculo estrecho que une el teatro griego, la epistemología europea y el ver. La unión de "saber" y "ver" es la metáfora raíz / narrativa matriz del pensamiento occidental. Los seres humanos en la caverna de Platón eran ignorantes porque todo lo que veían de la "verdad" eran sombras proyectadas en el muro. La verdadera realidad era tanto más brillante, aun más que el sol, que nadie podía mirarla directamente. Lo que dice Platón puede saberse mediante la dialéctica; los científicos, desde el Renacimiento, han tratado de adquirir ese conocimiento ideando instrumentos de observación visual cada vez más finos. Una sola red sostiene la alegoría de Platón, las observaciones de Galileo, el *Telescopio Espacial Hubble*, los microscopios de electrón y el acelerador Nperchocante e hiperconductor de partículas.

¿Dónde ocurre el ver? Sólo a cierta distancia de lo que se está viendo. Hay una diferencia, lógica y práctica, necesaria para mantener lo que se observa separado del instrumento de observación (y/o del observador). La "objetividad" es concepto comprensible en tanto deseo de mantener las cosas a suficiente distancia de los ojos para que "tomen forma" en la percepción: ver las cosas "en perspectiva", "enfocarse" en ellas. El "principio de indeterminación" que vincula el observador y lo observado no disuelve la distancia entre ellos; más bien afirma que lo observado está indisolublemente unido a quien lo observa. En un nivel más cotidiano, cuando un objeto se acerca a la cara, se pierde el foco y finalmente también la forma. Y, desde luego, no hay que meterse nada en los ojos. Perforar los ojos es algo terrible, en la leyenda (Yocasta, Edipo, Gloucester, *et al.*) y en la realidad. Un niño ve algo, se enfoca en lo que ve, lo alcanza, lo toma y se lo lleva a la boca. La boca es el lugar donde la bebé experimenta el mundo exterior por primera vez: del pezón de la madre, a los dedos, a tomar-probar-masticar lo que sea. Como muestran las fotografías *in-utero*, incluso antes de nacer, no sólo necesitamos sino que también gozamos de llevarnos cosas a la boca. Y la boca no está aislada, no lleva directamente al cerebro (como ocurre con el ojo, a través del nervio óptico) sino que se abre a todo el sistema digestivo mientras compromete íntimamente los sentidos del tacto y el olfato. El sistema ocular no sólo es un instrumento de foco, sino que es, en sí mismo, extraordinariamente enfocado; el "sistema de la nariz-boca" es extenso, variado y sintético (combina más que separa). Volveré más adelante a esta diferencia tan simple pero crucial entre el ojo y la boca. Por ahora, continúo con las consecuencias de una estética basada en el ver.

El teatro griego en el que Aristóteles basó sus teorías era fundamentalmente un lugar para ver. Arquitectónicamente, como lo muestra el teatro de Epidaurus, las ruinas y otras fuentes y restauraciones, el teatro griego era un lugar inmenso. Admitiendo que Platón exagera cuando habla de que acomodaba a 30.000 personas, la mayoría de los eruditos calcula que el público de los festivales atenienses oscilaba entre 14.000 y 17.000. Y aunque Aristóteles -favoreciendo el drama más que el teatro- subraya el aspecto conceptual -trama, personajes e idea- la experiencia real de estar en un teatro clásico griego incluye la importancia del espectáculo, la danza, las canciones y el habla (y/o canto). Con todo, a pesar del atractivo que ejercía la performance en el público, que simpatizaba o empatizaba con lo que se presentaba, el teatro era un lugar usado quizás sobre todo para la competición. No olvidemos que los griegos, en general, y especialmente los atenienses, eran un pueblo intensamente competitivo, que encontraba el motor-fuente-energía de toda creación en el *agon* que, tal como se presentaba en el teatro, era un modelo de constante devenir (3). El agón, no la trama ni la narración, es lo que da vida a la tragedia griega. El drama dentro de las obras es narrativo, establecido por los

dramaturgos, pero el drama de la competición en el teatro de Dionisio mismo es otra cosa: lo decide un tribunal de jueces. Esa competición para determinar la mejor obra y el mejor actor no es -como las competiciones de patinaje artístico o de gimnasia de las olimpiadas modernas- determinable de un modo directo (como el ganador de una carrera). Los jueces deben equilibrar sus preferencias con ciertas pautas más o menos objetivas en las que se han puesto de acuerdo. Rivalidades, presiones políticas, reputación -y otras fuerzas personales y sociales- empujaban los juicios en una u otra dirección. Con todo, sin una cierta medida de "distancia crítica", los veredictos de los jueces no se habrían podido aceptar. Los jueces ocupaban la primera fila, su labor era "sentarse a juzgar", "estar afuera", "rever" la competición entre los trágicos. Si para los ciudadanos atenienses, el teatro griego era un "lugar de ver", para los jueces lo era doblemente.

Al principio, se daban premios sólo a los dramaturgos, y cada uno formaba un conjunto de coro y actores que, a su juicio, eran los mejores para presentar su obra. Esquilo era famoso por entrenar su propio coro. Pero a partir de 449 antes de Cristo, también se dieron premios al mejor actor. Desde entonces, no se permitió que los escritores seleccionaran sus propios protagonistas -se asignaban al azar y el arconte les pagaba con dinero de los fondos públicos. Eso disminuía la posibilidad de que escritores y actores formaran equipos, pero era una reglamentación que resulta extraña para la perspectiva moderna porque excluía una de las ambiciones constantes del teatro del siglo XX: formar una compañía estéticamente perfecta. Pero resulta claro que los griegos querían mantener separadas las dos competiciones -de dramaturgos y de actores-, aunque ocurrieran al mismo tiempo, usaran el mismo medio y se influyeran mutuamente. La práctica griega del juicio y los premios aumentaba la "objetividad" de la performance teatral porque se enfocaba en sus valores estéticos, entendiendo la estética como una función de la competencia, la discriminación de expertos entre arte "bueno" y "malo". Entonces, los premios -y el aplauso crítico y el éxito artístico ahora en la esfera europea- son algo que puede realizarse sólo mediante la atenta observación a los detalles de la performance -el qué y el cómo, y midiéndolos según un canon de lo que constituye excelencia. Sólo así los jueces atenienses, y cualquiera que siga ese modelo, pueden discernir los poetas y actores ganadores de los perdedores. Por supuesto, la "objetividad" de tal sistema es, en el mejor de los casos, parcial. Los jueces griegos funcionaban de forma bastante parecida a la de los que deciden los premios del Oscar o del patinaje artístico en las olimpiadas. El gusto, moderado por el tiempo, determina lo que constituye el canon de excelencia. Y esta cuestión del "gusto", que no puede determinarse objetivamente ni medirse con precisión y que, en última instancia, no es controlado por el ojo sino por lo que "se siente" o "se experimenta" o "se saborea" es lo que abre la puerta al rasa.

4. El teatro rásico tiene por objetivo el placer (no la catarsis). Se vale de medios parecidos a la cocina: la combinación/transformación de elementos diferentes en una nueva mixtura que Ofrecevarios sabores y gustos. El teatro rásico valora la experiencia más que el distanciamiento, el saborear más que el juzgar. Es un teatro en el que la unidad primaria es el compartir entre actores y participantes (término más exacto que "espectadores", palabra que privilegia el ojo). El acto teatral rásico se parece más a un banquete que a un día en los tribunales. (Hay un "parecido de familia" con el *gesamkunstwerk* wagneriano, excepto que en el teatro rásico no hay ningún *a priori* con respecto a la Centralidad de la música ni de ningún otro arte. Lo que es "primario" en el teatro rásico es el proceso de mezclar.) El NS lo explica de esta manera:

Los que son *connoisseurs* de gustos gozan el sabor de la comida preparada con cosas diferentes; del mismo modo, las personas inteligentes y sanas gozan de los varios *Shayi bhavas* relacionados con la actuación délas emociones (Rangacharya 1996:55).

La palabra sánscrita para *connoisseur* es *bhakta*, que también puede denotar una persona en éxtasis, devota a algún dios, especialmente a Krishna, a quien se lo celebra con canto, baile y banquetes. Las *sthayi bhavas* son las emociones "perma-nentes" o "constantes" o interiores, a las que se llega y evoca con la *abhinaya* apropiada, la actuación. Experimentar las *sthayi bhavas* se llama *rasa*. Dicho de otro modo, la dulzura "dentro" de la ciruela madura es su *sthayi bhava*, la experiencia de "saborear la dulzura" es *rasa*. El medio para comunicar el sabor -cocinarlo y prepararlo- es *abhinaya*. La relación entre *sthayi bhava* y *rasa* es la que existe entre la "dulzura dentro" y la "experiencia de esa dulzura" - o una "dulzura de" - la ciruela madura. Excepto que en el caso de las *sthayi bhavas* y los *rasas*, pensamos en "emoción dentro" y la "experiencia de la emoción de". En los capítulos 6 y 7, el NS da las ocho *rasas* y sus *sthayi bhavas* correspondientes:

Rasa	Sthayi Bhava	Castellano
<i>sringara</i>	rati	deseo, amor
<i>hasya</i>	hasa	humor, risa
<i>karuna</i>	soka	compasión, pena
<i>raudra</i>	krodha	ira
<i>vira</i>	utsaha	energía, vigor
<i>bhayanaka</i>	bhaya	miedo, vergüenza
<i>bibhasta</i>	jugupsra	disgusto
<i>adbhuta</i>	vismaya	sorpresa, asombro

En el siglo X, Abhinavagupta, comentarador si *vita* del NS, añadió un noveno *rasa*, el *shanta*, "felicidad, arrobamiento". Desde entonces, la mayoría de los hindúes habla

de los "nueve rasas". Pero shanta no se corresponde con ningún sthayi bhava. Es más bien, como la luz blanca, el equilibrio/mezcla perfecto de todos los otros; o puede considerarse como el rasa trascendente que, cuando se logra, absorbe y elimina todos los otros. Una performance perfecta, si ocurriera, no transmitiría ni expresaría shanta (como podría transmitir o expresar cualquiera de las otras rasas), pero puede hacer que actor y participante experimenten shanta simultánea y absolutamente.

No es mi objetivo aquí investigar las muchas conexiones entre las sthayi bhavas y los rasas. Baste notar que en el sistema hindú, "emoción" o "sentimientos," lejos de ser personales -basados en la experiencia individual, o encerrados y sólo accesibles mediante un ejercicio de "memoria emocional" o un "momento privado" (Stanislavski y sus discípulos)- son más o menos objetivos y pertenecen a la esfera pública o social. Como tales, las emociones, *en el teatro, no en la vida ordinaria*, son manejables o susceptibles a tratamiento objetivo, un poco del mismo modo que se controla el sabor o el gusto cuando uno prepara una comida siguiendo una receta.

Digámoslo de otro modo. La experiencia del gusto o de las emociones puede ser personal, íntima, indescriptible; pero evocar, construir, despertar y expresar esos sentimientos puede controlarse objetivamente. Según el entrenamiento convencional del actor euroamericano, uno no "representa una emoción", sino que representa "circunstancias dadas" o los "objetivos" o "toda la línea de acción"; si todo esto se hace bien, las emociones "fluirán", "ocurrirán", "estarán allí". Pero dentro del sistema rásico del NS, uno trabaja directamente con las emociones, mezclándolas según "recetas" que los grandes maestros de actuación conocen (los *gurúes*, que simplemente significa "maestros"). Desde la perspectiva post-Stanislavski, eso llevaría a una actuación falsa o, en el mejor de los casos, mecánica. Pero cualquiera que haya visto actores completamente entrenados en el sistema rásico del NS sabe que son tan eficaces como los que se entrenaron con el sistema de Stanislavski. La pregunta que de Diderot -"¿Los actores experimentan las emociones que comunican?"- puede diferirse. Algunos de los grandes actores hindúes que he entrevistado dicen que experimentan las emociones, otros dicen que no. De esto, concluyo que experimentar las emociones no es necesario, aunque no es malo tampoco. El hecho de que ocurra o no, no hace que la performance sea mejor o peor. Lo que sí es pertinente, es asegurarse de que cada "participante" experimente los sentimientos.

Se los llama participantes porque no reciben lo que ven (espectadores) ni lo que oyen (auditorio), aunque los incluye a ambos, sino que "toman parte de", comparten, como el comensal en un banquete. Uno no se "educa" con un buen ejemplo de este tipo de performance; más bien, uno queda "satisfecho". Aunque desde el punto de vista del NS no hay "participación del público", tal como la practicaron en los sesenta y setenta

el Living Theatre y el Performance Group, el compromiso es mucho más activo en la performance que las respuestas reactivas y fundamentalmente pasivas de los espectadores tradicionales de Occidente. Actuar rásicamente es ofrecer emociones a los participantes del mismo modo que un chef ofrece una comida a los comensales. Y la eficacia de la performance depende mucho de la respuesta activa y de la participación de los participantes. Ese responder activo depende de que los participantes sean *connoisseurs* del género de performance que estén ingiriendo. El NS insiste mucho en que el natya atrae a la gente de todas las edades y condiciones, y afecta a personas diferentes de diferentes modos (4). Cuanto más hábil sea el participante, más sabrá, y mejor será su experiencia. Como catar vinos. Esa respuesta activa puede observarse en una danza o concierto hindú cuando la gente marca el "tal" o ritmo, canta entre dientes y a veces mueve las manos de acuerdo a las mudras o sistema gestual de las manos. En el Ramlila de Ramnagar, muchas personas llevan textos de Ramcaritmanas de Tulsidas, siguiendo y hasta entonando, mientras cantan los Ramayanis.

5. El placer y la satisfacción de la performance rásica es *fiⁿnn[<]r^{mer}-tcBllment^e oral* -se

logra por la boca, combinando varios sabores y gustos. Ahora bien, ¿cómo puede ser esto cuando el teatro hindú, como el occidental, se presenta visual y sonoramente? En primer lugar, en el teatro hindú no hay historia de ganadores ni perdedores, determinados objetivamente; nada comparable a los jueces que se sentaban en los bancos de adelante en el teatro de Dionisio. No hay intento de *Cuantificar* la experiencia de performance, de someterla a la égida de la objetividad. Hay en cambio una larga historia de subjetividad radical, más como lo que imperaba en la Italia del Renacimiento que en la antigua Atenas. Los actores hindúes dependían de mecenas, a cuyos gustos necesitaban responder. Además, en los períodos antiguo y medieval era probable que la ocasión para las producciones teatrales fuera más un banquete real que cualquier clase de ceremonia religiosa solemne. Y donde se unían performance y religión, como ocurría con frecuencia, las prácticas religiosas incluían mucha comida y celebración. A diferencia de Occidente, en la India no había división entre "trabajo" y "juego", "sagrado" y "profano". No se trataba de que tuvieran un prejuicio antiteatral, contra el placer sexual intenso u orgásmico ni ningún otro de los muchos prejuicios de la terrible historia que relegó las artes a un status secundario con respecto a la "realidad" y condenó los placeres de la carne al ámbito del pecado. Todos esos prejuicios llegaron a la India en diferentes épocas y modos: primero, con la prohibición musulmana de hacer imágenes, y luego con la hipocresía victoriana inglesa y el puritanismo.

Por esos prejuicios, ya no es fácil encontrar en la India la mezcla rásica de voluptuosidad gozada sinestésicamente. Pero si podemos por lo menos imaginar

Khajuraho se adaptaran a formato de postal, podremos hacernos una idea de lo rásico. La pintura y la escultura del período del gran drama sánscrito -unos 400 años después de que se compusiera el *NS*, especialmente las de las cuevas de Ajanta en el Deccan, a un día de viaje de Mumbai (Bombay) y los grupos escultóricos de Mahabalipuram en Tamil Nadu- se acercan al tipo de experiencia a que me refiero.

El estilo Ajanta ofrece al artista la posibilidad más cercana de transmitir eficazmente sensaciones táctiles que por lo general sólo se experimentan subconscientemente. Se sienten antes de verse porque el ojo se subordina a una total receptividad de todos los sentidos... La reina sentada con la mano flotante se dibuja para que podamos ganar una información que sería inaccesible si se la mirara desde una perspectiva única y fija... La lógica de este estilo exige que movimientos y gestos sólo puedan describirse en términos de la zona o espacio donde ocurren; sólo podemos identificar una figura comparando su posición con otras alrededor de ella... Podría decirse que el artista Ajanta se preocupa por el orden de la sensualidad como algo diferente del orden de la razón. (Lannoy 1971: 48-49)

Richard Lannoy arguye que el drama sánscrito -una de cuyas formas se describe y teoriza en el *NS*- se parece al estilo Ajanta de pintura. "La estructura y ornamentación de las cuevas estaban diseñadas deliberadamente para inducir a la participación total en el caminar en círculos del ritual. La acústica de un vihara o sala de asamblea ajanta (Cueva VI) es tal que cualquier sonido largo sigue produciendo eco alrededor de las paredes. Toda esa estructura parece haber sido afinada como un tambor."(43) Esa afinación no era fortuita. Las cuevas de Ajanta son construcciones humanas, excavadas y talladas en roca sólida. Lannoy continúa:

En los dos casos [las cuevas, el teatro], se aseguraba la total participación del espectador con una hábil combinación de experiencias sensoriales. El efecto de "envoltura" de las cuevas se transmitía en el escenario adaptando la virtuosidad técnicamente brillante de la encantación védica y la ciencia fonética a las necesidades del estilo de drama poético de más rica textura del mundo. (1971: 54)

El *NS* proporciona los detalles concretos de ese estilo que, en su esencia, no es literario sino teatral; un estilo que no está dominado ni impulsado por la trama. Aunque muy capaz de contar historias, el teatro y la danza clásica hindú no subrayan comienzos, medios ni finales claros sino que privilegian la "narración abierta", menú de muchas delicias, de las cuales no todas pueden saborearse de una sentada. También el compartir comida y la participación son integrales en formas populares tales como el Ramlila, el Raslila y el canto/danza bhajan, con su caminar en círculos,

puesta en escena de teatro ambientalista. Hay fases de performance en las que los comensales se apartan y miran u oyen, y otras fases en las que participan. Para muchos participantes, esta combinación de teatro, danza, música, comida y devoción religiosa es una experiencia de placer totalmente satisfactoria que no puede reducirse a una sola categoría religiosa, estética, personal o gustatoria. Una experiencia que disuelve -aunque sea sólo temporariamente- la diferenciación; y una experiencia difícil de "medir" desde adentro o de observar desde afuera. Y es el carácter peculiarmente interior de la teatralidad como experiencia compartida lo que más distingue la rasaestética de la estética griega. La rasaestética se experimenta "en las tripas", y sobre esto es necesario decir algo más.

6. Desviémonos por un momento a la neurobiología. Según estudios recientes, hay un cerebro, literalmente, en el vientre. Sandra Blakeslee resumió investigaciones científicas recientes sobre el "sistema nervioso entérico" (SNE):

El cerebro del intestino, llamado sistema nervioso entérico, está situado en vainas del tejido que forra el esófago, el estómago, el intestino delgado y el colon. Tomado como una sola entidad, es una red de neuronas, neurotransmisores y proteínas que envían mensajes entre neuronas, mantienen células como las que se encuentran en el propio cerebro y un complejo circuito que le permite actuar de modo independiente, aprender, recordar y, como se dice comúnmente, producir "gut feelings" (intuiciones de las tripas, un saber del estómago). (1996: C1.)

El SNE deriva de la "corona neural", conjunto de células relacionadas que se forma en mamíferos y pájaros al principio de la embriogénesis. "Una sección se transforma en el sistema nervioso central. Otra parte migra para convertirse en el sistema nervioso entérico. Sólo después los dos sistemas nerviosos se conectan mediante un cable llamado el nervio vago" (Blakeslee 1996: C3). Según Michael D. Gershon, investigador importante del SNE:

El SNE parece el cerebro y difiere fisiológica y estructuralmente de cualquier otra región del SNP [sistema nervioso periférico] (5)... En aves y mamíferos, el intestino es colonizado por emigrados de los niveles del sacro y el vago de la corona neural... El SNP contiene más neuronas que la médula espinal y, en contraste con otras regiones del SNP, el SNE tiene la capacidad de mediar la actividad de reflejo si falta información del sistema neural central. De hecho, la mayoría de las neuronas del SNE no están directamente animadas por un estímulo preganglioso del cerebro o de la médula espinal. La independencia funcional del SNE se refleja en su química y su estructura (Gershon 1993: 199). Hasta hace relativamente poco, se creía que los músculos del vientre y los nervios

sensorios estaban directamente conectados al cerebro y que el cerebro controlaba el vientre a través de 2 vías que aumentaban o disminuían grados de actividad... El intestino era sólo un tubo con reflejos simples. El problema es que nadie se molestó en contar las fibras nerviosas del vientre. Cuando lo hicieron..., se sorprendieron de encontrar que contiene 100 millones de neuronas -más de las que tiene la médula espinal. Pero el nervio vago sólo manda unas dos mil fibras nerviosas al vientre (Blakeslee 1993: C3)

Esto significa que el vientre -esófago, estómago, intestinos- tiene su propio sistema nervioso. Este sistema no reemplaza ni tiene prioridad sobre el cerebro. Más bien funciona, junto con el cerebro o -en términos evolutivos- "antes" o "debajo" del cerebro. Cuando la gente dice que siente algo "en el estómago", "que lo sabe en las tripas", realmente tiene una sensación, una respuesta neural, que puede interpretarse como una emoción. La presencia del SNE también confirma un principio básico de la medicina asiática meditativa y de la enseñanza de las artes marciales: que la región del vientre entre el ombligo y el pubis es el centro, la fuente de la disposición, el equilibrio y la recepción, el lugar donde se originan la acción y la meditación. Un lugar relacionado es la base de la columna, donde reside el kundalini que puede despertarse y cuya energía puede luego transmitirse hacia arriba por la columna vertebral. Para quien aprende la performance hindú, las artes marciales o la meditación, es crucial tener conciencia y control del vientre y de la parte inferior de la espina dorsal.

El sistema rásico de respuesta no excluye el ojo ni el oído sino que también trata de trabajar *directamente y con fuerza* en el SNE, que, con diferentes nombres, ha sido muy importante y objeto de muchas teorías en los sistemas hindúes de medicina, artes marciales y meditación -y, a través de ellos, en el entrenamiento hindú de performance y en la estética. Es bien sabido que en las artes hindúes de la performance el entrenamiento está estrechamente relacionado con el de las artes marciales y la meditación (yoga y otros sistemas); y que éstas se relacionan con la medicina hindú tradicional, el *ayurveda*. Entonces, cuando hablo de la experiencia estética rásica como algo fundamentalmente diferente del sistema dominante del ojo, de Occidente, no estoy usando metáforas.

7. Pero si no es metafórico, ¿qué es? ¿cómo funciona realmente la rasaestética en la performance? La teatralidad hindú no es hacer banquetes. Hasta en los géneros más tradicionales actuados del modo más tradicional, el actor mueve el cuerpo y las manos, baila, actúa y a veces habla en diálogos o canta canciones, casi siempre guiadas por música, etc. Los participantes miran la performance desde una cierta distancia. En otras palabras, la información de la performance se transmite del actor

través de ojos y oídos. Si uno ve Bharatanatyam, Odissi o Kathakali, puede ver que el actor se mira las manos con frecuencia. Ese mirarse a sí mismo no es narcisismo en el sentido occidental. Es el reconocimiento de que, usando los abhinayas apropiados -gestos y expresiones-, la actriz será afectada por su propia performance. No sólo prepara y da la performance sino que la comparte. Crea un espacio liminal entre ella y los participantes; dentro de ese espacio "en el medio" ocurre gran parte de su performance. Se convierte ella misma en participante, se mira y goza de su propia performance. Su performance puede conmoverla, no como puede ser conmovido el personaje sino como puede serlo el participante. Y ¿dónde ocurre esa experiencia de ser conmovido? En el SNE, en el vientre, dentro del cuerpo que se mueve, desde el centro estético y neural emotivo de ese cuerpo. Los que miran su experiencia la ven, desde luego, pero también sienten sus sensaciones y responden en armonía con ellas. En el teatro occidental, los espectadores responden con simpatía al "como si" del relato, a los personajes, a quienes aceptan por el momento como personas reales. En el modo hindú rásico, lo que experimentan los participantes -quizás junto con su identificación con el personaje, pero probablemente, es algo más básico- es una empatía con la artista, la experiencia que tiene la artista de su propia performance. Ese goce, primero de la performance y luego de la narración representada por la performance, es lo que permite que la performance clásica hindú se interne en muchos desvíos, haga su movimiento y sus elaboraciones musicales. (Aquí son parecidas la práctica del *rasa* y la del *raga*, el proceso musical clásico hindú). El interés de los participantes no está atado a la historia sino a la representación de la historia; los participantes no quieren "ver lo que va a pasar" sino "experimentar el modo en que la actriz actúa lo que esté ocurriendo." No hay apuro hacia un clímax, un reconocimiento y una resolución; hay, en cambio, como en la meditación sexual del kundalini, una postergación de la resolución.

He estado exponiendo, sobre todo, una teoría de la recepción -que incluye hasta la auto-mirada de la actriz como recepción de su propia performance. Esto necesita más elaboración. Cada actriz hindú de danza clásica aprende un adagio que dice: "Donde va la mano sigue el ojo. Y el ojo va donde está el yo". Ese "yo" no es el ego personal sino el *atman*, el yo absoluto profundo, el ser más interior que es parte del absoluto universal, el *brahman*. En la cocina hindú, se lleva la comida del plato a la boca directamente con la mano derecha; no hay instrumento intermediario, como el tenedor o la cuchara. Uno se lleva la comida con un amplio movimiento de la mano. A veces se usa un pan chato para limpiar o sostener la comida; a veces se usa arroz para absorber el curry. Pero en todos los casos, la comida se lleva a la boca con el dedo índice y el mayor, con el pulgar hacia adentro. Cada bocado es una mano llena. Junto con la comida, el que come saborea sus propios dedos. En teatros de danza clásicos hindúes como el Bharatanatyam, el Kathakali y el Odissi, las manos forman

mudras, signos que -como la poesía verbal- son hermosos además de transmitir significados. Y en esos géneros, la actriz mira sus propios gestos. En este momento de "alimentación teatral" ocurre, en la performance, algo parecido a lo que pasa durante una comida. El actor expresa el significado y la emoción por medio de las manos. En la estética occidental, se pone mucho esfuerzo en separar el actor del receptor, la artista del espectador. Pero en la performance rásica hindú, se hace caso omiso de esas operaciones. Esto quiere decir que el "personaje", como se entiende en el teatro occidental, no es lo que ocurre en el teatro-danza clásico hindú. Lo que ocurre en cambio, todo a un mismo tiempo, es la historia, los personajes de la historia y el goce de contar la historia. Así como quien prepara un banquete puede participar de lo que ha preparado, a veces, servirlo, otras comerlo, la actriz clásica hindú disfruta de lo que hace junto con los espectadores. Pero eso no significa que el actor rásico sea lo mismo que el espectador. El espectador participa y disfruta; el actor prepara, presenta, participa y disfruta. Esas performances no están tan impulsadas por la narración como en el teatro aristotélico occidental. La idea no es llegar "al meollo del asunto", tampoco "resolver el conflicto" sino extender la experiencia, jugar con la variación, agotar las sutiles variaciones de gustos y sabores. Así es la estética que guía la música y el teatro hindúes basados en el raga.

No digo que no haya nada de esto en el teatro occidental. Hago una distinción teórica en las tendencias subyacentes en los dos tipos de teatro. El teatro moderno ortodoxo es todavía, en gran medida, aristotélico. Lo que significa que "la trama es el alma del drama", que la función del teatro es excitar las emociones y limpiar lo que se presume como exceso que daña la salud (la catarsis es básicamente un proceso médico). También explica que lo que se escribe, popular y erudito, sobre la performance todavía busque, antes que nada, el "significado" que funciona según sistemas de diferenciación y análisis: dividiendo cosas en sus partes constituyentes (las "partes de la tragedia" distinguidas por Aristóteles no se dejan borrar fácilmente). La sincronización y la sinestesia no se aprecian. No se considera apropiado comparar la digestión y la excreción con el placer estético. Brecht no es el único que habla con desprecio de los espectadores de teatro, bien comidos y con sueño. Hay más de un poquito de puritanismo en su actitud. Podemos preguntarnos, sin embargo, si siempre fue así, incluso en Occidente. Las tradiciones no aristotélicas de la performance -del teatro medieval, de festivales y carnavales- eran diferentes. Los isabelinos llevaban el almuerzo a los teatros públicos o lo compraban allí. Y el teatro hindú no es el único en Asia en asociar la comida con ir al teatro. Hasta en Japón, tan formal, los públicos de kabuki siguen de cerca las acciones dramáticas mientras comen sus cajas de sushi, sus naranjas y sus chocolates. Para no hablar de la ida al cine en Norteamérica y otras partes, experiencia incompleta sin comer pochoclo.

Además, en el teatro occidental, especialmente en la performance experimental, ha habido un contramovimiento cada vez más fuerte, que se origina en el colonialismo y el orientalismo pero que ya tiene una existencia independiente en varios tipos de interculturalismo, que traen la rasaestética a las prácticas de performance de Occidente y del resto del mundo. Nos equivocamos si pensamos que el colonialismo es una calle de una sola dirección, dejando de lado, con arrogancia, el hecho fundamental de que los esclavos cambian de señor aun más profundamente que los señores cambian de esclavos. Así como la cultura moderna norteamericana está africanizada en términos de música, lengua coloquial, ropa, actitudes corporales y algunos aspectos de los estilos de performance ritual y religiosa, del mismo modo, las culturas norteamericana y británica han recibido el impacto profundo de los valores de Asia del Sur. Esto es quizás más notable en el teatro y el arte de la performance. Al buscar modelos que se escapen de la idea de que las "palabras vienen primero", de teatro y estilos de actuación basados en la literatura, Asia ha tenido una influencia importante en el siglo XX. No necesito repetir la lista desde Stanislavski y Claudel a Meyerhold y Artaud, a Grotowski, Barba y tantos otros.

Quiero señalar, sin embargo, que existe un movimiento fuerte hacia la performance "que se experimenta" más que se juzga," hacia "Testimonios" y lo que llamo "teatro que se cree" (ver capítulo 7). El género del arte de la performance puede entenderse mejor desde la perspectiva de la oralidad, el *NS* y la mezcla de sabores, que desde la perspectiva de la teoría aristotélica o brechtiana o boalesca, que sigue en el centro del discurso occidental sobre la performance, discurso definido por Aristóteles. En términos de la oralidad de que hablo, un modo específico no aristotélico de performance, hay dos niveles posibles de análisis: 1. historizar, rastreando influencias específicas de Asia e India hacia el oeste; recordando que Asia, incluyendo Indonesia, China y el Japón, importaron al por mayor, vía el budismo, las teorías de la estética hindú; y 2. teorizar, usando el sistema rásico del *NS* como medio de análisis, haya o no haya habido una influencia específica. Los dos acercamientos me interesan. Ciertamente, el arte de la performance -con su fuerte énfasis en el yo, podría incluso decirse, con sus fuertes tendencias narcisistas- no puede considerarse, desde el punto de vista histórico, tan ligado a la tradición rásica del *NS*, aunque algunos de los primeros y más influyentes practicantes del arte de la performance -John Cage, Carolee Schneemann, Allan Kaprow, Linda Montano, Chris Burden, Stellarc y otros -conocían y fueron influidos por las teorías y prácticas estéticas asiáticas. En cuanto a las generaciones siguientes -Karen Finley, Annie Sprinkle, Ron Athey, Franko B., Shannon Jackson y otros-, algunos han recibido esa influencia de modo directo y otros no. Pero el "giro asiático" está en el aire, parte de la cultura de performance en la que esos artistas se han formado. Conscientes o no, han recibido esa influencia.

Esas performances pueden estudiarse en términos de rasaestética. Hacerlo significaría: prestar atención al deseo de experiencias viscerales; compartirlas con los participantes; atender a la actitud de celebración (en el sentido religioso) y festividad; incluir en el proceso de la performance la excreción -de varios líquidos y sustancias corporales, desde saliva, sangre y semen a pis y caca, real o simulada. Esas performances son muchas veces extremadamente personales y hurgan en lo que Rebeca Schneider llama el "cuerpo explícito" (1997). Frecuentemente son como los rituales religiosos, que dependen de la creencia más que de la suspensión de la incredulidad e incorporan a los participantes en la experiencia (ver Schechner 1997). Están "cerca" en términos del cuerpo, operando "dentro" el cuerpo, refiriéndose y mostrando fluidos corporales y excreciones. Uno de los rasas es *bibhasta*, lo "desagradable", que vuelve el cuerpo hacia afuera. En las performances de Athey o de Finley, el SNE se despierta, ocurren *gut feelings* ('se sienten las cosas en las tripas'). En Pune, India, cuando mostré un videotape de *Martyres and Sainst* de Athey, un hombre se cayó del asiento, en un desmayo total. Otros espectadores en otras representaciones de esa pieza y de otras parecidas han reaccionado de modo similar. No es necesario considerar negativamente tales reacciones y sentimientos, como se hace a menudo. Sentir "retortijones" o estar "nauseado" puede ser malo, puede ser bueno. Así como existe un prejuicio antiteatral, también hay un prejuicio en contra de lo que se siente en el vientre. El ideal platónico reprime el vientre e idealiza la cabeza.

La pregunta, desde luego, sigue en pie: Una vez que se ha excitado el vientre, una vez que se le ha dado una entrada para el teatro a todo el sistema gustativo, desde la nariz hasta el intestino, ¿entonces qué? Realmente, todavía no lo sé. Tampoco sé qué responder a las objeciones "políticas" a este tipo de teatro. ¿Cuáles son las conexiones entre despertar el SNE y algunos de los espectáculos más horribles del Siglo que pasó? Tampoco creo que la rasaestética sea solamente útil para comprender el arte de la performance. Afirmo algo mucho más amplio -y lo pido. Invito a una investigación de la teatralidad como oralidad, digestión y excreción más que (o además de), la teatralidad como fenómeno ocular y sónico. Digo que la práctica de la performance ya se ha movido a ese lugar y es hora de que la teoría le siga.

NOTAS

1 El hecho de que, muy al principio del texto, Bharata atribuya al NS el status de veda -los textos hindúes más sagrados y antiguos- no es nada inusitado. Muchas veces, para validar un texto o darle fuerza, solía asignársele el carácter de "quinto veda". Finalmente, por supuesto, se le asignó al NS el rango de "sastra,

puesto bastante bajo en la escalera jerárquica de las escrituras sagradas. Hay mucho que decir respecto del mito de origen que lo enmarca, que se encuentra en el capítulo 1: se narra la historia de cómo Brahma

compuso el "quinto veda", su transmisión a Bharata ya sus hijos y la performance que hicieron del "primer natya" en la ocasión del festival de la bandera de Mahendra (la celebración de la victoria de la India contra los asuras y danavas [demonios]). Los demonios están furiosos por la performance de su derrota, corren al escenario y mágicamente congelan "parlamentos, movimientos y hasta la memoria de los actores/ Interviene Indra y golpea a los demonios con un asta de bandera que luego se instala como totem protector. Brahma le dice a Visvakarma, arquitecto de los dioses, que construya un teatro impenetrable, bien guardado por los dioses más poderosos. Una vez construido, los dioses dicen que es mejor negociar con los demonios que excluirllos por la fuerza. Brahma está de acuerdo, se acerca a los demonios y les pregunta por qué quieren destruir natya. Los demonios responden "¿ú eres nuestro creador tanto como de los dioses," entonces ¿por qué nos omiten del natya? "Si eso es todo," dice Brahma, "entonces no hay razón para que estén enojados o apenados. Yo he creado el Natyaveda para mostrar buenos y malos actos y sen timien tos de los dioses y de ustedes. Es la represen tación total de los tres mundos y no sólo de los dioses o de ustedes".

Entonces natya es de origen divino, lo abarca todo, y consiste en acciones buenas y malas. Para una interpretación extensa y muy sofisticada del mito que enmarca el NS, ver Byrski 1974.

2 Según Kapila Vatsyayan (1996:32-36) y Adya Rangacharya, cuya reciente traducción del NS al inglés es

la más legible, en 1865 el norteamericano Fitz Edward Hall desenterró y publicó varios capítulos. En 1874,

el alemán Wilhelm Heymann (o Haymann, como lo escribe Vatsyayan) escribió un ensayo importante que impulsó al estudioso francés Paul Reynaud (o Regnaud, según Vatsyayan) a traducir varios capítulos.

Pero sólo en 1926 se comenzó la edición crítica Baroda. El texto completo -en sánscrito- no se publicó hasta 1954. "A pesar de todo esto, el texto final es contradictorio, repetitivo e incongruente; hay lagunas, también, pero lo peor es que hay palabras y pasajes casi imposibles de entender... No sólo los eruditos modernos no pueden entenderlo; hasta casi hace mil años... Abhinavagupta... mostró esa tendencia." (1996:xviiH). Vatsyayan (180ss/proporciona un "Database del Natyasastra," donde Ubicayenista los 112 textos y fragmentos existentes que se conocen. Todos los textos están en sánscrito, pero transcritos en una variedad de dialectos: newarí, devanagari, grantha, telugu, malayalam, tamil, kanarese. Por eso

mundos [divino, humano, demoníaco], y no sólo de los dioses o de ustedes mismos. Sea dharma [el modo correcto de vivir], artha [guerrear], kama [amar], humor o peleas, codicia o matanza. Natya enseña el modo correcto a los que van contra el dharma, gozo erótico a los que buscan placer, límites a los desordenados, moderación a los disciplinados, valor a los cobardes, energía a los valerosos, conocimiento a los no educados, sabiduría a los educados, goce a los ricos, solaz a los que sufren, dinero

a la gente de negocios, una mente calma a los perturbados. Natya es la representación de los modos del

mundo por medio de varias emociones y circunstancias diversas. Da paz, entretenimiento y felicidad, además de consejos beneficiosos basados en las acciones de las personas altas, bajas y medias." (NS 1:106 ss., inglés adaptado de las traducciones de Ghosh y Rangacharya.

5 El sistema nervioso periférico (SNP) consta de las numerosas células nerviosas que pasan por el cuerpo conectadas al cerebro mediante la médula espinal. Recibe datos sensoriales que luego son transmitidos al cerebro donde se "interpretan", como varias clases de tacto, calor-frío, dolor, cosquillas, etc. Las señales son emitidas y recibidas desde el cerebro, así como movimientos corporales y otras reacciones. El SNE es parte del SNP, pero los dos son diferentes y funcionan de manera muy diferente del resto del SNP. El SNE, en su mayor parte, funciona con información del cerebro

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

Amankulor, J. Ndukaku

- 1991 «Jerzy Grotowski's 'Divination Consultation»: Objective Drama Seminar at U. C. Irvine», TDR, The Drama Review 35 (1): 155-64.

Andrews, Edward Deming

- 1948 «The Dance in Shaker Ritual,» en Chronicles of American Dance, ed. P. D. Magriel, e New York: Henry Holt.
- 1963 People Called Shakers. New York: Dover.
- 1967 The Gift to Be Simple: Songs, Dances, and Rituals of the American Shakers. New York: Dover.

Appalshop

- 1996 Appalshop Notes. Whitesburg, Kentucky: Appalshop.

Armstrong, Robert Plant

- 1981 The Powers of Presence. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.

Ashton, Martha Bush y Christie, Bruce

- 1977 Yaksagana. New Dehli: Abhinav Publications.

Awasthi, Suresh

- 1974 «The Scenography Of the Traditional Theater of India,» TDR, The Drama Review 18 (4): 36-46.

Bandem, I Made y de Boer, Frederik Eugene

- 1981 Kaja and Kelod: Balinese Dance in Transition. Kuala Lumpur: Oxford University Press.

Barba, Eugenio

- 1979 The Floating Islands. Holstebro, Dinamarca: Thomsens Bogtrykkeri.
- 1982 «The Way of Opposites,» Canadian Theatre Review 35 (verano): 12-37.
- 1986a «Theatre Laboratory 13 Rzedow.» TDR, The Drama Review 9 (3): 153-71. 1986b Beyond the Floating Islands. New York: Performing Arts Journal Press.

Bateson, Gregory

- 1958 Naven. Palo Alto: Stanford University Press.
- 1972 Steps to an Ecology of Mind. New York: Ballantine Books.

Becker, George J. (ed.)

- 1963 Documents of Modern Literary Realism. Princeton: Princeton University Press.

Belo, Jane

- 1960 Trance in Bali. New York: Columbia University Press.

Berndt, Ronald M. y Berndt, Catherine

- 1964 The World of the First Australians. Chicago: University of Chicago Press

Bhattacharyya, Asutosh

- 1972 Chhau Dance of Purulia. Cakuta: Rabindra Bharat University Press.

Bierman, James H.

Entertainment, ed. Myron Matlaw. Westport, Conn.: Greenwood Press.

Blakeslee, Sandra

1996 «Complex and Hidden Brain in the Gut Makes Cramps, Butterflies, and Valium», *The New York Times*, 23 de enero: C-3.

Boal, Augusto

1979 *Theatre of the Oppressed*. New York: Urizen Books.

1992 *Games for Actors and Non-Actors*. Londres: Routledge.

Bouissac, Paul

1982 «System versus Process in the Understanding of Performances,» en *Multimedia Communication. Volume II: Theatre Semiotics*, ed. Ernest W. B. Hess-Lutch. Tübingen: Gunter Narr Verlag.

Brecht, Bertolt

1964 *Brecht on Theatre*, ed. John Willett. New York: Hill & Wang.

Brentano, Robyn

1994 «Outside the Frame: Performance, Art, and Life,» en *Outside the Frame*. Cleveland: Cleveland Center for Contemporary Art.

Brook, Peter

1973 «On Africa (an interview),» *TDR, The Drama Review* 17 (3): 37-51.

Brustein, Robert

1974 «News Theater,» *New York Times Magazine*, 16 de junio: 7 ss.

Burns, Hizibeth

1972 *Theatricality*. New York: Harper & Row.

Burzynski, Tadeusz y Osinski, Zbigniew

1979 *Grotowski's Laboratory*. Varsovia: Interpress.

Butler, Judith

1990 *Gender Trouble*. Londres: Routledge.

Byrski, Christopher

1973 *Concept of Ancient Indian Theatre*. New Delhi: Munshiram Manoharlal.

Castañeda, Carlos

1968 *The Teachings of Don Juan: A Yaqui Way of Knowledge*. New York: Ballantine Books.

1971 *A Separate Reality*. New York: Simon & Schuster.

1972 *Journey to Ixtlan*, New York: Simon & Schuster.

1974 *Tales of Power*. New York: Simon & Schuster.

Conquerwood, Dwight

1991 «Rethinking Ethnography: Towards a Critical Cultural Politics,» *Communications Monographs* 58: 179-94.

Cornford, Francis

1914 *The Origin of Attic Comedy*. Londres: Edward Arnold.

d'Aquili, Eugene G., Laughlin, Charles D. Jr. y McManus, John

1979 *The Spectrum of Ritual*. New York: Columbia University Press.

Darwin, Charles

1965 The Expression of the Emotions in Man and Animals. Chicago: University of Chicago Press. Publicado originalmente en 1872.

de Mille, Richard

1976 Castaneda's Journey. Santa Barbara, California: Capra Press

Deak, Frantisek

1975 «Russian Mass Spectacles,» TDR, The Drama Review 19, 2: 7-22.

Dodds, E. R.

1951 The Greeks and the Irrational. Berkeley: University of California Press.

Dreifus, Claudia

1996 «The Cyber-maxims of Esther Dyson,» The New York Times Magazine, 7 de julio : 16-19

Durland, Steven y Burnham, Linda Frye

1996 «Publisher's Notes,» High Performance 191 : interior de tapa ff.

Efron, David

1941 Gesture, Race, and Culture. La Haya: Mouton.

Ehrenzweig, Anton

1970 The Hidden Order of Art. St Albans: Paladin.

Eibl-Eibesfeldt, irenaus

1979 «Ritual and Ritualization from a Biological Perspective,» en Human Ethology, eds. M. von Cranach, K. Foppa, W. Lepenies y D. Poog. Cambridge: Cambridge University Press.

Ekman, Paul

1972 «Universal and Cultural Differences in Facial Expressions of Emotion,» en Nebraska Symposium on Motivation, 1971. Omaha: University of Nebraska Press.

1977 «Biological and Cultural Contributions to Body and Facial Movement,» en The Anthropology of the Body, ed. John Bocking. Londres: Academic Press.

1980 The Face of Man. New York: Garland.

1985 Telling Lies. New York: W. W. Norton.

Ekman, Paul, Friesen, Wallace V. y Ellsworth, Phoebe

1972 Emotion in the Human Face. New York: Pergamon Press.

Eliade, Mircea

1965 Rites and Symbols of Initiation. New York: Harper & Row.

1970 Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy. Princeton: Princeton University Press.

Elkin, A. P., Berndt, Catherine y Berndt, Ronald

1950 Art in Arnhem Land, Chicago: University of Chicago Press.

Evanchuck, Robin

1977-8 «Problems in Reconstructing a Shaker Religious Dance Ritual,» Journal of the Association of Graduate Dance Ethnologists 1 (UCLA).

Fischer, Roland

1971 «A Cartography of the Ecstatic and Meditative States,» Science 174 (26 de

Freud, Sigmund

1962 Totem and Taboo. New York: W. W. Norton.

Geer, Richard Owen

1996 «Out of Control in Colquitt: Swamp Gravy Makes Stone Soup,» TDR, The Drama Review 40, 2: 103-30.

Geertz, Clifford

1973 The Interpretation of Cultures. New York: Basic Books.

1980a «Blurred Genres,» American Scholar 49 (2): 165-82.

1980b Negara: The Theatre State in Nineteenth Century Bali. Princeton: Princeton University Press.

1983 Local Knowledge. New York: Basic Books.

Gerould, Dan

1989 «Historical Simulation and Popular Entertainment: The Potemkin Mutiny from Reconstructed Newsreel to Black Sea Stunt Men,» TDR, The Drama Review 33, 2: 137-60.

Gershon, Michael D., Chalazonitis, Alcmene y Rothman, Taube P.

1993 «The Neural Crest to Bowel: Development of the Enteric Nervous System,» Journal of Neurobiology 24, 2: 199-214.

Giedion, S.

1962-4 The Eternal Present. New York: The Bollingen Foundation, 2 vols.

Girard, René

1977 Violence and the Sacred. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Goffman, Erwing

1959 The Presentation of Self in Everyday Life. Garden City: Doubleday Anchor.

1967 Interaction Ritual. Garden City: Doubleday Anchor.

1971 Relations in Public. New York: Basic Books.

1974 Frame Analysis. New York: Harper & Row.

Golub, Spencer

1984 Evreinov: The Theatre of Paradox and Transformation. Ann Arbor: Michigan University Research Press.

Goodman, Felicitas D.

1990 «A Trance Dance with Masks: Research and Performance at the Cuyamungue Institute,» TDR, The Drama Review 34 (1): 102-14.

Gould, Richard A.

1969 Yiwara: Foragers of the Australian Desert. New York: Scribner's

Grimes, Ronald L.

1981 «The Theatre of Sources,» TDR, The Drama Review 25, 3: 67-74.

1982 Beginnings in Ritual Studies. Washington D.C.: University Press of America.

1985 Research in Ritual Studies. Metuchen, N. J.: Scarecrow Press y American Theological Library Association.

Grotowski, Jerzy

- 1968 Towards a Poor Theatre, Holstebro, Dinamarca: Odin Teatrets Forlag.
- 1973 «Holiday» Drama Review 17, 2 113-35.
- 1988 «Performer,» Workcenter Of Jerzi Grotowski - Centro di Lavoro di Jerzi Grotowski, Pontedera, Italia: Centro per la Sperimentazione e la Rcerca Teatrale, 36-41. Panfleto distribuido privadamente.

Haas, Irwin

- 1974 America's Historic Villages and Restorations. Secaucus, N. J.: Citadel Press.

Halifax, Joan

- 1979 Shamanic Voices. New York: E. P. Dutton.

Halprin, Lawrence

- 1969 The RSVP Cycles: Creative Process in the Human Environment. New York: George Braziller.

Halprin, Lawrence y Burns, Jim

- 1974 Taking Part. Cambridge, Mass.: MIT Press.

Handelman, Don

- 1977 «Play and Ritual: Complementary Frames of Metacommunication,» en It's a Funny Thing, Humour, eds. A. J. Chapman y H. Foot. Londres: Pergamon.

Haraway, Donna

- 1989 Primate Visions. Londres y New York: Routledge.

Hardison, O. B. (Jr)

- 1965 Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Harner, Michael

- 1980 The Way of the Shaman. New York: Bantam.

Harrison, Jane Ellen

- 1912 Themis: A Study of the Social Origins of Greek Religion. Cambridge: Cambridge University Press.
- 1913 Art and Ritual. New York: Henry Holt.

Hochschild, Arlie Russel

- 1983 The Managed Heart. Berkeley: University of California Press.
International Theatre Information
- 1978 «Teatre Of Sources,» (invierno) Paris: UNESCO, pp. 2-3.

Kafka, Franz

- 1954 Wedding Preparations in the Country and Other Posthumous Prose Writings. Londres: Seeker & Warbug.

Kapferer, Bruce

- 1983 A Cetebration of Demons. Bloomington: Indiana University Press.

Kaplan, Donald

- 1968 «Theatre Architecture: A Denvationofthe Primal Cavity,» TDR, The Drama Review 12 (2): 105-16

Kaprow, Allan

1966 Assemblages, Environments, and Happenings. New York: Abrams.

1983 «The Real Experiment,» Artforum 22 (4) (diciembre): 36-43.

Kendall, Laurel

1988 The Life and hard Times of a Korean Shaman. Honolulu: University of Hawaii Press.

Khokar, Mohan

1983 «The Greatest Step in Bharatanatyam.>> New Delhi Sunday Statesman, 16 de enero, p.4-1

Kirby, ET.

1972 «The Mask: Abstract Theatre Primitive and Modern,>>TDR, The Drama Review 16 (3): 5-

21

1975 Ur-Drama: The Origins of Theatre: New York: New York University Press.

Kirshenblatt-Gimblett, Barbara

1996 Destination Culture. Berkeley: University of California Press.

Kolankiewicz, Leszek (ed.)

1978 On the Road to Active Culture. Wrocław: Theater Laboratory.

Komparu, Kunio

1983 The Noh Theater. New York: Weatherhill/Tankosha.

Konner, Melvin

1982 The Tangled Wing. New York: Holt, Rinehart, & Winston.

Kriazi, Gary

1976 The Great American Amusement Park. Secaucus, N. J.: Citadel Press.

Kumiega, Jennifer

1985 The Theatre of Grotowski. Londres: Methuen.

Kundera, Milan

1985 The Unbearable Lightness of Being. New York: Harper.

La Barre, Weston

1972 The Ghost Dance. New York: Dell.

Lannoy, Richard

1971 The Speaking Tree. Londres: Oxford University Press.

Larsen, Stephen

1976 The Shaman's Doorway. New York: Harper.

Layton, Robert

1986 Uluru, An Aboriginal History of Ayers Rock. Canberra: Australian Institute of Aboriginal Studies.

Lee, Du-Hyun

1990 «Korean Shamans: Role Playing through Trance Possession,» en Richard Schechner y Willa Appel, eds., By Means of Performance. Cambridge: Cambridge University Press.

Lendra, I Wayan

1991 «Bali and Grotowski: Some Parallels in the Training Process,» TDR, The Drama

Lévi-Strauss, Claude

1969 The Raw and the Cooked, New York: Harper & Row.

Lewis, I. M.

1971 Ecstatic Religion. Londres: Penguin.

Loeffler, Carl E., ed.

1980 Performance Anthology. San Francisco: Contemporary Arts Press.

Lomax, Alan

1973 «Cinema Science and Cultural Renewal,» Current Anthropology 14,4:480.

Lorenz, Konrad

1959 «The Role of Aggression in Group Formation,» en Transactions of the Conference on Group Processes of 1959, ed. B. Schaffner. New York: The Josiah Macy Jr Foundation.

1961 King Solomon's Ring. New York: T. Y. Crowell.

1965 Evokation and Modification of Behavior. Chicago: University of Chicago Press.

1967 On Aggression, New York: Bantam Books.

MacAloon, John (ed.)

1984 Rite, Drama. Festival, Spectacle. Philadelphia: Institute for the Study of Human Issues (ISHI).

Mackay, Patricia

1977 «Theme Parks,» Theatre Crafts. Septiembre, pp. 27 ss.

Marshack, Alexander

1972 The Roots of Civilization. New York: McGraw-Hill.

Martin, Carol

1979 «The Shakers: Sources and Restoration,» Manuscrito.

Martin, Carol y Schechner, Richard

1983 «Seminars/Workshops at the Padatik/ITI Calcutta Meetings, January 1983,» Quarterly Journal of the National Centre for the Performing Arts (Bombay).

McGrath, John

1995 «Trusting in Rubber: Performing Boundaries During the AIDS Epidemic,» TDR, The Drama Review 39, 2: 21-38.

McNamara, Brooks

1974 «The Scenography of Popular Entertainments,» TDR, The Drama Review 18:16-24.

1977 «Come on Over: The Rise and Fall of the American Amusement Park,» Theatre Crafts 11: 86 ss.

Mead, Margaret

1970 «Presenting: The Very Recent Past,» New York Times Sunday Magazine, 15 de marzo 1970: 29-32.

Mennen, Richard

1975 «Grotowski's Paratheatrical Projects,» TDR, The Drama Review 19,4: 58-69.

Miller, Tim

1984 Artículo que describe la distribución y preparación de las cosas en la Restauración

Himoth. Old Colony Memorial (Plymouth, Mass.), 2 de abril.

Montano, Linda

1981 Art in Everyday Life. Los Angeles: Astro Artz

Moore, Alexander

1980 «Walt Disney World: Bounded Ritual Space and the Playful Pilgrimage Center,»
Anthropological Quarterly 53, 4: 207-18.

Moore, Sally F. y Myerhoff, Barbara, eds.

1977 Secular Ritual. Amsterdam: Van Gorcum.

Moran, Maurice J., Jr.

1978 «Living Museums: Coney Islands of the Mind,» Tesis de Maestría, New York
University, Department of Performance Studies.

Murray, Gilbert

1912 «An Excursus on the Ritual Forms Preserved in Greek Tragedy,» en Themis, ed. Jane
Elen Harrison. Cambridge: Cambridge University Press.

Nicholson, Shirley (ed.)

1987 Shamanism. Wheaton, Ill.: The Theosophical Publishing House.

Osinski, Zbigniew

1986 Grotowski and His Laboratory. New York: Performing Arts Journal Press
Publications.

1991 «Grotowski Blazes the Tralls: From Objective Drama to Ritual Arts,» TDR, The Drama
Review 35(1): 95-112.

Partridge, Eric

1966 Origins: A Short Etymological Dictionary of Modern English. Londres: Routledge
and Ka | gen Paul

Paul, Robert A.

1978 Ras | ena de Altarof Fire. American Anthropology 80: 197-199.

Pfeiffer, John E.

1982 The Creative Explosion. New York: Harper & Row.

Plymouth Plantation

1980 «2/80,» Volante de información distribuido por la Plantacion.

Rangacharya, Adya, tr. y ed.

1996 The Natyasastra. New Delhi: Munshiram Manoharlal

Rappaport, Roy A.

1968 Pigs for the Ancestors. New Haven: Yale University Press.

1971 Ecology, Meaning, and Religion. Richmond, California: North Atlantic Books.

Rassers, W. H

1959 Panji, The Culture Hero. La Haya: Martinus Nijhoff.

Reilly, Tom

1981 Artículo sobre la Plantación Plmoth, aparecido en el Spican Sentinel, Marion,
Mass., 19 de abril.

Reynolds, Vernon y Reynolds, Frances

1965 «Chimpanzees of the Bundongo Forest,» en Primate Behavior: Field Studies of Monkeys and Apes, ed. Irven deVore. New York: Holt, Rinehart & Winston, pp. 368-424.

Richards, Thomas

1995 At Work with Grotowski on Physical Actions. Londres: Routledge.

Roheim, Geza

1969 The Eternal Ones of the Dream. New York: International Universities Press.

Rovit, Rebecca

1993 «Emerging from the Ashes,» TDR The Drama Review 37, 2 161 -73.

Rubin, Dorothy

1982 «Historical Authenticity? The Process of Reconstruction,» Manuscript. New York University, Department of Performance Studies.

Sargeant, Winthrop (tr. y ed.)

1984 The Bhagavad Gita. Albany: State University of New York Press.

Sartre, Jean-Paul

1963 Saint Genet: Actor and Martyr. New York: George Braziller.

Schechner, Richard

1966 «Approaches to Theory/Criticism» TDR, The Drama Review, 27-28.

1971 «Actuals,» Theatre Quarterly (1,2, abril-junio): 49-66.

1973 Environmental Theater. New York: Hawthorn Books.

1977 Essays in Performance Theory. New York: Drama Books Specialists

1982 The End of Humanism, New York: Performing Arts Journal Press.

1985 Between Theater and Anthropology. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

1988 Performance Theory (edición revisada y expandida de Essays on Performance Theory, de 1977), New York: Routledge.

1993 The Future of Ritual: Writings on Culture and Performance. Londres: Routledge.

1997 «Behaved-in Theatre,» Performance Research 2, 2: 76-91.

Schechner, Richard y Willa Appel (eds.)

1988 By Means of Performance. Cambridge: Cambridge University Press.

Schechner, Richard y Mady Schuman (eds.)

1976 Ritual, Play, and Performance. New York: Seabury Press.

Schechner, Richard and Lisa Wolford (eds.)

en prensa The Grotowski Sourcebook. Londres: Routledge.

Schneider, Rebecca

1997 The Explicit Body in Performance. Londres: Routledge.

ShIPLEY, Joseph T.

1984 Origins of English Words : A Discursive Dictionary of Indo-European Roots. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Singer, Milton

1972 When a Great Tradition Modernizes. Londres: Pali Mall Press.

Snow, Stephen

1993 Performing the Pilgrims. Oxford: University of Mississippi Press.

Sokal, Robert R.

1974 «Classification: Purpose, Principles, Progress, Prospects,» Science, 27 septiembre: 1115-23.

Spariosu

1989 Dionysus Reborn: Play and the Aesthetic in Modern Philosophical and Scientific Discourse. Ithaca: Cornell University Press.

Spencer, B. y Gillen, F. J.

1899 The Native Tribes of Central Australia. Reimp. 1968. New York: Dover.

Staal, Frits

1978 «The Meaninglessness of Ritual.» Manuscrito, publicado luego en Numen 26 (1979): 2-22.

1979 «Comment: Altar of Fire: a response to Robert A. Paul,» American Anthropologist 81 : 346-47.

1983 Agni: The Vedic Ritual of the Fire Altar. Berkeley: Asian Humanities Press. Stanislavski, Konstantin

1946 An Actor Prepares. New York: Theatre Arts Books.

1961 Creating a Role. New York: Theatre Arts Books.

Taussig, Michael y Schechner, Richard

1994 «Boa iin Brazil, France the USA,» en Playing Boal, eds Mady Schutzman, y Jan Cohen-Cruz. Londres: Routledge, pp. 17-32.

Tinbergen, N.

1965 Social Behaviour in Animals. Londres: Scientific Book Club.

Turnbull, Colin

1962 The Forest People. Garden City: Doubleday.

1985 «Processional Ritual Among the Mbuti Pygmies,» TDR, The Drama Review 29 (3): 6-17.

1988 «Liminality: A Synthesis of Subjective and Objective Experience» en By Means of Performance, eds. R. Schechner y Willa Appel. Cambridge: Cambridge University Press.

Turner, Victor

1969 The Ritual Process. Chicago: Aldine.

1974 Dramas, Fields, and Metaphors. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.

1982 From Ritual to Theatre. New York: Performing Arts Journal Press

1983 «Body, brain, and culture,» Zygon 18 (3): 221-45.

1985 On the Edge of the Bush. Tucson: University of Arizona Press.

1986 The Anthropology of Performance. New York: Performing Arts Journal Press.

Turner, Victor y Turner, Edith

1982 «Performing Ethnography,» TDR, The Drama Review 26, 2: 33-50.

Urian, Dan

- 1993 «Arbeit Mach Frei in Totland Europa,» TheatreForum 3 (primavera): 60-66.
- Van Gennep, Arnold**
- 1908 The Rites Of Passage. Reimpr. 1960, Chicago: University of Chicago Press.
- Vatsayan, Kapila**
- 1968 Classical Indian Dance in Literature and the Arts. New Delhi: Sangeet Natak Akademi
- 1974 Indian Classical Dance. New Delhi: Sangeet Natak Akademi.
- 1996 Bharata: The Natyasastra. New Delhi: Sangeet Natak Akademi.
- Ward, R. Gerard y Lea, David A. M. eds.**
- 1970 An Atlas Of Papua and New Guinea. Glasgow: Collins, Longman.
- Wilmeth, Don B.**
- 1982 Variety Entertainment and Outdoor Amusements : A Reference Guide. Westport, Conn.; Greenwood Press.
- Winnicott, D. W.**
- 1971 Playing and Reality. Londres: Tavistock.
- Winterbottom, Philip Jr.**
- 1991 «Two Years Before the Master,» TDR, The Drama Review 35 (1): 140-54.
- Wolford, Lisa**
- 1991 «Subjective Reflections on Objective Work: Grotowski in Irvine,» TDR, The Drama Review 35 (1): 165-80.
- 1996 «Action: The Unrepresentable Origin,» TDR, The Drama Review 40, 4:134-53.
- Youngerman, Suzanne**
- 1978 «The Translation Of Culture into Choreography,» en Essays in Dance Research, ed. Dianne L. Woodruff. Dance Research Annual, vol. 9. New York: CORD.
- Zarrilli, Philip**
- 1984 The Kathakali Complex. New Delhi: Abhinav Publications.
- 1986 «The Aftermath : When Peter Brook Came to India,» TDR, The Drama Review 30 (1): 92-

La performance, que incluye pero no se limita a lo que convencionalmente llamamos "drama", "teatro", "actuación" o "representación". Esta tipología se constituyó como conjunto de actividades múltiples y como campo de estudio en las últimas décadas del siglo XX, en gran medida, gracias a la labor de Richard Schechner. Su trabajo, tan diverso y múltiple como el campo mismo que contribuyó a definir, incluye una producción teórica fundadora y una praxis ejercida en varios frentes: de la dirección de teatro a la configuración de bases siempre móviles del campo de los estudios de la performance; incluyendo la articulación de ese campo en el nivel institucional, con la creación del primer departamento o facultad de Estudios de la Performance en New York University. Se trata de un trabajo por naturaleza interdisciplinario, que defiende ferozmente la movilidad de las fronteras, en base a la idea de que es precisamente en los cruces y las intersecciones donde los campos se fertilizan.

Los trabajadores en el campo de la performance encontrarán ecos de sus propias trayectorias. Estas conexiones no se limitan a nombres, países o géneros. Lo más sustantivo está en la visión del mundo y de la cultura que Schechner articula. Se trata de una visión que privilegia la sutura, la marca, el quiebre, el deslizamiento, la subversión y el margen para entender desde allí la tradición y lo heredado. Una mirada que, frente a la creciente globalización de nuestro mundo, entiende la necesidad de concebirla no como aplanamiento de diferencias sino como posibilidad de expandirlas, reconocerlas en su especificidad y particularidad para, a partir de ese plano, entrecruzadas. Publicar esta antología en español es abrir una puerta y extender una invitación a continuar la reflexión sobre el ámbito de la performance en el mundo de habla hispana.