

Teatro, anomia y acción social

Theatre, anomie and social action

Julio Fernández P.

Escola Superior de Arte Dramática, Vigo, España
inauditos@gmail.com

Resumen

La anomia, a través de su acepción de conducta desviada, ha estado presente en la literatura dramática desde su origen, constituyéndose como idea subyacente de trascendentales piezas teatrales. La anomia, como resistencia a aceptar las normas convencionales, forma parte, además, de la esencia del teatro en su dimensión político-social, siendo el germen de importantes renovaciones estéticas. De esta manera, la influencia de la desviación en las poéticas teatrales del siglo XX origina una permanente reflexión sobre la forma misma de producción del arte y su función crítica dentro de la sociedad. En la actualidad, la convivencia de un posicionamiento disidente con la acción social en su dimensión intencional y reflexiva no solo es posible, sino que se erige como necesaria en tiempos de uniformización cultural.

Palabras clave:

Teatro – anomia – acción social – intención – desviación – resistencia.

Abstract

Anomie, through its meaning of deviant conduct, has been present in dramatic literature ever since its origins, and is the underlying strength of transcendental theatrical pieces. Anomie, as resistance to accept conventional rules, is also part of the essence of the theatre in its political-social dimension, and is the seed of important aesthetic renovations. Thus, the influence of deviation in the theatrical poetics of the 20th Century originates a permanent reflection on the form of production of the art and its critical function within society. Nowadays, the coexistence of dissent and social action in its intentional and reflexive dimension is not only possible, but also necessary in times of cultural standardization.

Keywords:

Theatre – anomie – social action – intention – deviation – resistance.

Actuar, desviar la mirada

Comprender el teatro como un arte cuyo campo de acción es la propia sociedad significa atender a su función transformadora del medio, pero también a la adecuación de sus diferentes discursos en relación con la constante mutación de la propia sociedad. El teatro, como expresión humana que refleja la situación de los individuos y su capacidad para manifestarse, tiene en sus venas el impulso de la acción volitiva, intencional y con proyección de cambio. Un espíritu renovador que con frecuencia entra en tensión con las reglas vigentes y que lo convierte en disidente, en rebeldía con el orden establecido, sin tener que olvidar por ello su conexión con la esencia de lo humano, aquello que nos define como seres sensibles y reflexivos. “El teatro es una escuela de llanto y de risa y una tribuna libre donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas o equívocas y explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y del sentimiento del hombre” (García Lorca 300).

En el mismo origen del teatro como acontecimiento ritual conectado con lo extraordinario se encuentra implícita una desviación de la mirada hacia la fuente de luz generadora de sombras. Actuar fue, desde un principio, sinónimo de desobedecer, de volver la cabeza y dejar de mirar nuestra propia proyección y la del resto de los habitantes de *la caverna* de Platón. De igual manera, y en la actualidad, actuar también podría significar dejar de ser meros observadores de las maniobras económicas mundiales para pasar a la intervención, tal y como vaticinó el *situacionismo*, a través de un movimiento ondulante de deriva y desviado con respecto al eje de rotación de este mundo globalizado, compuesto sin embargo de infinitas pequeñas historias personales.

La anomia interactiva de Antígona

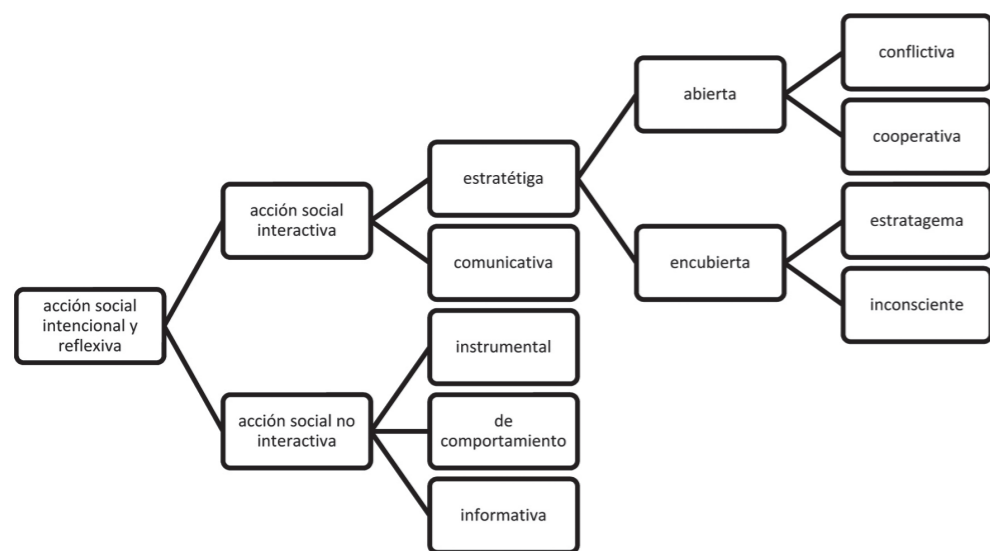
Es evidente que el comportamiento desviado de los ciudadanos de la antigua Grecia quedó tempranamente reflejado en su teatro. Es por ello que, bajo la sombra de lo ineluctable, los personajes anómicos de la tragedia griega sucumben ante la ley socialmente establecida. Podríamos considerar a *Antígona*, de Sófocles, uno de los primeros y más claros mitos de la desobediencia. Pero *Antígona*, para la tragedia griega, no solo es una mujer que subvierte las estructuras sociales mediante la anomia. Al intentar modificar las metas de acuerdo con “leyes arcaicas”, *Antígona* también coloca al resto de los personajes en una situación comprometida y contradictoria, un posicionamiento crítico ante el cambio que afecta a su vez a los espectadores. Las acciones de *Antígona* son, en consecuencia, sociales, intencionales y reflexivas, pues conscientemente *Antígona* espera obtener determinados resultados en la comunidad que habita. Y el juicio que la empuja es un juicio complejo del cual –ni ella misma– puede prever las consecuencias. Esta incertidumbre se debe, principalmente, a que *Antígona* actúa de manera interactiva con el resto de los personajes, pues hay intercambio simbólico tendente a modificar posiciones dentro del tablero, o a reafirmar las propias; una interrelación que se extiende también al aludido –a través del coro– público presente. Por el contrario, el posicionamiento del poder en la tragedia clásica configura un sistema estable, inamovible, de tal manera que la acción social promovida por Creonte no es interactiva sino difundida e instrumental, es decir: profundamente nómica. *Antígona*, en consecuencia, puede ser vista desde una mirada contemporánea de la acción social,

donde quedarían en evidencia las fallas y funcionamientos del organismo estructural. Prácticamente no hay apartado –estratégico, comunicativo, informativo o de comportamiento–, que no tenga una correspondencia dentro de la fábula. Es más, se podría decir que los elementos constitutivos de la trama de *Antígona* (ironía dramática, anagnórisis, lance patético) no son sino un modo de dilucidar el carácter abierto o encubierto de las acciones llevadas a cabo por los personajes, convertidos en actores sociales de la época.

En general, es factible atribuir a gran parte de las obras dramáticas clásicas un *modus operandi* semejante al que en una sociedad democrática llevan a cabo hoy en día sus ciudadanos más activos (actores sociales), donde el sujeto protagonista que instrumenta una acción sobre un objeto (un fin social u otros sujetos) interacciona con el propio objeto de una manera estratégica y comunicativa (mediante un intercambio de acciones y actos del habla), al contrario de cómo actúan las fuerzas nómicas: de modo difundido y no interactivo, es decir, utilizando una fuente de emisión de poder que podríamos identificar con la norma misma.

Unas acciones heroicas, dentro del esquema dramático clásico, que en general son abiertas (no encubiertas) y causantes de conflicto, en consecuencia vivas pero esperables e incluso conocidas; muy lejos aún en el tiempo de las poéticas de la oblicuidad (Harold Pinter), donde los seres amenazados actúan de manera encubierta y por lo tanto inesperada.

De este modo, y de acuerdo con el esquema confeccionado por Carlos Matus (134) para describir la planificación de situaciones en el seno de la teoría política, los héroes clásicos ocuparían la línea superior (abierta y conflictiva), mientras que las fuerzas nómicas se situarían en la base, en la línea de la acción social esencialmente informativa:



Ahora bien, ¿estamos seguros realmente de que la desobediencia de Antígona, como la de otros personajes protagónicos de la tragedia griega, responde a una auténtica acción social intencional? Es decir, ¿podemos dibujar a través de su comportamiento una intención social consciente y que tiene por fin modificar las reglas morales que rigen el sistema?

Elizabeth Anscombe, en su ensayo *Intention*, propone un modelo basado en la verdad como cuestión fundamental a la hora de dilucidar la existencia de una auténtica acción social. Para esta filósofa, la teleología de la virtud pasa por un conocimiento de las causas racionales de las acciones, es decir, del sentido moral intencional; de este modo, los actos humanos en su dimensión moral contienen todos ellos y de manera diferenciada: la *expresión* de intención, la intención (fin) *con la que se hace*, y la *acción intencional* misma, es decir, el objeto de la elección (*finis operis*). Esto implica que actitudes y creencias pueden configurar también la intención de los individuos, y determinar su capacidad y habilidad para intervenir intencionalmente en los sucesos que aún están por llegar. La intención de enterrar a su hermano, es en Antígona una elección que tiene un fin distinto que el propio y simple acto de enterramiento, y que se sitúa en un rango temporal no determinado. Independientemente de la expresión y de la forma en la que se ejerza, el discurso de Antígona es el de una mujer que actúa a través de un acto intencional de consecuencias imprevisibles, para ella y para el resto de actores sociales, pero que logra de manera consciente su objetivo dentro de la comunidad: la restitución de las leyes naturales aplicadas al enterramiento de su hermano, aun perdiendo en ello su propia vida. Estamos, en consecuencia, ante una acción profundamente reflexiva e intencional, ejecutada además a través de un acto anómico, no solo desviado con respecto a la norma, sino abiertamente en rebelión contra el sistema.

Woyzeck, paradigma de desviación

Como podemos comprender, intención y anomia no se sitúan en ambos extremos de una misma balanza, sino que conviven dentro, o a la contra, de un pertinaz sistema de valores (ya sea acatando la ley administrativa de Creonte o siendo partícipes de la ley sanguínea de Antígona). Se advierte de este modo que los actos anómicos pueden estar sujetos a una desviación con respecto al control social y no por ello ser infieles a una verdad relativa al individuo, o a otras leyes importadas arbitrariamente desde otras culturas. De hecho, en el mundo actual, donde el multiculturalismo puede ser considerado una de sus principales características, las acciones intencionales provocan con frecuencia tensiones a un nivel cultural, educacional y en ocasiones relativas a la religión o las creencias de un grupo de personas, que no siempre son resolubles desde la aplicación estricta de una normativa convencional establecida. Es más, la propia acción intencional puede llegar a constituirse como síntoma de anomia social, al poner en evidencia las carencias y desequilibrios de la sociedad en la que se desenvuelve; del mismo modo que la anomia releva con frecuencia unas creencias no aceptadas de modo general.

Es por todo ello que acción intencional reflexiva y comportamiento anómico social se encuentran con frecuencia entrelazados y conviven como fuerzas que se retroalimentan o se enfrentan. Así, si tomamos la ausencia de solidaridad como motor de la anomia, de acuerdo con Durkheim, podríamos derivar hacia una teoría de la acción intencional combativa con la anomia; mientras que entendiendo esta como consecuencia de un alejamiento con respecto a las oportunidades, siguiendo a Merton, obtendríamos que toda acción intencional social tiende a comprender y asimilar la anomia.

Como ejemplos de la compleja ecuación que se obtiene al reunir en un mismo ámbito social los factores de *anomia* y *acción intencional*, la literatura dramática occidental contiene abundantes

casos paradigmáticos en los que la desviación y la acción de sus protagonistas intervienen como profunda metáfora de lo que *en realidad pasa* en la sociedad que se pretende representar. Uno de los casos más llamativos quizá sea *Woyzeck*, el personaje central de la obra de Büchner, al que es posible atribuir intenciones de acuerdo con los objetos de deseo que mueven al personaje (amor e identidad), y en consecuencia una acción intencional interactiva (estratégica, abierta y conflictiva); al tiempo que su comportamiento desviado se articula claramente dentro una rica tipología anómica. Una tipología, por otra parte, capaz de ayudarnos en la composición simbólica de la incompleta y desordenada estructura del drama:

Evasión (*Woyzeck* huye constantemente) → *ritualismo* (*Woyzeck* se entrega puntillosamente a sus tareas) → *innovación* (*Woyzeck* busca el modo de cambiar los medios en su propósito de conservar el amor de Marie) → *rebelión* (*Woyzeck* cambia los fines del orden social establecido y pasa a ser un asesino en serie).

El caso *Woyzeck* nos sirve de modelo, además, a la hora de clarificar la importancia de la desviación social dentro del modelo intencional. Así, si aceptamos que la desviación social es un fenómeno que acontece en relación a las normas sociales, la *desviación cero* implicará un perfecto ajuste entre individuos y las estructuras de control social, o dicho de otro modo: una correspondencia exacta entre el rol que el sujeto representa y el rol que se espera que se represente, sin alteración de las reglas que intervienen en la interacción entre los sujetos y con el sistema. Ahora bien, ¿es posible actuar socialmente sin una desviación con respecto a las normas? La obra de Büchner, basada en un hecho que acontece en la misma época en la que es escrita, aborda implícitamente esta pregunta al enfrentar la naturaleza humana a las leyes fabricadas cultural y socialmente. Y la respuesta en *Woyzeck* es negativa; ni siquiera los agentes encargados de administrar el orden escapan de la desviación: el asesinato, elevado a categoría de obra de arte, sublima los impulsos humanos de origen irracional y los equipara al goce estético.

Por último, ¿cómo determinar cuándo una desviación es significativa? ¿Hasta que punto *normalidad* y *desviación* conviven de manera solapada, incluso en el seno de comportamientos aparentemente impolutos? ¿No lleva la aceptación de las normas sociales a una destrucción del yo intrínseco, a favor de un yo *alter* construido de acuerdo con la conformidad cultural del momento, tal y como sugiere la obra *Woyzeck*? ¿No es la aparición del subtexto en el teatro de Chéjov –entendido como todo aquello que los personajes no son capaces de expresar debido a los condicionantes culturales– lo que les destruye como personajes y lo que les convierte en sombras errantes sin cuerpo?

El discurso anómalo

El teatro simbolista pondrá en evidencia, en muchos casos, el poder de la anomia para ironizar sobre la condición humana. El azar, por ejemplo, le sirve a Mallarmé para vaciar de culpa a la desviación misma, dejando al individuo libre de ejercer su pensamiento. En Maeterlinck, las fuerzas reguladoras del orden sobrepasan y mutilan la cotidianeidad de los personajes, que sin embargo resisten los embates. Y la potencia expresiva de lo onírico (anomia de lo real) se alzarán como discurso de vanguardia a través del surrealismo preconizado por Alfred Jarry, quien a través de su *Ubú Rey* (1896) dejará a lo grotesco la representación misma del orden social. En cada

manifiesto, en cada actitud de ruptura de la época quedará sembrada también una semilla de anomia y de modernidad, de rechazo a las convenciones y de inhalación de lo inaprensible. No en vano, desde aquel manifiesto que redactara Jean Moréas en 1886 mediante el cual el simbolismo se declaraba enemigo de la enseñanza, la declamación, la falsa sensibilidad y la descripción objetiva; todos los manifiestos que comenzarían a brotar con las vanguardias del XX (manifiesto futurista, dadaísta, surrealista, etc.) podrán de manera intencionada su mirada irónica, crítica y demoledora sobre las estructuras de poder y regulación social. Un espíritu que tendría su punto culminante en Artaud, quien llegaría a arrojar su grito de repudio contra la cultura occidental a través de la frustrada (y prohibida) emisión radiofónica de su *Para acabar de una vez con el juicio de dios*, en 1948; un hecho artístico que pretendía constituirse como auténtico acto social con capacidad de remover los estratos de la sociedad más inmovilista. Sin embargo, hay que advertir que la revolución de la acción social en el arte podría ser considerada inaugurada mucho antes, con uno de los comportamientos artísticos hoy en día más celebrados: el traslado *intencional* de un urinario a un museo por parte de Marcel Duchamp en 1917. Un controvertido *acto social* que al interaccionar abierta y conflictivamente con los otros (los espectadores), además de pervertir el sentido institucional del propio museo, se inclinaba tanto hacia lo anómico como hacia lo reflexivo e intencional, obligando a su vez al término *arte* a derivar hacia el concepto *desviación*. Una desviación presente en gran parte de las dramaturgias de finales del XX y principios del XXI, donde la representación del mundo ya no es posible sino desde un posicionamiento de desconfianza para con la historia y la realidad simbólica que la historia pretende desvelar. El *relato* no es ya el relato de los hechos que acontecen (ficcionalmente), sino tan solo de aquello que en escena pasa de manera tangible. En su negación a una representación del mundo, el teatro heredero de Heiner Müller y Peter Handke renuncia definitivamente a la intriga como modo de producir catarsis, para centrarse en el presente mismo de la escena en su intento de ir más allá de lo que la propia realidad simbólica retransmite; una escena conformada, por otra parte, por una red de teatros y unos circuitos *al margen* que niegan su pertenencia a la cultura oficial y que claramente se desvían de lo que la sociedad espera representen. Su irreverente anomia es en consecuencia la energía que sustenta su acción, a todas luces intencional y reflexiva, pero imbuida por un íntimo espíritu de transformación social.

De algún modo, la resistencia a *contar*, es decir, a reconstruir el relato que la sociedad del momento quiere escuchar, o que desde las instituciones se desea convertir en único, y por lo tanto en histórico, no es algo de reciente invención. El romanticismo, como proyecto artístico de lo irracional, atentó fuertemente contra la palabra al servicio únicamente de la narración y la descripción. Adentrándonos en el Barroco, hemos de observar que cuanto más se quiebra la capacidad del argumento para construir un drama a favor de un sentido festivo y mágico del teatro, con mayor fuerza aparecen los guiños y las provocaciones con respecto al decoro, las normas sociales e incluso los estamentos de poder. Por último, y en el caso de las obras de Shakespeare, el individuo en conflicto consigo mismo, confundido y acosado por las presiones de los otros, o simplemente al margen de la sociedad, saca a relucir todos y cada uno de los tabúes, entre ellos también la locura y el suicidio, quedando la moralidad en una situación de inestable equilibrio frente a lo proscrito, pero mundano y corporal.

Podríamos aseverar, sin miedo a cometer perjurio, que el teatro contemporáneo es deudor en gran medida de los comportamientos desviados a lo largo de toda su historia, también a un nivel

técnico y de interpretación actoral, y que no por ello ha de renunciar a su capacidad crítica y social. El ejemplo perfecto lo encontramos en el *extrañamiento brechtiano* en el que habita una gran dosis de comportamiento anómalo y distanciador con respecto al personaje que lo soporta, al tiempo que este comportamiento sirve a la pieza teatral para erigirse como acción social propiamente dicha, con una intencionalidad reflexiva y reveladora de las anomalías que conforman la *realidad*.

Resistencia versus hipercontrol

Como vemos, los términos de anomia y acción social pueden encontrar, al menos en el teatro, una alquimia de poderosa eficacia, y que contradeciría la idea de que toda conducta desviada denota rasgos de desorganización social tal y como avisaba Durkheim. Si bien hemos de reconocer que desde otras perspectivas, por ejemplo desde la teoría del conflicto, la anomia es considerada en la actualidad una útil herramienta a la hora de reforzar la organización entre los individuos, al desencadenar mecanismos de solidaridad ciudadana disidente que refuerzan la inhibición de sentimientos aberrantes –entre ellos la extrema violencia–, la sociedad, vista como un gran panel de juego (teoría del juego), se articula en función de actantes y fuerzas actantes donde la rebelión, la desviación e incluso la ilegalidad pueden componer estrategias diversas de cara a la supervivencia, la aceptación, la confraternización, etc. No es de extrañar, entonces, que el teatro, tendente a poner en marcha mecanismos de conflicto, pretenda sumergirse en el comportamiento desviado como modo de confeccionar puntos de vista divergentes con la realidad sociopolítica oficial, al tiempo que en su desgarrador y desobediente *suicidio* encuentra valiosas claves de supervivencia.

Para Jean Duvignaud la importancia de la anomia traspasa incluso la idea de fenómeno para convertirse a menudo en dinamizadora del imaginario colectivo y de lo que podríamos llamar cultura social: “la anomia toma en todas las sociedades, una importancia tanto más grande cuanto más se halla borrosa u oculta” (30). En el fondo de la cuestión, y a favor de la anomia, se sitúa una visión de la sociedad hipercontrolada (y a la vez sin un centro de control definido), donde el poder ejercido de manera difusa a través del liberalismo desborda las democracias y pone en cuestión la validez de las normas por las que se han de interrelacionar los individuos. Así, podríamos decir que el neoliberalismo es también germen de anomia, de desconcierto social, al desoír todos los intentos de interacción social capaces de crear nuevas estrategias de convivencia no competitiva, y al ejercer un control arbitrario y sin intención reflexiva sobre los actores que intervienen en la sociedad: manipulación de los discursos, control de los medios de comunicación, selección de la información, eliminación de interlocutores no válidos, etc. Frente a esta anomia institucional, el individuo tiene la oportunidad de responder de manera no holística, a través precisamente de la anomia estratégica cooperacional, y negadora del individualismo como sistema socioeconómico. No cabe duda que el teatro, lugar de encuentro, lugar de dialéctica y de intercambio emocional, todavía se siente capaz de rescatar de sus entrañas su ancestral papel mediador, para reunir en un acto vivo a personas extraídas de la cotidianeidad, y convertirlo, tal y como se propuso Grotowski, en un intencional acto de sinceridad.

En sentido inverso, la resistencia a *hacer*, característica de Bartleby (“preferiría no hacerlo”) se ofrece hoy en día como icono de no sumisión al sistema de valores imperante, basado plena-

mente en el dinero y la consecución de poder simbólico, una negación a cumplir ciegamente el absurdo de unas costumbres culturales que en muchos aspectos empujan al ser humano a la destrucción acelerada de los recursos. El existencialismo anómico (casi sanitario y ecológico) que respira el cuento de Melville, y que tanto influirá en la obra de Kafka y en todo el teatro del absurdo, se manifiesta hoy por hoy vigente en la reivindicación de un *suicidio* del actor social moral para dejar paso al *nacimiento* de un yo plenamente consciente del mundo en el que vive, fuertemente asentado sobre valores éticos, aunque estático con respecto al sistema.

Decía Schopenhauer que la función principal del Estado era poner un bozal al hombre –animal de rapiña– para protegerlo de sí mismo. Es posible que la construcción de una sociedad no desequilibrante y capaz de asumir valores universales comúnmente aceptados como saludables, tenga que pasar antes por el fin de la desconfianza con respecto a nosotros, los humanos, y por la asunción por parte de los actores sociales y culturales de un mayor protagonismo a la hora de reactivar positivamente las acciones intencionales, para el establecimiento consistente y de manera comunitaria de esos valores (derecho a la libertad de expresión, no discriminación entre desiguales, igualdad de oportunidades, etc.). Mientras tanto, a la espera de un cambio efectivo en los hábitos y costumbres, las sociedades producto del capitalismo globalizado, beneficiarias y esclavas de sus bondades y trampas, resuellan sumidas en la perplejidad, sin saber muy bien qué ha pasado para llegar a esta vacilante situación, y sin tener consciencia, aún menos, de quienes están detrás de los hilos que todo lo mueven.

Hacia un nuevo teatro anómico

Es posible que el teatro, si no quiere verse contagiado de paroxismo, tenga que reaccionar de manera ilusionante, para recuperar parte de su función transformadora del mundo, y para ello se vea en la necesidad de construir sus intenciones de modo *anómico*, enfrentándose en muchos casos a los sistemas teatrales establecidos. Con el propósito de intervenir activamente en la sociedad donde se inserta, al teatro, en muchos casos, no le quedará más remedio que renunciar a parte de sus convenciones, incluido el edificio de representación típicamente burgués: *el teatro a la italiana*; continuando así por la senda iniciada por el teatro político del siglo XX, desde Piscator hasta Augusto Boal.

En su desobediencia, y tal como sucede en los procesos de interacción social, el teatro ha de tener en cuenta especialmente a quién va dirigido, y de qué manera la recepción es capaz de desenvolver un papel coprotagonista dentro del juego. Actuar sobre la recepción mediando en la construcción de significado puede ser una de las líneas de investigación del teatro social. Se trata de alterar la comunicación teatral, tanto en su contenido como en la forma de emisión, hasta llegar a un calado efectivo allá donde más se la necesita, hasta lograr un resultado óptimo en el seno de una problemática bien definida, a menudo suburbial y marginal. Desde un punto de vista sociosemiótico, podríamos decir que los prototipos que se pretenden lograr se constituyen como herramientas de validación cultural, catas en el nivel de anclaje de los signos en su valor antropológico que dan por resultado vacunas de efectivos mensajes solidarios. Una actuación sobre la recepción que no tiene por qué abandonar su categoría estética, pero que fundamentalmente se autodefine como instrumento de acción social, tanto para la visualización

como para el *tratamiento* de las problemáticas que afectan al ser humano en las sociedades contemporáneas avanzadas, en especial las que se derivan del fenómeno de la deshumanización en un mundo cada vez más mercantilizado.

Dejándonos llevar por la especulación, los creadores del *futuro teatro anómico*, en su papel de investigadores, no solo intervendrán en la sociedad mediante la articulación de una propuesta artística, sino que provocarán la interacción de los elementos que conforman esta propuesta, es decir, construirán un laboratorio donde se pueda evidenciar las reacciones entre actuantes y espectadores, con el objetivo último de establecer una traslación simbólica de carácter comunitario. Sus intereses tendrán que ver con la economía, la ecología, la ética... pero también con los problemas particulares de un determinado y reducido ámbito de acción.

La *poiesis* de este nuevo e imaginado teatro de acción social desafía a los síntomas de la sociedad posthumana del siglo XXI que a menudo afloran a la superficie tanto a través de una cultura periférica, diseminada, porosa y emergente, como a través de los convencionales procesos de evolución política, en especial los referidos a los modos de producción e intercambio de bienes. Su arma poética es la resistencia y la denuncia de la profunda injusticia que se ha instalado de manera institucional. Su espíritu desobediente obliga tanto a espectadores como a actuantes a situarse en un posicionamiento límite y de refugio, de forma que su activismo artístico pueda llegar a constituirse en reflejo de querencia político-social.

En última instancia, este nuevo teatro de intervención en la sociedad sueña con constituirse en discurso emancipado capaz de generar estrategias escénicas propias, tendentes todas ellas a validar la ética del lenguaje como vehículo de traslación simbólica. El teatro, metáfora del mundo, desvelará y denunciará todo lo que el mundo insistentemente oculta.

Ahora bien, ¿qué proceso evolutivo ha de seguir la escena contemporánea para conectar auténticamente con la sociedad? ¿No es la *performatividad* una vía de comprobados resultados a la hora de unir el teatro con la acción social?

La respuesta a estas preguntas dependerá, seguramente, del contexto social donde el teatro pretenda interaccionar, si bien es cierto que en las últimas décadas, y en especial en Latinoamérica, la conjunción teatro-performance viene demostrando su efectividad política. El *giro performativo* obrado en la escena latinoamericana ha sido capaz, muy a menudo, de remover la conciencia social del país donde tiene lugar, colocando al teatro y a los artistas en una situación *desviada* y *anómica* para con la oficialidad y que obliga a la reflexión a la propia sociedad; tal es el caso, por ejemplo, del chileno Alberto Kurapel.

En realidad, este *giro performativo* del que hablamos, no es una revolución estética de última hora, sino la natural continuación de un proceso que arranca en las vanguardias artísticas de principios del XX, y que afecta de especial manera a los modos de representación escénica. Su permanente renovación formal cuestiona elementos esenciales del teatro bien asentados dentro de los esquemas ficcionales clásicos, y que ante el avance de *lo real*, es decir, de la materia como materia, y de su presencialidad no representable, sufren una deriva hacia la disolución, la mixtura o la aceptación de nuevas reglas de juego performativas. Es así como la representación de personajes se contamina de auténtica presencia, la fábula deja de ser el hilo conductor de la escena para ceder su sitio a características expresivas, rítmicas, visuales o intermedias, y por último triunfa el sentido fragmentario, gestual, experimental y procesual frente a la concepción burguesa de *pièce bien faite*.

El marcado carácter antirrepresentacional del teatro-performance es clave para comprender su función política en cuanto se niega a participar de la narración de la realidad sin que esta quede expuesta de una forma u otra en escena. Ya sea mediante la incorporación del contexto de la representación al de la propia escena, ya sea mediante el uso de técnicas de interpretación cercanas a la improvisación donde apenas es posible distinguir al personaje del actor, o a través de fórmulas de *happening* que tienden a recolocar el centro de la acción en el público, o utilizando incluso recursos procesuales del *arte de acción*, el teatro-performance recupera para la escena la sensación de realidad, la idea de que lo que sucede tiene un carácter auténtico y cierto, en contraste con la realidad narrada a través de los canales de comunicación convencionales (prensa, tv, Internet...) donde cada vez es más patente la confusión entre la verdad de los hechos y la ficción interesada que rodea a esta verdad.

En gran medida, seguimos participando de la inacabada postmodernidad, donde la muerte de las ideologías ha dejado paso al reinado de un poder global abstracto: el libre capital, a la vez que lo concreto, infundido no siempre de libertad y de igualdad, sigue marcando la existencia de la mayoría de los ciudadanos. Hacer presente ese local-concreto frente a lo global-abstracto es también una manera de reafirmar el teatro en su función activa en el entorno donde tiene lugar. En este sentido, los cambios requeridos para que el teatro pueda intervenir en la sociedad, a semejanza de una auténtica acción social, empujan hacia una refocalización de la propia acción y una democratización de la misma, donde el ciudadano deja de ser mero espectador de los hechos para participar como actor de los cambios sociales y también en lo que ha de ser el propio arte del teatro. Esta es una *era del vacío*, caracterizada especialmente por la permanente tensión entre un arte oficial, cualquiera sea la tendencia estética predominante, y un arte diseminado, multiplicado en infinidad de propuestas de pequeño formato, y que de alguna manera abren la postmodernidad a un modo de hacer personal y cercano al individuo, donde es más sencillo *actuar*.

Todo el mundo en mayor o menor grado expresa una voluntad de expresión artística, entramos en el orden personalizado de la cultura. El modernismo era una fase de creación revolucionaria de artistas en ruptura, el postmodernismo es una fase de expresión libre abierta a todos. (Lipovetsky 125)

La popularización y atomización del arte está teniendo consecuencias no solo sobre su naturaleza, sino sobre la materia prima con la que es confeccionado. En 1968, Foucault anuncia:

Se ha terminado el primado de la escritura. Desaparece pues esta capa uniforme en la que se entrecruzaban indefinidamente *lo visto* y *lo leído*, lo visible y lo enunciable. Las cosas y las palabras van a separarse. El ojo será destinado a ver y solo a ver; la oreja solo a oír. El discurso tendrá desde luego como tarea el decir lo que es, pero no será más que lo que dice. (50)

En la búsqueda de una autonomía, de un discurso que no apunte a la representación ni a la interpretación a través de la palabra más allá de la significación concreta del propio lenguaje, acontece que lo visto y lo oído –aquello que en escena sucede en tiempo presente– recuperan su auténtico valor como mensaje, *son el mensaje*, y por lo tanto no necesitan de otro recurso que la propia acción para dar sentido a los actos. De algún modo, la realidad del acontecimiento

escénico queda convertida en *cosa que significa*, al tiempo que su significante –la manera en la que discurre su significación–, se constituye como evento social de interacción emisor-receptor.

La acción reinventa la realidad

Pero no olvidemos tampoco que la sociedad está en continuo cambio, y que precisamente estos cambios afectan de especial manera a las formas de comunicación entre los humanos. De hecho, podríamos decir que a principios del siglo XXI se produce un nuevo hiato consistente en un cambio en el paradigma comunicacional, y que podríamos conceptualizar mediante la unión de dos conceptos hasta la fecha irreconciliables: *presencia* y *virtualidad*. La ruptura entre los modos de emisión de las señales del mundo (unidireccionalidad y difusión) y los modos de interacción entre los seres que lo habitan (ampliación y amplificación) provoca un quiebre de las convenciones, una alteración de las viejas leyes de funcionamiento y producción de las comunicaciones basadas en la administración del poder a través de la regulación de la información, afectando de especial manera a la capacidad del arte para generar nuevas experiencias estéticas, pero también modificando el árbol en el que opera la acción social intencional reflexiva.

Cada vez es más evidente que la transformación de las sociedades industriales en sociedades informacionales implica una reconversión del término *realidad*, es decir, del lugar donde los individuos habitan y se comunican entre sí. Teniendo en cuenta que la industria produce objetos materiales (realidades) y la información produce objetos carentes de materia que fácilmente pueden ser almacenados, reproducidos, manipulados y enviados (virtualidades) es lógico pensar que la acción social haya de enfrentarse en los próximos tiempos a la tarea de intervenir en esta nueva realidad con las herramientas que le son afines, no solo en los mundos donde esta nueva realidad se ha impuesto, sino especialmente en aquellos privados de virtualidad y de avance en las telecomunicaciones.

El empuje del mundo *cibercultural*, en el que los espacios naturales y urbanos conviven sincrónicamente con los emergentes y fluctuantes ciberespacios, implica una ampliación de las categorías dimensionales. El nuevo entorno habitable no es estrictamente espacial (dominado por las dimensiones de espacio y tiempo), sino *multidimensional*, en continuo cambio, donde lo real-virtual es alterado a cada momento por la velocidad de transmisión de la información.

Sin embargo, esto no significa que la escena teatral se vea obligada a incorporar necesariamente las nuevas experiencias tecnológicas para seguir operando como motor de acción social. De hecho, el proceso de informatización de lo social y también de mundialización de los procesos productivos inmateriales, suponen una auténtica contradicción para la naturaleza del teatro, que ve en el la desaparición de lo tangible también su propio y definitivo final. Pese a los designios de la tecnología y su efervescencia moralizante de finales del siglo XX, el teatro a principios del siglo XXI sigue luchando en su mayor parte por su integridad artesanal. El teatro que mira a la sociedad con ojos críticos permanece hoy por hoy como práctica artística, cultural y social en permanente actitud de vigilancia y resistencia frente al proceso (latente y crónico) de poshumanización que sufre el mundo, un proceso en el que participan con fuerza los nuevos modos de comunicación cibercultural.

Esta es su *anomia*, su renuncia a la comunicación globalizada e interactiva de las grandes redes sociales para reafirmar los nexos energéticos de la cercanía, consciente no solo de su fragilidad dentro del novísimo escenario virtual, sino también sabedora del valioso refugio de valores humanos que implica su resistencia. Quizá el teatro no deje de ser teatro en el momento en el que el espectador sea substituido por el telespectador, y una vez que el juego de la representación se vea obligado a aceptar nuevas normas telepresenciales, pero será *otro teatro*, otra manifestación artística donde la acción no sea dependiente de la distancia física entre actuantes y espectadores. Por el contrario, el teatro de acción, carnal, vitalista y terrestre necesitará siempre de la presencia corporal de sus asistentes, y también de la intervención de sus *actuantes* (actores, espectadores y espect-actores), y es por ello, también, que seguirá haciendo de esta copresencia un rito, dándole la espalda al colonialismo biotecnológico y telemático difundido de modo imperante. En su esfuerzo por mantener vivo el contacto físico y emocional, el teatro camina en sentido contrario a los tiempos que corren, y es –en consecuencia– una manifestación disidente, que encuentra en su *suicidio anómico* su auténtica naturaleza siempreviva. De modo intencional, el teatro tiene la responsabilidad de seguirse construyendo, como salvaguarda de una concepción ética del mundo, y donde la acción social es cada vez más necesaria para la supervivencia de las culturas periféricas bajo el toldo de la gran uniformización de la cultura y los modos de vida universales.

Obras citadas

- Anscombe, Elizabeth. *Intention*. Cambridge: Harvard University Press, 1957. Medio impreso.
- Artaud, Antonin. "Pour finir avec le jugement de dieu". *Ubu Web Sound*. Sitio Web. 30 septiembre 2011.
- Boal, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977. Medio impreso.
- Brecht, Bertolt. *El pequeño Organon para el teatro*. Granada: Don Quijote, 1984. Medio impreso.
- Büchner, Georg. *Historia de Woyzeck*. Ed. Sastre, Alfonso. Hodarribia: Iru, 1989. Medio impreso.
- Chéjov, Antón. *La gaviota. El tío Vania. Las tres hermanas. El jardín de los cerezos*. Madrid: Cátedra, 2005. Medio impreso.
- Durkheim, Emile. *La división del trabajo social*. Madrid: Akal, 1987. Medio impreso.
- . *El suicidio*. Madrid: Akal, 1989. Medio impreso.
- Duvignaud, Jean. *Herejía y subversión. Ensayos sobre la anomia*. Barcelona: Icaria, 1990. Medio impreso.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI editores, 1968. Medio impreso.
- García Lorca, Federico. *Poesía, teatro y prosa*. Ed. Martín, Eutimio. Madrid: Ediciones de la Torre, 1989. Medio impreso.
- Grotowski, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. Madrid: Siglo XXI, 1979. Medio impreso.
- Handke, Peter. *Gaspar. El pupilo quiere ser tutor. Insultos al público*. Madrid: Alianza, 1982. Medio impreso.
- Jarry, Alfred. *Ubú Rey*. Madrid: Cátedra, 1997. Medio impreso.
- Kurapel, Alberto. *Estética de la insatisfacción en el teatro-performance*. Santiago de Chile: Cuarto propio, 2004. Medio impreso.

- Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama, 2002. Medio impreso.
- Matus Romo, Carlos. *Adiós, señor presidente*. Santiago de Chile: Lom, 1998. Medio impreso.
- Melville, Herman. *Bartleby el escribiente*. Trad. Borges, Jorge Luis. Barcelona: Mondadori, 2000. Medio impreso.
- Merton, Robert King. *Teoría y estructuras sociales*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002. Medio impreso.
- Müller, Heiner. *Máquina Hamlet. Cuarteto. Medeamaterial*. Buenos Aires: Losada, 2011. Medio impreso.
- Nicolás, Henri. *Mallarmé et le symbolisme*. París: Librairie Larousse, 1963. Medio impreso.
- Pinter, Harold. *Birthday Party*. London: Methuen, 1965. Medio impreso.
- Piscator, Erwin. *Teatro político*. Madrid: Ayuso, 1976. Medio impreso.
- Platón. *El mito de la caverna*. Trad. Verdes, J. Luis. Madrid: Ibérico europea, 1977. Medio impreso.
- Sánchez, J. Antonio, ed. *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid: Akal, 1999. Medio impreso.
- Schopenhauer, Arthur. *Parerga y Paralipomena*. Málaga: Agora, 1997. Medio impreso.
- Shakespeare, William. *Hamlet*. Trad. Segovia, Tomás. Madrid: Cátedra, 2004. Medio impreso.
- Sófocles. *Antígona*. Trad. Godoy, Genaro. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1968. Medio impreso.

Fecha de recepción: 8 de septiembre de 2011

Fecha de evaluación: 18 de octubre de 2011