Gabriel Yépez
COORDINADOR

Teatro y performatividad en tiempos de desmesura

Las artes escénicas y su incidencia en el contexto en el que se desarrollan

Teatro y performatividad
en tiempos de desmesura

Coordinación editorial:
Natalia Palma
Diseño:
Mano de Papel

Primera edición, octubre de 2012

© Gabriel Yépez
D.R.© Guillermo Palma Silva
Baja California 114-602,
Colonia Roma Sur,
Cuauhtémoc, 06760, D.F.

PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN POR CUALQUIER MEDIO MECÁNICO O ELECTRÓNICO SIN LA AUTORIZACIÓN ESCRITA DE LOS EDITORES.

Impreso en México
Printed in Mexico

librosdegodot@yahoo.com.mx

Gabriel Yépez
COORDINADOR

Teatro y performatividad en tiempos de desmesura

Las artes escénicas y su incidencia en el contexto en el que se desarrollan

LIBROS DE GODOT

CITRU Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli

NOTAS:

Experiencia estética de lo teatral: la creación escénica ante las estrategias contemporáneas de espectacularidad

| RAYMUNDO MIER GARZA |

Escenificación y modernidad

Difícilmente podemos pensar la idea de modernidad sin reconocer en ella una transfiguración radical del modo de mirar, de las condiciones del cuerpo, de las condiciones en las que toma forma el desempeño dramático de las identidades. También, la comprensión de la modernidad reclama un modo de darse de la experiencia del tiempo y del espacio, del sentido de los vínculos y del peso particular de la vasta incidencia de las instituciones.

En la modernidad, el ámbito institucional experimenta una dinámica paradójica: tiende a saturarlo todo pero instaura, con esta saturación, una incesante fractura en todos los ámbitos de la vida, cancelando toda posibilidad de una experiencia de lo colectivo como totalidad. Así, la densidad del espacio institucional se experimenta también como un "ascenso de la insignificancia", como le ha llamado Castoriadis, la cual no es sino la clausura de las formas de la experiencia del sujeto, su inscripción abismal en un vacío de solidaridades, en una forma rutinaria del comercio, a la que se ha privado de la fuerza del intercambio.

Como observa Sennett (*cfr.* Sennett, 1986), en la modernidad el "silencio" del mercado –velado por su ensordecedora algarabía– revela una mutación de las formas de la experiencia: un decaimiento de la fuerza del lenguaje en la instauración y confirmación de los

vínculos. Esta vacuidad del lenguaje acrecienta, paradójicamente, un impulso a la locuacidad de los soliloquios. Alienta, asimismo, una exacerbación de la escenificación espectacular, ya no como condición del intercambio o de la alianza, sino como acceso a la identidad por la mera representación.

De tal forma, la identidad no surge del vínculo con el otro, sino sobre la construcción y el despliegue visible de la efigie propia: la teatralidad no ritual se instaura como el recurso privilegiado para la construcción moderna de las identidades. Sennett subraya esta exacerbación de la teatralidad que se despliega con la modernidad y se proyecta más allá de los cuerpos, hacia el espacio y el tiempo, hacia las formas del habitar.

En este sentido, el espacio urbano se erige como escenario, lugar de la mirada; consolida progresivamente esta plena vigencia de las efigies como condición de la identidad y como sustrato de las formas de aprehender e incorporar el espacio y el tiempo en la experiencia.

No obstante, el Renacimiento y sus secuelas permanecen bajo la exigencia de una fuerza de la representación engendrada desde la razón teológica y sus estrategias de implantación y de control político. A partir del siglo XVI, y plenamente en el siglo XVIII, se revela ya la transformación radical de la visibilidad de los cuerpos, de los espacios, de las edificaciones. Sennett apunta la relación que guarda la inmovilidad con la contemplación, el arraigo con la aprehensión dilatada del tiempo, la fijeza del habitar con la minuciosidad de la mirada y el declive de la autonomía mecánica, biológica y pulsional de la acción.

Las ciudades de la modernidad conllevan un impulso irrefrenable al movimiento: éste transfigura los ritmos y las tardanzas de la mirada, la inmersión de los cuerpos en un escenario invariante; la aprehensión integral de un mundo conformado por la totalidad de lo visible, pero gobernado en su acción por la gravitación de una

voluntad que se expresa en el devenir opaco del mundo. La modernidad transita hacia una progresiva cancelación de la intimidad entre el cuerpo y su escenario, la transformación de los apegos entre cuerpo y espacio.

Tal vez lo más significativo es que esta primacía del movimiento, junto con la pérdida de su apego al espacio, con la metamorfosis de su experiencia del tiempo, atenúa hasta extinguir la duración del vínculo con los otros. Al analizar la atmósfera intelectual del universo cartesiano y, en particular, la contribución de Harvey a una noción mecánica del cuerpo –marcada por su comprensión de la dinámica del fluido sanguíneo–, Sennett señala una secuela particular de este nuevo vínculo entre espacio-tiempo y cuerpo: "La circulación como un valor en medicina y en economía creó una ética de la indiferencia".

> John Milton, contemporáneo de Harvey, contó esta historia en la manera de *El paraíso perdido*. El cuerpo secular en movimiento incesante corre el riesgo de desconocer esta historia, y, en su lugar, perder las conexiones con la demás gente y con los lugares en los que se mueve (Sennett, 1994:257).

El escenario privilegiado para este desarraigo es, paradójicamente, el nuevo espacio urbano: lugar exorbitante de congregación, de refundación de las identidades, de ámbitos sociales y de interacciones plurales, abiertas, pero anónimas. El anonimato de las ciudades, a pesar de ser una faceta evidente y primaria del universo urbano, no es, sin embargo, una condición primaria, original. Emana del desarraigo, se apuntala en la desmesura misma de la congregación poblacional, se acuña en el despliegue visible de lo masivo.

El anonimato es la precipitación, proyectada sobre la vida íntima, de esa movilidad que define la trayectoria singular de cada sujeto y, al mismo tiempo, el oleaje indiferente de las masas. Sólo hay algo

que puede conjurar la vacuidad íntima que supone la pérdida del nombre y de la identidad: la figuración, la efigie, la escenificación de sí mismo, la invención incesante de sí como personaje de una trama imaginada e imaginaria de vínculos virtuales asumidos como potencia, como futuro, quizá como destino. Esas pautas de la figuración, no obstante, se erigen sobre la disolución de los vínculos, la ruptura de los intercambios, la imposibilidad de las solidaridades.

La desagregación de los vínculos se forja silenciosamente en la precipitación del movimiento y el tránsito entre espacios. Acaso, comienza una faceta sustancial, equívoca aunque crucial, de la experiencia de la soledad en la modernidad. Pero también de un régimen expresivo, ético y estético, y de su manifestación en las formas colectivas de la representación de la identidad individual. Surge una retórica de la escenificación que recurre a la presentación y reconocimiento de sí mismo en la fisonomía de la efigie. La modernidad surge del desplazamiento a los márgenes de la experiencia del simbolismo ritual.

El tránsito a las retóricas de la representación, tanto de sí mismo como del mundo, se expresa en la exacerbación de los tiempos escénicos, su dilatación y su compenetración en los nuevos órdenes de la experiencia cotidiana. De esta forma, la retórica de la representación no sólo impregna ambas facetas de la nítida y recién ahondada separación entre lo público y lo privado; la representación se vuelve también un recurso especular: mirarse a sí mismo, asumirse también una efigie para sí, para construir la evidencia de una identidad íntima sobre el modelo de la efigie.

Pero, acaso, esa mutación de la mirada, esta transformación de la escenificación en retórica de la representación, instaurada como recurso privilegiado para el ordenamiento y el control urbanos, pone en relieve la acumulación de los signos de identidad, jerarquía y poder, y los implanta sobre los cuerpos, las edificaciones, las trazas urbanas, el entorno de los objetos. Las efigies se decantan en vastas

taxonomías de estereotipos, en programas y estrategias de control que se proyectan e inscriben en la fisonomía de los sujetos como marcas indelebles de la identidad.

La acumulación de signos de consumo y, más aún, la magnitud de la acumulación, se tornan así en elementos determinantes que transforman las retóricas de la representación en escenificación espectacular, última que se transfigura con la lógica del mercado. La teatralidad cobra matices inéditos en esta conjugación de la experiencia estética, los regímenes sociales de creación de identidad, las exigencias de control demográfico y las lógicas del consumo.

La teatralidad como régimen generalizado del espectáculo,[1] como recurso privilegiado de construcción de identidad en la modernidad, como exigencia de la vida social que se precipita en el espacio público para impregnar todas las formas de vida, se desdobla, se bifurca, se despliega, en un movimiento abismal: una escenificación engendra otra, se proyecta en otra, acoge otra, la engloba, la cerca, la impregna.

La modernidad desplegada socialmente como inmenso escenario, sin embargo, acoge la tradición teatral del mundo clásico, la conjuga con la teatralidad de las fiestas populares, del carnaval, y da cabida a la teatralidad como una acción estética propia, históricamente relevante, una teatralidad como acto estético radical, dotado

1 La noción de "espectáculo" –acaso sería mejor denominar "espectacularización" para poner el acento sobre el carácter dinámico y en permanente transformación no sólo de las estrategias sino de la naturaleza misma de lo "espectacular"– antecede claramente a su modo de implantarse en la modernidad y las características que adquiere en las fases más tardías de la sociedad postindustrial. La aproximación de Guy Debord a ese proceso impulsó un vuelco patente en las aproximaciones al papel del "devenir espectáculo" de la experiencia de sí en el entorno del mundo. Este devenir espectáculo involucra una incorporación de las dinámicas de los procesos estéticos, las estrategias de visibilidad, la lógica de la mercancía y la aprehensión del mundo como forma individualizada de una percepción amalgamada de lo fragmentario (*cfr.* Guy Debord, 2006 [1967]).

de una negatividad propia, capaz de interrogar no sólo la condición espectacular de la representación, sino incluso la teatralidad misma; también, hace del teatro un espectáculo particular, en el interior de la escena pública.

La teatralidad social del espacio público, espectacular, empero, presenta una distorsión constitutiva: lo impregna todo, no hay linderos para la escenificación ni para el espectáculo. No hay exterioridad, no hace posible un lugar privilegiado del mirar: mirar participa de la lógica de la espectacularidad, se encuentra totalmente inmersa. No hay nada exterior al espectáculo. No hay un afuera. La meditación del espectáculo sobre sí mismo aparece también como un juego de espejos, el cual acrecienta la fuerza de impregnación de la espectacularización.

El espectáculo se constituye en una constelación de miradas que se miran; la mirada misma se convierte en espectáculo. La mirada se integra a la teatralidad en un espacio sin fisuras. Mirarse mirar se convierte en un juego abismal que desemboca en lo imperceptible del espectáculo. Lo espectacular se vela a sí mismo. La sociedad olvida su propia espectacularidad. La espectacularidad se integra imperceptiblemente a las formas de vida. Se asume como una esencia de lo social, como el sustrato profundo, como su raíz invariante.

La espectacularidad, como forma de vida, se despliega como una racionalidad tácita, singular, sustentada en un régimen especular –que cifra la posibilidad de la identidad en el espejismo de las identificaciones, propiamente narcisista, un extravío individualizante en la conjugación de las efigies y los emblemas– de las instituciones, las ceremonias y las rutinas, como régimen de identidad colectiva.

Estos diversos ámbitos de la teatralidad intervienen uno en otro; aun preservando su propia "lógica", se interfieren unos a otros, reclaman una especularidad extraña, negativa, se confunden, se velan, se trastocan, se confrontan. No obstante, la teatralidad como experiencia estética permanece extraña a las impregnaciones de la

retórica de la representación y esta extrañeza la aproxima, de una manera inquietante, al régimen de la tragedia, a la experiencia de asumir las condiciones de finitud de la modernidad, las modalidades contemporáneas de aprehensión del destino. Esta condición que conduce a la teatralidad contemporánea a una forma inédita de la tragedia –que en esta misma medida retorna a una aprehensión de la teatralidad como experiencia ritual–, entendida como "asumir la desaparición", en el marco de la experiencia colectiva.

Así, el momento estético del acto teatral se instaura como un asumir las modalidades del morir como figura de la expresión negativa de la tragedia moderna –como afirmación paradójica de la libertad. Esa experiencia se confronta con la transformación en espectáculo del espacio público, con la vaguedad de sus linderos, sus tiempos equívocos, su capacidad de impregnar todos los otros ámbitos de la experiencia. Dicha transformación cancela, por consiguiente, toda la fuerza creadora de la aprehensión trágica de la finitud. Sin embargo, el régimen privilegiado de la esfera pública, engendrado en la modernidad, alienta un doble régimen de teatralidad: la que hace posible la experiencia estética y la que se orienta hacia la insignificancia, hacia la transitoriedad de las afecciones.

Lo espectacular convive con esa otra teatralidad derivada de una tradición estética que encuentra su fuente, quizá, en el ámbito ritual. La conmoción de la experiencia estética, el estremecimiento de lo trágico, se despliega junto a la proliferación y saturación del espectáculo erigido como un conglomerado denso, inexpugnable, de emblemas que ofrecen una representación del *self*, de sí mismo, lo que no sólo hace visible y reconocible la identidad social de los sujetos en el entorno social, sino que engendra esa visibilidad, hace posible ese reconocimiento.

La presencia del sí mismo (*self*) surge para afirmarse como vértice de las formas del ordenamiento social, al margen de la reciprocidad, la cual se transfigura, se disipa, con esta irrupción de las nuevas

alternativas de lo escénico. De ahí el sentido más inquietante de esta transfiguración escénica de la modernidad, puesto a la luz por Sennett. La mutación ética que acarrea la primacía del movimiento y el desarraigo en las ciudades de la modernidad, los cuerpos errantes en el marco ordenador de una disposición urbana que conjuga regímenes de confinamiento y patrones de movilidad exacerbados, pero también una nueva forma de construir y poblar los escenarios como formas espectrales de las identidades y de lo político.

La condición espacio-temporal de los cuerpos no puede eludir su incidencia sobre la comprensión de la propia historia, sobre la responsabilidad y el vínculo. Al fincarse en la circulación, confiere una calidad inédita a facetas específicas del mercado: pone el acento en su perpetua metamorfosis, en su fluctuación permanente. Engendra en la experiencia este hábito de una variación contingente del entorno –del universo de los objetos, de las edificaciones, de los elementos espaciales del territorio urbano–, un hábito de un escenario inquieto, mutable, cuya fisonomía aparece marcada más por el capricho que por un principio de razón o por una ley indeclinable.

El hábito de la fluctuación lo es también de lo transitorio; engendra una rutina paradójica: la de la invariancia de la contingencia, el hábito de la desaparición. Engendra incluso, por la avidez del consumo, exacerbado por la moda, el deseo de mutación perpetua del entorno, el fervor por la obsolescencia, una devoción por el vértigo de la desaparición, el culto de la extinción como revelación del progreso. Mutación y movimiento engendran un espectro de significaciones que son al mismo tiempo redundantes y volubles, de una arbitrariedad surgida de la multiplicidad del acontecer en las formas de vida transfiguradas incesantemente: la transfiguración como monotonía, la reiteración como acontecimiento.

Esa fragilidad y volatilidad de las palabras, y en general de las formas simbólicas, señalan otros márgenes a la experiencia, distintos a los horizontes surgidos del propio intercambio recíproco y las

exigencias de la experiencia de comunidad. Una señal sintetiza esta mutación: la transfiguración de las formas simbólicas, ya no en entorno y recurso de intercambio. Exhiben esos elusivos vasos comunicantes entre las mudas rutinas de los patrones de vida, el vértigo incesante de la fragilidad, la vigencia cada vez más imperiosa de la urgencia, el enrarecimiento de los vínculos, la avidez de la mirada, la exaltación de la vigilancia y el riesgo, y las formas aparentemente invariantes del comercio masivo y las formas del consumo.[2]

Se ha insistido en que la modernidad se ha desplazado, en la fase contemporánea, de una primacía del trabajo de producción a una fase de la fuerza rectora del consumo. Esta imagen persistente ha velado en cierta medida la relevancia de la circulación y la virulencia de sus secuelas, particularmente visibles en las "racionalidades equívocas" del capital financiero, pero que han incidido, de manera radical y definitiva, en las modalidades de sentido engendradas en el ámbito simbólico y en las estrategias de control, en la génesis y el destino de lo político, en las configuraciones de las colectividades, en la dinámica de las culturas.

Esta polaridad modeladora de la circulación instaura un momento del orden social señalado por una fuerza de transformación que opera sobre la experiencia del tiempo, del espacio y del cuerpo propio que se conjugan en un régimen simbólico elusivo, transitorio, pero determinante. Se revela así, la extraordinaria complejidad, la omnipresencia y la fuerza de impregnación de lo que llamamos la "circulación" –que involucra el trabajo humano como factor con-

2 La célebre aportación de Guy Debord es, *La société du espectacle* (2006 [1967]), así como la obra audiovisual y propiamente cinematográfica de este autor, tanto como las diversas contribuciones que emergen en el marco del situacionismo, señalaron vías de reflexión cardinales para la comprensión de las formas contemporáneas de la espectacularidad. No obstante, es preciso elaborar muchas de sus propuestas a la luz de una más nítida genealogía y las elaboraciones contemporáneas derivadas de múltiples voces convergentes en la crítica de la modernidad.

tingente, no sistémico– y que toca a todos los dominios de la experiencia y las expresiones de las formas de vida.

Otro régimen paradójico se instaura en esta permeabilidad capilar de la circulación en todos los ámbitos de las formas de vida: se torna al mismo tiempo tiránica e imperceptible, omnipresente y conspicua, sutil y agresiva, difusa y puntualmente eficaz; participa de todas las acciones y ordenamientos del trabajo, pero preserva racionalidades diversas y cambiantes extrañas a los reclamos del trabajo; se expresa en la visión extática, distante, fascinante, ajena de una escenificación deslumbrante, pero al mismo tiempo integra los cuerpos, los espacios, los afectos y las identidades en otra escenificación vicaria, inaccesible incluso al trabajo reflexivo.

Tales patrones invaden y permean todos los dominios de la experiencia individual y colectiva, como una faceta inherente a las formas de vida, a la vez que instauran la experiencia del aislamiento, la finitud, la transitoriedad; el yo se inaugura como un modo de identidad en el vértice de lo fragmentario. Estos patrones engendran una insistente ruptura, una incesante y cada vez más exacerbada y palpable fragmentación de la experiencia –de los afectos, los conocimientos, la mirada, los plazos, los entornos, los vínculos, los mundos, los territorios. Es una experiencia de lo fragmentario y de la finitud que rechaza todo acercamiento analítico.

Estamos en el eclipse de lo que algunos han llamado "la analítica de la finitud". Ésta, la finitud, se implanta en el ojo de la experiencia, es su vórtice, su centro dinámico y vacío; se implanta en la mirada, en la sensibilidad, en la experiencia misma del tiempo y todas sus modalidades expresivas, en la aprehensión corporal y afectiva de los espacios y las duraciones. Se condensa hasta hacer del instante, del aquí y ahora, tiempo y lugar donde el sentido de la vida se confunde con la extinción del horizonte de sentido.

Incide en el carácter desolado –según la expresión de Hannah Arendt (2004)– del individuo contemporáneo, su identidad engendrada en el eclipse y la vigencia velada de los vínculos. Eso que se suele llamar el proceso de individualización es un sujeto cuya mirada, afección, expectativa y deseo se ven enteramente conformados por esta caída del horizonte de sentido que es también el de la precipitación de tiempos y espacios. Esa desolación se expresa en el cuerpo, asumido como el lugar privilegiado del "deseo de intensidad", el vértice alucinatorio de la satisfacción.

Esta progresiva instauración del régimen de la circulación –del movimiento y, eventualmente, de la aceleración– se despliega, pero no como una equiparación de los movimientos. La condición de movilidad incesante no asimila todas las transformaciones, los desplazamientos y las mutaciones con las mismas condiciones. Por el contrario, la circulación se desenlaza, se deshila en trayectorias múltiples de diferentes calidades. Múltiples circulaciones, expresadas como distintas "racionalidades", dan lugar a formas maleables, caleidoscópicas a lo que acaece, pero también a la memoria de lo acaecido y a las estampas del porvenir –la ilusión de totalidad surge de la yuxtaposición y concurrencia de fragmentos en permanente recomposición, pero confinados en un juego especular, en un universo cerrado.

Así, en la fase contemporánea de la modernidad se engendra una incierta, discordante, aunque íntima, relación entre la circulación de las mercancías, la circulación del capital financiero, la errancia de la mirada, el desarraigo de los vínculos y el desplazamiento incesante que oscila entre las trayectorias urbanas y vitales rutinarias y sus momentos de desviación y de extravío. Más aún, instaura una experiencia de la transitoriedad y la urgencia y, con ella, la ilusión del valor determinante del instante y de la identidad propia, una identidad absolutamente autónoma, desolada. Es también la de la fascinación por otras ilusiones: la del saber intuitivo y la del conocimiento surgido de la aprehensión fugaz de las imágenes, de su fulgor momentáneo, de su evidencia fragmentaria.

Esta movilidad no es ajena a otra mutación crucial: el desplazamiento incesante de la relevancia del lenguaje, la memoria efímera del hablar, la vacuidad de la promesa –enteramente sustentada por el horizonte de sentido–, la plena identificación entre la fuerza sugerente de la palabra, su impacto afectivo y los tiempos de la imagen. La movilidad que los cuerpos engendran es también la mutación incesante de su horizonte: no sólo territorial, espacial, sino también de tiempo, de vida, de sentido. Esa movilidad del horizonte, de los horizontes, se transfigura en su disolución, su derrumbe. El derrumbe de esos horizontes cifra ya el destino de la visibilidad y la fuerza afectiva y perceptiva del cuerpo, los vínculos con los otros, el espesor del mundo.

La espectacularidad cobra toda su intensidad, su capacidad de modelar las formas de vida, al surgir de este derrumbe de horizontes, al reemplazarlos: el espectáculo no solamente acompaña ese derrumbe de horizontes, los reemplaza. Es una condición definitiva de la génesis, la diseminación y la implantación ubicua de la espectacularidad, su impregnación en los cuerpos, en la mirada, en las sensaciones, en las expresiones del deseo, en la condición elusiva de la vigencia institucional.

Guy Debord, en un texto en el que comenta y reformula su propuesta original, advierte una mutación incesante y acelerada de esta fuerza de impregnación y de integración de lo espectacular que se produce a partir de los años sesenta del siglo pasado. Las dos lógicas de lo espectacular que Debord había discernido derivaban de las estrategias características de la polaridad geopolítica de ese momento (la esfera de las "democracias" occidentales y la esfera soviética): la esfera de un poder espectacular difuso, propio de la diseminación de las estrategias de control en el capitalismo postindustrial, y la esfera de un poder espectacular concentrado, propio de las formas de control centralizado y la virulencia de la gravitación estatal en la composición institucional de lo social.

Los procesos tecnológicos, la transfiguración de los impulsos integradores del mercado, las formas cada vez más exigentes y difusas del capital financiero, y las drásticas mutaciones de las estrategias geopolíticas confieren, así, otra relevancia a los procesos de espectacularización en los recursos de control y a las formas simbólicas que los sustentan. Dan lugar a lo que Debord llamó "lo espectacular integrado":

> Lo espectacular integrado se manifiesta a la vez como concentrado y como difuso. [...] Si consideramos lo concentrado, el centro director se ha vuelto ahora oculto: no se identifica jamás un jefe conocido, una ideología clara. Y cuando se considera lo difuso, la influencia espectacular no había marcado jamás hasta ese punto la casi totalidad de las conductas y los objetos que se producen socialmente. Porque la finalidad de lo espectacular integrado surge de que se ha integrado en la realidad misma al hablar de ella, y la reconstruía hablando de ella (Debord, 2006 [1988]:1598).

La observación que hace Debord revela un proceso que involucra, a su vez, condiciones, situaciones y estrategias sociales heterogéneas:

> Por una parte, la conjugación, entrelazamiento y, eventualmente, concurrencia indiscriminada de regímenes de sentido (ideológicos) en formas y procesos simbólicos no menos variados e indiferenciados. Una faceta crucial de esta indiferenciación es la disolvencia de las condiciones, situaciones y sujetos que participan en el juego de la enunciación: sujetos indiferenciados realizan la acción simbólica, sujetos indiferenciados son sus destinatarios, la situación misma en la que ocurre este proceso carece de perfiles, de anclajes y territorios reguladores, de apuntalamientos rituales. Así, la materia simbólica parece sustraerse a la fuerza de la acción que la engendra y asumir

una capacidad de significación propia; asume, pues, una violencia espectral, sin origen, sin destino, sin horizonte, sin centro, sin fuente.

Por otra parte, encontramos la diseminación capilar de su fuerza para modelar y para recrear. Es una molecularidad que compromete no solamente todos los ámbitos de la experiencia, lo público, lo privado, la intimidad, sino todas las facetas constitutivas de la experiencia misma: la relación del sujeto consigo mismo, con los otros, con sus propias acciones, con el entorno de objetos y situaciones, con las formas simbólicas de tiempo y espacio, con su propio cuerpo, con la esfera compleja de las instituciones y sus significaciones instituidas. Pero un señalamiento cardinal en la reflexión de Debord surge de su caracterización de la operación simbólica en juego en estos procesos: revela un doble movimiento de lo simbólico. En primer término, guardando una estrecha afinidad con la postura sobre la hiperrealidad expresada por Baudrillard, tenemos que en la escenificación contemporánea se trastoca radicalmente toda representación. La diferencia entre lo representado y eso que lo representa se transfigura, se borra, se invierte, se confunde: esto es, lo que representa participa de una misma modalidad ontológica que lo representado, su calidad de existente cobra una posición dual. Lo que representa se muestra extraño a lo representado y, al mismo tiempo, partícipe de su mismo universo.

En este sentido, el personaje y el actor asumen una doble posición: el actor se vuelve personaje de su propia representación y de otras, mientras el personaje cobra la calidad existencial de un actor. Esto con el matiz perturbador de que aquello que representa, el actor, la imagen, el relato, las sonoridades, derivan, expresamente, de un régimen industrial, o se conjugan y se confunden con él, y se encuentran absolutamente modelados por el régimen de la mercancía, por las formas etéreas y las exigencias de circulación del capital financiero.

En la denominación equívoca propuesta por Debord de lo "espectacular integrado" –incluso paradójica, ya que parece contrariar la naturaleza de lo espectacular que es precisamente la disgregación, la *fragmentariedad*, la obsolescencia–; lo integral remite a esa capilaridad que torna la espectacularidad omnipresente, revela esta capacidad de lo espectacular para impregnar cada faceta de la experiencia social e individual y ahondar la fragmentariedad, la obsolescencia, la lógica de la desaparición, por la fascinación de la presencia como totalidad sinóptica, como un espejismo que se proyecta sobre la realidad para ofrecerla como un espacio sin fisuras, sin jerarquías; para ocultar su propia fragmentariedad y la de lo social mismo.

Acaso, esta imagen de totalidad se proyecta en el espejismo de lo "global" como una integridad, como un universo plenamente interconectado, como un mismo universo de valores que cobra nombres abrumadores y vacíos: democracia, mercado, orden jurídico, derechos humanos, ciudadanía. Es la exacerbación del espectáculo que se multiplica en una trama densa de imágenes especulares para ofrecer una imagen en la que se suprimen, incluso, las pautas mismas de la representación: "todos somos x", y que juega con el vértigo de la identidad única, con la mortandad de la identificación plena. Esta identidad única lleva la representación al paroxismo: suprime la identidad de los actores, la relevancia de la representación, las estrategias de poder en el régimen de la gestión de las jerarquías y las subordinaciones.

La ficción aberrante de lo global lleva a la representación a la exacerbación, la empuja a su propio límite, la conduce a extinguirse a sí misma: lo teatral, lo escenificado es lo real y es uno. Todos los valores encuentran justificación en esa esfera homogénea. Es el juego de la indiferencia, el régimen de un cinismo que se transfigura hasta convertirse en el valor entronizado como utilidad. Vela radicalmente sus propios mecanismos abiertos y sutiles, tácitos o explícitos de exclusión, de aniquilación, del exterminio.

La ficción de identidad unitaria, convergente, no sólo sutura la fisura de los múltiples regímenes de valores, y su horizonte teleológico, sino también la condición de relevancia propia de los lenguajes, de lo simbólico. Los priva de su implantación creadora en la vida de las comunidades.

No se trata sólo del decaimiento del lenguaje sino, particularmente, del abatimiento de la dinámica ritual de implantación social de las identidades. La escenificación ritual cede el lugar a la escenificación espectacular. Con ello transforma y desplaza los márgenes de la experiencia constitutiva de lo colectivo, la desdibuja, la finca exclusivamente en formas particulares de la imaginación, que responden a lo que Benedict Anderson (1991) ha llamado "comunidades imaginadas", pero enteramente inducida por las vertientes especulares, individualizantes, de las tecnologías de la escenificación.

Hay una transformación radical entre el papel de la imaginación en las formas rituales de las sociedades tradicionales y estas modalidades, enteramente edificadas sobre las secuelas de una pura imaginación de la identidad, sustentada por las lógicas de la representación, la escenificación y el espectáculo, condensadas en estrategias tecnológicas, expresiones del capital, mecanismos de control y tramas institucionales. Esta diferencia conlleva la transformación de los patrones rituales en patrones de interacción mediadas por instituciones y ordenamientos jurídicos, hábitos ideológicos y ceremoniales reiterativos, rutinarios, cotidianos, intervenidos por patrones instituidos y omnipresentes.

Acaso estas transformaciones que se ahondan en el transcurso de la modernidad, la disipación de los perfiles rituales, su agotamiento, su confinamiento residual en los márgenes de la experiencia colectiva, su transfiguración en reliquias quebrantadas, no sean sino –en la perspectiva de Durkheim– un testimonio opaco, inasequible y mudo, de las nuevas estrategias de una imaginación derivada del régimen jurídico, institucional y gubernamental, de un remanente

simbólico que estuvo alguna vez destinado a reconocer la fisonomía moderna de lo colectivo.

Es aquélla una fisonomía modelada por una "observación demográfica" que no puede sino apelar a síntesis figurativas, a representaciones emblemáticas que objetivan las comunidades imaginarias: la nación, la región, la ciudad, el barrio, constituidas en la imposibilidad de acción ritual compartida. Occidente, Europa, América, el Mundo, no son sino entelequias que cobran relevancia e identidad geopolíticas en la cauda de vastas empresas tecnológicas dispuestas a construir espejismos y ficciones sobre la identidad del mundo. Integran también estrategias de control que responden a las exigencias de identidad asediadas por el desencanto ritual y el pleno dominio de las políticas institucionales, por el creciente confinamiento del sujeto, su residencia abismal en el silencio, un resguardo ante la mutación significativa y el desplazamiento de lo sagrado.

Una mutación de lo político se expresa privilegiadamente en la forma que adoptan las esferas de los vínculos y las configuraciones de identidades, quizá de manera más patente, en las nuevas fisonomías de la experiencia individual y colectiva del drama y de sus ámbitos escénicos. La transformación de lo político involucra el sentido nuevo del drama: entendido a la vez como experiencia, como representación, como escenificación y como reconocimiento de la propia historicidad –origen, acontecer y destino–, legible en las edades de los vínculos. La modernidad revela una forma inédita de la relación entre la experiencia múltiple y espectral del conflicto. Los conflictos en la modernidad no sólo se diversifican en la experiencia, también se proyectan en intervenciones capilares de la institucionalidad, privilegian la intervención simbólica en la instauración de los equilibrios en condiciones de subordinación y de confrontación individual y colectiva.

La disipación de los tiempos y los territorios rituales en la modernidad no desdibuja de igual manera los ámbitos rituales y las

esferas de las identidades. Si bien hay una disolución de las formas rituales, la modernidad instaura patrones vicarios de consolidación y fijación de la identidad. Institucionalización de los hábitos, edificación de rutinas, ceremoniales precarios y de vigencia fugaz, patrones de interacción implantados como exigencia de reconocimiento, son todas estrategias contemporáneas que modelan localmente la identidad de los sujetos en marcos institucionales específicos.

Como sugiere la aproximación de Goffman a las formas elementales del intercambio creador de identidades, éstas se consolidan en ceremoniales reiterados, mecánicos, en hábitos al mismo tiempo necesarios e imperceptibles. Se pierde entonces el efecto de aprehensión sinóptica de la totalidad social como vigencia de la identidad comunitaria, propia del ritual. Lo que se advierte en la modernidad es una multiplicación abismal de las configuraciones y patrones ceremoniales de interacción, la génesis de infinidad de territorios tanto simbólicos como objetivados en territorios, espacios urbanos, sitios públicos, patrones de habitación, al mismo tiempo, diversificados y móviles, disgregados y yuxtapuestos.

Los territorios trazan fronteras de exclusión, que son también fronteras de identidad social, de modalidades de comprensión, de hábitos y regímenes de sensibilidad y percepción. Algunos de ellos efímeros pero repetitivos. Esa repetición difumina, sin embargo, los linderos de la ritualidad, la transfigura en regularidades precarias, en hábitos maleables y transitorios, o bien en apegos subjetivos. Estas regularidades densas, saturan la vida cotidiana, se diseminan en cada recodo de las formas de vida de manera abismal y capilar: multiplican sus situaciones y sus dominios, pero también la relevancia de su capacidad y su relevancia sinóptica.

Pensar la desmesura: el enrarecimiento de lo espectacular, su exacerbación

La experiencia de la desmesura remite a dos facetas contradictorias, pero vinculadas íntimamente: una, la de la transgresión. La desmesura como una acción del sujeto que desborda toda institucionalidad, que desconoce o rechaza la fuerza imperativa de las normas. La otra atañe al proceso social e histórico mismo: el derrumbe de la vigencia de las normas, la degradación de las instituciones, la vacuidad de la experiencia de lo colectivo. Con frecuencia, ambas expresiones de la desmesura, aun sin confundirse, se conjugan, se alimentan entre sí. La extinción de lo colectivo vacía a la norma de su fuerza imperativa. La debilidad o la extinción de la fuerza normativa –derivada no de una instancia de poder, sino de su vigencia como régimen colectivo de intercambio– alienta la violencia –entendida como la implantación de una ley local, propia, excepcional, de exclusión radical del otro, orientada a instaurar una jerarquía más allá de lo colectivo–, pero también reclama la creación de nuevas formas de inteligibilidad, propias y colectivas.

Estas nuevas formas de inteligibilidad no pueden derivar sino de la experiencia estética. No obstante, ésta no puede sino surgir de la atmósfera absorbente de la espectacularidad que, por sí misma, alienta y consolida la anomia. La primacía de lo espectacular participa de manera cardinal en este derrumbe de lo colectivo.

Acaso su eficacia deriva de una conjugación de la seducción inmediata de la imagen, de los espejismos de inteligibilidad que suscita en su despliegue narrativo fragmentario, que la aproxima al placer provocado por el objeto estético; de los múltiples juegos de mimesis que hace posible; de las formas de la identificación, y de las inflexiones perversas del vértigo que incita. Esta conjugación de factores precipita al sujeto en una faceta mortífera del impulso narcisista. Es la mortandad del vértigo que conjuga fascinación y desestimación

de la vida, en una precipitación extática sobre aquello que seduce. Esa seducción de la desaparición de sí en la fusión en la efigie fascinante de lo otro.

Lo espectacular exacerba ese despliegue que busca reiteradamente la fascinación y el vértigo, que confina al sujeto en su propio vacío abismal. Es la faceta en que la experiencia individual y colectiva de la anomia se toca con la exigencia de la desaparición propia: perderse en la masa, en las constelaciones de espejos, en las intensidades desquiciantes, en la disipación de todo reconocimiento de sí. Es también la fascinación por ese polo de la movilidad, por ese impulso de aceleración que engendra el vértigo no sólo en la mirada, en las afecciones, sino en el cuerpo sometido al enrarecimiento de su posición en el mundo, en un habitar invadido por las sombras.

Las condiciones de escenificación en la modernidad, sometidas al principio de circulación –y más que a eso a su exacerbación–, impulsado por la creciente rapidez de la transformación tecnológica y la desbordante obsolescencia con la que impregna el mundo, conllevan, asimismo, la transformación incesante de los linderos y territorios simbólicos, políticos y de intercambio expresados en el ímpetu de la pasión por la escenificación como forma de vida.

Esta escenificación aparece como un modo de darse de la experiencia misma: por un lado, ese régimen difuso, casi atmosférico de la escenificación parece emanar de los cuerpos, de los objetos, de los espacios, la realidad parece existir como escenificación; por el otro, la escenificación aparece como una incitación, como una exigencia o como un imperativo, como un modo de ser reclamado por las formas contemporáneas de las instituciones, como una figura de la alienación a la que el sujeto se vería conminado a ceder, como una fuerza de una atmósfera que impregna la vida y la modela.

La escenificación se implanta así como una faceta del control difuso de las poblaciones en la modernidad. Es una exigencia, paradójicamente, imperceptible, inasible; la forma ineludible del exis-

tir. Pero el dominio que asume la espectacularidad como régimen intrínseco de lo social en la modernidad, engendra, a su vez, una figura equívoca de sí mismo: la industria del espectáculo. Propone la ficción del espectáculo como mercancía. Simultáneamente, objeto que se entrega al consumo y proceso simbólico (desplegado como publicidad, como propaganda) que incita el consumo y persuade de su necesidad. Consolida una doble inscripción de lo espectacular: como forma de vida y como parte integrante, como factor definitivo del régimen de mercado.

Más aún, la espectacularidad apela a una experiencia constitutiva de la estética, el impacto inmediato, la capacidad de estremecer, de conmover en un golpe súbito; una conmoción cercana al asombro. Esta seducción por la presentación de lo insólito, lo inesperado, la "novedad", que es la afección privilegiada del espectáculo –tan afín, como afección, con el asombro–, induce una mimesis degradante del acontecer estético: el espectáculo asume el carácter significativo de lo estético y, por otro lado, lo estético asume la fisonomía de lo espectacular, participa entonces, plenamente, en el dominio del mercado.

Esta mimesis tiene una secuela política cardinal, ya que la incorporación del acto estético a la industria del espectáculo lo somete a las estrategias expresas de control: su condensación concretada en un vastísimo repertorio de instancias institucionales de producción, gestión, circulación e incorporación de los significados de una representación instituida. De esta forma, la industria del espectáculo incorpora al acto estético, lo inscribe en el régimen integral de lo espectacular, transforma la conmoción y la experiencia estética en una modalidad del entretenimiento, de la diversión, o bien –lo que resulta más degradante aún–, en una señal de un acceso potencial a una satisfacción sensorial y simbólica privilegiada.

El objeto estético, desplegado como espectáculo, no cobra otro sentido que la teatralización de las diferencias de sensibilidad, de

goce potencial, de simulacro de satisfacción, lo cual engendra, refrenda y hace patentes las fronteras entre sectores sociales: la exhibición simbólica de jerarquías, supremacías y privilegios de un sector social sobre otro.

Pero la industria del espectáculo no tiene patrones de aparición aislados, puntuales. Participa de la exigencia de saturación de la vida, de una potencial implantación en cada recodo de la experiencia propia, de una fuerza de penetración transversal en todos los sectores; participa, por consiguiente, de lo espectacular instaurado como forma de vida.

La imagen, recurso privilegiado de la industria del espectáculo, deviene intrínsecamente publicitaria –no solamente de un objeto de consumo, sino de una forma de vida relativa al mundo excluyente que constituye el ámbito tácito de ese objeto–, prolifera en todos los dominios de las acciones sociales. Una virtud contribuye a su ubicuidad: la que acompaña la certeza y el efecto de comprensión súbito del testimonio. "Ver algo con los propios ojos" aparece como una figura de la verdad y, más aún, en el marco de un relato o un despliegue de imágenes, la condensación al mismo tiempo definitiva y abierta a la interpretación, como un saber y como una memoria que se forjan en el tiempo de la mirada, en el fulgor del instante.

A esta exaltación de lo testimonial se añade otra faceta de la industria del espectáculo: el despliegue de regímenes narrativos explícitos destinados a la aprehensión audiovisual. La forma narrativa, desplegada como la visibilidad e inteligibilidad sinóptica de formas de vida, cobra la fuerza de la ejemplificación, asume el peso de la expresión escénica de los patrones normativos y de las pautas de idealización. La narración escénica, en la medida en que instaura un juego de mimesis –primero entre cine, teatro, literatura, reportaje, testimonio e historia–, engendra juegos de espejos entre la evidencia de lo vivido, las figuras de la ficción, los remanentes del mito, las expresiones de la memoria y los testimonios de la experiencia.

La concreción visual de las historias desplaza también el efecto de mimesis sobre la densa nube de imágenes.

Dentro de este régimen de relatos se engendran patrones normativos, fórmulas pedagógicas, facetas y variaciones indeterminadas de saber, dispuestas en los regímenes fragmentarios de la escenificación, sometidos también a la exigencia de circulación, de transitividad. Esos relatos, ofrecidos como una saturación incesante de la experiencia, incitan –o incluso reclaman– el olvido. Relatos de memoria efímera destinados a inscribirse en la experiencia como estampas vicarias de la memoria propia y la memoria colectiva.

El espectáculo, una y otra vez, en esta circulación exacerbada que termina en la vacuidad y la obsolescencia, hace de la memoria un mero eco de lo espectacular, sometido también a su dispersión, su fragmentación, su desarraigo, su maleabilidad y su despliegue efímero. Cada faceta de la industria del espectáculo a un tiempo se diversifica, y cada vertiente se enlaza en una red densa de referencias recíprocas.

Experiencia estética de lo teatral: ritualidad y mirada, tragedia y contemporaneidad

Pensar la modernidad desde esta exacerbación de la movilidad –y no del movimiento– supone asumir la transfiguración no sólo de la mirada y lo mirable, de lo reconocible, sino de la significación de la desaparición y el silencio. Mirada y desaparición adquieren un sentido singular en las dinámicas de lo político. Su conjugación revela calidades de la mutación de sentido en relación con el tiempo, el espacio y el cuerpo. Esta transformación de la movilidad en desaparición es definitiva. Involucra la experiencia del drama en el que se conjuga la experiencia, la visibilidad, el sentido del conflicto –la acción de un sujeto, individual o colectivo de cara a la ley y a su vigencia, su vacuidad, su invalidación o su quebrantamiento–,

el oscurecimiento de la identidad, la persistencia del extrañamiento. Pero también la relación de éste con las formas de la violencia, con las estrategias de exclusión, con las formas de sometimiento –vinculadas con las variedades de la desaparición, la imposición de la invisibilidad–, con el sentido del "dar la muerte". Confiere su densidad simbólica a las formas de morir, a su relevancia en la conformación de las solidaridades y la experiencia de lo colectivo.

La composición teatral[3] emerge de una genealogía que la vincula estrechamente con la alianza entre composición poética, canto y ritual. Más allá de las innumerables e inacabadas polémicas en torno a la naturaleza de la tragedia, este género de composición revela plenamente una conjugación de relato mítico, patrones rituales, pautas expresivas del cuerpo, territorio y espacio, ámbito de objetos, modos de la acción, patrones visibles de la interacción, destinadas a hacer patente y asimilable la experiencia del *communitas* (*cfr.* Turner, 1974)–, la integración, a partir de la recreación de un acontecer

3 En el contexto de la presente reflexión, la noción de "composición teatral" involucra, en sus relaciones genealógicas con el dominio del ritual, una relación no esencialista entre distintos elementos simbólicos: de naturaleza conceptual, temporal, corporal, espacial y narrativa, los cuales participan en este acontecer de lo colectivo que vincula, recreándolas, pautas del mirar, regímenes del hacer y modos de significar diferenciados. Es decir, una composición teatral puede prescindir de texto o incorporarlo en muy diversas estrategias como elemento ordenador, como sustrato simbólico, como evocación, invocación, presupuesto, referencia; o bien, cancelar la intervención de una textualidad expresa, para construir las estrategias del mirar en el despliegue de intensidades corporales en juego y en las dinámicas de figuración de objetos, espacios, escenarios, linderos. Puede, asimismo, involucrar regímenes distintos del espacio-tiempo, fisonomías diversas de los cuerpos y las identidades, presentes o ausentes, tramas dramáticas explícitas, implícitas o tácitas; formas narrativas cerradas –con principio y fin– o abiertas, pautas diversas de figuración –mítica, testimonial, relato, alegoría. Lo que definiría, como elemento irreemplazable, a la composición teatral es que involucra estrategias y modalidades heterogéneas del mirar orientadas a la inteligibilidad de un drama que involucra, de manera integral a todos los participantes y sus mundos simbólicos.

dramático, de quienes presentan el drama y quienes participan en él desde el acto de mirar, en un "nosotros", experimentado a partir de esa conjugación única de una constelación de acciones que define, por sí mismo, la naturaleza y los alcances de lo teatral.

El acontecer dramático surge de una interrogación sobre el vínculo entre la ley, el destino y el origen de las alianzas y las identidades. Remite a la inteligibilidad integradora del habitar, la inteligibilidad de la forma de vida, propia y colectiva, como una esfera simbólica de un sentido dual: preservadora del régimen compartido de intercambio y de alianza y, al mismo tiempo, capaz de engendrar, en su propia dinámica, el impulso para una transfiguración incesante de las significaciones, las formas simbólicas y las identidades.

La tragedia da forma a ese acontecer dramático que participa íntegramente del universo de la ritualidad –como matriz constitutiva de lo social y lo político–, en la medida en que compromete, simultáneamente, la integración de la mirada colectiva en una meditación corpórea, en una referencia de situaciones de quebrantamiento común capaces de alentar la imaginación del origen y el destino, propio y colectivo, la naturaleza de la ley, los impulsos de la acción, las condiciones propias del "dar(se) la muerte", las fatalidades y las catástrofes del vínculo.

Ritualidad y teatro aparecen articulados por un conjunto de formas destinadas a ofrecer la visibilidad y la inteligibilidad del conflicto. En la tragedia, el quebrantamiento de la ley no compromete sólo el vínculo con otro individuo, sino la integridad de la comunidad; es ésta la que asume la violencia del derrumbe. La irrelevancia progresiva del vínculo colectivo en la modernidad, la disipación de su peso enigmático, dota de otra relevancia a la fuerza enigmática del destino; la ley se incorpora al dominio de la acción humana y cobra la oscuridad que ésta asume en el régimen individualizado de la vida social. El destino deja de asumir la fuerza oscura de lo sagrado, para esbozarse en los perfiles de las relaciones entre sujetos,

en las intensidades pasionales y en el reconocimiento que marca las relaciones cotidianas, instituidas o no. Emerge así, bajo la forma de un drama que preserva la interrogación tácita por el origen y el destino de los actos y la ley, pero bajo un sentido de la libertad acotado en el marco de una voluntad, un deseo, una afección y una comprensión propia del sentido del acto y del habitar.

El drama, que aparece como germen del ritual, en la modernidad cobra una relevancia significativa propia. Adquiere autonomía como régimen escénico; es, en su expresión estética, una manera patente con la que surge a la luz una confrontación entre acontecimiento, acción, alianza, hábitos. Es la vía que aún persiste como condición de la experiencia de lo colectivo. El drama, incluso en su versión contemporánea, sustenta, al mismo tiempo, el reconocimiento de las identidades y desencadena un conjunto de procesos de creación, de resignificación y de reintegración de las distintas facetas del trabajo de representación.

La relación de teatro, ritual y drama con el conflicto, revela otra fase constitutiva de la experiencia estética teatral: su relación con el acontecer, que cobra un sentido más intenso, una fuerza de movilización y estética fundamental cuando se conjuga con la experiencia de lo colectivo.

En efecto, la experiencia de lo colectivo es constitutiva de la expresión estética teatral. Régimen de cuerpos, de afecciones, de miradas, en el diálogo escénico como acontecer, y frente al acontecer de la propia experiencia y la experiencia colectiva.

La condición del ritual, que comparte el teatro como experiencia estética es el reconocimiento recíproco entre la esfera de la escenificación y el territorio de la mirada que contempla. La contemplación aparece como un modo de acción en el espacio ritual, es un acto ritual en sí mismo. No hay una mirada extrínseca al ritual. Es la escisión de este espacio, es la supresión de esta composición integral, ritual, entre la mirada que contempla y el drama o la tragedia

escenificada, lo que sustenta la puesta en escena como espectáculo. Lo espectacular, la mutación de la experiencia estética en disipación o en entretenimiento, surge de la efracción de los territorios de la mirada.

En el ritual, no hay escisión entre quien mira y la escenificación. Quien escenifica y quien mira integran el proceso ritual. La escenificación pierde su carácter extraño a la mirada. La mirada se inscribe en la dinámica simbólica del ritual: el juego del reconocimiento recíproco, la presuposición de un destino, un origen, una experiencia y una desaparición compartidas. En ocasiones, quien mira es también quien escenifica, o quizá, una dimensión crucial de la experiencia teatral es escenificar la mirada para los otros, ser mirado mirando, como una forma de investir a la mirada con la fuerza ritual, una fuerza derivada de la integración ritual.

Una fase integral de la escenificación se despliega, así, en el seno mismo del ritual como un mirar a los otros. La mirada cobra la fuerza del reconocimiento. No es sólo una señal de la atención, o del esfuerzo extrínseco de quien busca testimoniar o aprehender el episodio escenificado. La mirada, en el ritual, en la experiencia estética de lo teatral, es un anclaje simbólico que hace patente la intensidad afectiva que la mirada colectiva alienta ante la fuerza insondable que exhibe el conflicto.

La mirada disemina la intensidad afectiva de una alianza entre los miembros de una comunidad; surge ante el acontecer de la desaparición y la relevancia de ésta, en la conformación de la experiencia de lo colectivo. No hay paredes en el seno del ritual. El espacio del mirar, cuando se traza, es un modo de darse de la confrontación dramática, es una de las facetas visibles de la tragedia. El ritual emerge como tal cuando el mirar participa de una "exterioridad" interior al proceso ritual mismo y constituye una parte integral del proceso dramático. El drama como mera evocación gozosa de una historia, de una ficción o de un relato escenificado, lo teatral como

una mera experiencia de fascinación o de seducción ante las fuerzas y las intensidades expuestas por cuerpos en tensión o en movimiento, instauran la "exterioridad" del espectador. Trazan la frontera que separa la puesta en escena y su aprehensión. La figuran incluso como una pared de visibilidad asimétrica. Una frontera que cancela las tensiones y las pugnas propias del acto ritual de reconocimiento.

Si bien, parece ser un truismo decir que no hay drama sin alguien que lo testimonie, sin espectador, el ritual transfigura al espectador en un actor del drama, y a la mirada en un elemento del drama mismo. La mirada se inscribe como un acto ritual, como momento constitutivo del drama, y no simplemente un modo contingente, ocasional, periférico, del "disfrute" de una ficción o una representación de un episodio de vida.

La experiencia estética en el ámbito teatral aparece enteramente enmarcada en la historia y en el lugar social, político y estético de la mirada como una condición histórica y subjetiva de reconocimiento, como el fundamento de la historicidad misma. No obstante, las disposiciones rituales de la mirada son irreductibles a los cuerpos, a una mera percepción, a un mero recurso de la cognición y de la inteligibilidad. La mirada es un acto en sí dramático, es una condición de la experiencia trágica y, como tal, del destino humano y su horizonte de libertad o de sometimiento, de solidaridad o de exclusión, de integridad afectiva en las estrategias del reconocimiento y del modo de asumir la propia desaparición y la degradación del sentido del mundo y de la historia.

Así, la experiencia estética de lo teatral encarna la historia del mirar, y la transfigura incesantemente. Con ello, asume también el papel de la mirada en la historia del devenir cuerpo del sujeto y de la colectividad. Sin duda, pensar el teatro es pensar en estas formas particulares de la integración de la experiencia y la colectividad, el sentido y la forma de la experiencia de lo colectivo, el modo de surgir y de instaurarse de lo político en el sentido de la historia.

La mirada se asume también como un modo de inscribirse del cuerpo propio, del propio drama del mirar y de lo mirado, en el espesor del tiempo. La experiencia estética del teatro asume la mirada como un acto que hace posible la experiencia del tiempo en sus diversas modalidades: la historia, la memoria, el deseo, la fantasmagoría de las utopías y las heterotopías, las teleologías y todos los ejercicios de la espera y del asombro –el asombro como una calidad temporal de la certeza. La escenificación dramática o trágica asumen, al mismo tiempo, un modo de tomar la forma y el sentido que funda lo social como un régimen duradero, como una regulación de horizontes abiertos e indefinidos, desde las intensidades y el acontecer de cuerpo y miradas conmovidos en un juego recíproco, en un acontecer surgido del propio espacio de la escenificación. En este vértigo del tiempo múltiple que da forma a la experiencia teatral se construye el alcance estético del drama.

La conjugación en la escenificación teatral del tiempo, del acontecer, del transcurrir y eclipsarse de la vida –y de las formas de vida– como historia y como memoria, como duración y como extinción de las identidades y los vínculos, devela una faceta de la experiencia estética: la que separa la relevancia trágica de la desaparición y la que instaura el vértigo del movimiento como la celebración de lo transitorio. La desaparición hace patente en el trabajo teatral otra dimensión constitutiva, aunque elusiva, oscura, perturbadora: la mirada del teatro no se precipita sobre las intensidades de lo visible, sino sobre aquellas que surgen de lo desaparecido; no sólo de lo que ha abandonado el régimen de lo perceptible, sino de aquello inaccesible a las formas de la memoria. Lo que puebla la certeza de lo existido, sin el testimonio y la figuración de los relatos de la memoria. La puesta en escena revela una calidad determinante del sentido de lo trágico. La visibilidad de lo irreconstruible de la experiencia propia y colectiva, de lo imposible de evocar, de lo radicalmente desaparecido, sin signos, sin huellas, sin residuos.

El vértigo y la celebración de lo fugaz, de lo fragmentario, de la obsolescencia, implantados por la modernidad como estímulos a la disipación y a la diversión, como forma de vida sustentada en la espectacularidad, cancelan radicalmente esta mirada de la desaparición, de lo desaparecido sin huellas, la desaparición "in-apelable", como modalidad de sentido constitutiva del reconocimiento, de la alianza, del vínculo, de la propia identidad. En la tragedia, la identidad propia es lo otro, lo que se constituye desde el enigma de lo colectivo instaurado desde la fuerza y el régimen de la exclusión. De ahí la fuerza de una ley enigmática, inconmensurable respecto de todo acto humano: el germen de toda libertad significada como la dignidad de lo humano, enaltecida por el romanticismo.

El ritual y lo trágico responden así a la exigencia de inteligibilidad, de una tangibilidad simbólica, ante esta fuerza de la desaparición como sustento de sentido para los acontecimientos vitales, para todo acontecer y toda catástrofe, que trastocan la aprehensión y el sentido del entorno, del mundo. La desaparición se vislumbra acaso en la enfermedad, de la catástrofe, de la muerte, para las que tenemos palabras, gestos y alusiones vacilantes, inasibles. La muerte y todas las expresiones de la irrupción de lo desaparecido en la trama de la vida reclaman incesantemente un trabajo de la ritualidad para construir una visibilidad. Para hacer de la desaparición una intensidad que aliente en la mirada, pero también una fuerza vital en el fundamento de la creación y la construcción de un sentido.

El ritual está articulado fundamentalmente en estas modalidades de la presencia y de la desaparición. De ahí la relación constitutiva del ritual con la destrucción, con la tragedia y con el conflicto, entendido como la extinción de la fuerza del vínculo, la catástrofe del intercambio y la reciprocidad; el acto que expresa el conflicto constituye el núcleo dramático del ritual, ese núcleo dramático a partir del cual el teatro encuentra toda su capacidad de significación y toda su implantación social.

La catarsis relativa a la tragedia, entendida en un sentido literal de experiencia de purificación, no puede derivar sino de la reaparición de la aprehensión de lo desaparecido como fundamento de una restauración duradera de las identidades, fundadas en el reconocimiento del otro, y la aprehensión de sí desde el reconocimiento del otro. La catarsis no es efusión, descarga, relajamiento. Su sentido apela más a esa extraña serenidad (*Gelassenheit*) a la que alude Heidegger, hecha de un acoger de lo inasible del acontecer que emerge de la historia y el destino de la desaparición.

Si es posible admitir que la experiencia estética de lo teatral está sustentada en la expresión privilegiada de la aprehensión corporal, visual y simbólica de lo colectivo, esta experiencia tocaría, de manera determinante, el sentido mismo de la historia del sujeto, de la historia de la colectividad, del destino de la colectividad y de su origen. Es una recreación incesante de la temporalidad, de los juegos de sentido, de la irrupción del acontecer; es una incitación a la formulación de patrones de sensibilidad y de significado ante las formas brutales de la desaparición contemporánea, entendidas como exclusión, marginación y exterminio.

Es quizá lo que aproxima tanto a Beckett y a Shakespeare en el ámbito de la tragedia contemporánea. Es quizá este juego particular de un modo de construir la visibilidad del "esto es así, esto es la catástrofe, esto es el acontecer de la desaparición". El punto del aquí y ahora es el lugar donde la exigencia de origen y la exigencia de destino se juegan en esta transformación radical, en esta desmesura radical de la experiencia de la contemporaneidad.

La tragedia contemporánea pone el acento, acaso, menos sobre la condición mítica de la desaparición, como sobre la desaparición como figura constitutiva de la experiencia del acontecer, asumida como una desmesura de lo real. Steiner (1996) subrayó este rasgo, el de la desmesura entre la fuerza de la ley, del destino y el sentido del acto humano, como una de las fuerzas constructivas de la experien-

cia trágica. La contemporaneidad ha encontrado, en las calidades de la historia, en los enigmas de las fuerzas veladas, inaccesibles de la propia subjetividad, de la afección, la pasión y la historia, una de las fuentes cardinales de la tragedia contemporánea. La experiencia estética en el teatro no puede eludir el peso de esta genealogía de la tragedia, que finca en la raíz de la existencia propia y su historicidad la fuente de la desmesura capaz de llevar a la insignificancia cada gesto y cada acto en nuestra forma de vida.

De tal suerte, la tragedia contemporánea pone en relieve la irrupción de lo abyecto como forma de vida, su vocación de exterminio, la violencia arrastrada hasta el desastre no sólo de un ámbito social sino de lo humano mismo. La tragedia contemporánea orienta sus tópicos hasta estas expresiones de lo abyecto que revelan en la aprehensión velada, cotidiana del destino propio, la lógica de la desaparición, la lógica de la destrucción.

La gravitación de esta herencia genealógica en las facetas del drama contemporáneo es ineludible y confiere a la composición teatral un aliento estético propio, aun en este régimen complejo de la modernidad en la que movilidad y mercado dan lugar a formas expresivas con contornos difusos. Las expresiones estéticas en la modernidad aparecen circunscritas a los cánones del arte y éstos, a su vez, confinados a regímenes simbólicos instituidos capaces de desfigurar, suspender o incluso extinguir la fuerza de creación estética. No sólo aquellas obras de creación articuladas como formas narrativas y dramáticas –literatura, cine o teatro– o inscritas en el ámbito de las imágenes –fotografía, artes plásticas o cine– sino también aquellas que recurren a la aprehensión de las intensidades corporales o las conmociones de la sonoridad –danza y música. Se las destina a convertirse en espectáculo doblegado a las condiciones de lo espectacular.

La fuerza estética de estas expresiones, sin abandonar su autonomía, se hayan, sin embargo, inscritas en la esfera simbólica e institucional del espectáculo. No pueden pertenecer ajenas a ella. Sus formas expresivas, sometidas a la exigencia de movilidad, a la desestimación y la irrelevancia de la memoria, a la búsqueda de un estremecimiento puntual, precario, transitorio, modelan sus patrones de sentido, los modos de percepción que comprometen, según la incesante interferencia y presión ejercida por los cánones de las formaciones espectaculares. Sus voces, sus recursos, las modalidades de su expresión se ven sometidos a una exigencia mimética como único recurso para eludir el confinamiento, la negación, la exclusión o la insignificancia. No obstante, esta presión no es nunca eficiente.

La fuerza disruptiva de la experiencia estética no solamente escapa a la violencia de la esfera del espectáculo y sus estrategias de sometimiento y exclusión, emerge como acontecimiento de las fisuras de esta esfera totalizante, las revela en su conformación fragmentaria y en su propia fragilidad. Así, el destino de la experiencia estética en la modernidad se torna ambivalente y toma su capacidad de estremecimiento de esta ambivalencia. Si bien no puede eludir su incorporación a los usos del entretenimiento, de la diversión –no puede escapar a una conformación propia de las lógicas de la movilidad y el mercado–, sí irrumpe como un extrañamiento irreductible.

El destino de la estética contemporánea es ahondar la fuerza del enrarecimiento. Transfigurar los sustratos genealógicos de la tragedia, menos en contemplación de un destino que en aprehensión de la catástrofe del enrarecimiento del mundo y de la exigencia que se desprende de esta visibilidad y tangibilidad del derrumbe. La experiencia estética acaso toma su fuerza de trastocar el sentido de la desaparición. Revelarla como un destino abyecto y, sin embargo, capaz de transfigurarse en una exigencia de autonomía de la creación.

Bibliografía

ANDERSON, Benedict (1991), *Imagined Communities*, Londres, Verso.

ARENDT, Hannah (2004), *The Origins of Totalitarianism*, Nueva York, Schocken Books.

DEBORD, Guy (2006 [1967]), *La société du spectacle*, en *Oeuvres*, París (Col. Quarto).

_____ (2006 [1988]), *Commentaires sur la société du spectacle*, en *Oeuvres*, Paris, Gallimard (col. Quarto).

SENNETT, Richard (1986), *The Fall of Public Man*, Londres, Faber and Faber.

_____ (1994), *Flesh and Stone. The Body and the City in Western Civilization*, Londres, Faber and Faber.

STEINER, George (1974), *The Death of Tragedy*, Nueva York, Yale University Press.

TURNER, Victor (1974), *Dramas, Fields and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*, Ithaca, Cornell University Press.

NOTAS: