

# Pragmática cultural: Un nuevo modelo de performance social

Jeffrey Alexander

El problema de la articulación entre la teoría y la práctica no solo tiene relación con el ámbito de lo político, sino que también es importante para la cultura, ámbito en el que la teoría puede ser asimilada a un texto social y simbólico a la vez, producto de la combinación de códigos cotidianos, narrativas y configuraciones retóricas que constituyen el objeto de la reconstrucción hermenéutica. Los teóricos de la praxis, desde Bourdieu a Swindler, al enfatizar la importancia de la acción sobre la teoría subestiman el carácter profundamente textual de la acción social (e.g. Turner, 1994). Desde el punto de vista de la hermenéutica una estrecha visión del problema hace difícil el estudio de las relaciones entre teoría y práctica. De manera sorprendente hermenéutas como Dilthey y Ricoeur subestiman el problema material de las ideas del momento en el mundo real de los actores. Marx tenía razón cuando insiste en las *Tesis sobre Feuerbach* acerca de la necesidad de una posición de síntesis: teoría y práctica ciertamente son diferentes, a menudo se encuentran en tensión una respecto de la otra, pero necesariamente están imbricadas.

El objeto de este artículo consiste en examinar la forma como se han imbricado la teoría y la praxis en la acción social. Sugeriré que tal imbricación puede ser entendida, y esclarecida, sólo mediante la apropiación de elementos del nuevo campo interdisciplinario de la teoría de la performance. Mi intención es desarrollar un complejo y sistemático modelo macro sociológico de performance cultural, uno que se aplique no solamente al individuo sino también a la acción social colectiva. En el proceso de elaboración de este nuevo modelo, me adentraré no solamente en los orígenes históricos de la actuación teatral y de la teoría de la dramaturgia, sino también en la historia y las teorías de la performance social. Esto implica mirar cómo y por qué la acción simbólica se trasladó

del ritual al teatro (Turner: 1982) y por qué ha sido tan a menudo instada a trasladarse de regreso al ritual (Shechner: 1976). Para poner el argumento que sigue en términos breves y esquemáticos sugeriré que, en sociedades más simples, hubo una «fusión» de elementos que componían la actuación social y que en el proceso del desarrollo social estos desarrollos se hicieron cada vez más «difusos». Ante tal complejidad, sugeriré que el reto para la acción social contemporánea puede ser visto como un proyecto de «re-fusionamiento». Es aquí, en el proceso de re-fusionamiento, en donde estriba el reto de la efectividad social y de la autenticidad existencial.

### *Hacia una pragmática cultural*

Keneth Burke (1957 [1941]) introdujo la noción de acción simbólica. Clifford Geertz (1973a [1964]) la hizo famosa. Estos pensadores querían llamar la atención sobre el carácter específicamente cultural de las actividades, la forma en la que ellas son más expresivas que instrumentales, irracionales en vez de racionales, más una actuación teatral que un intercambio económico. Siguiendo la línea de Burke, y escribiendo casi al mismo tiempo, Erving Goffman (1956) introduce su versión de la teoría dramaturgica. Tal vez por el énfasis más pragmático que simbólico del interaccionismo simbólico de mediados de siglo, la dimensión específicamente cultural de este enfoque goffmaniano al drama no hizo casi mella en la disciplina sociológica tal como se ha desarrollado desde entonces; sin embargo, se ha introducido de manera un poco forzada en la emergente disciplina de los estudios de la performance.

En las décadas posteriores desde la enunciación de estas ideas semilla, los sociólogos que han tomado «la vía cultural» han seguido un camino diferente. Ha sido el significado y no la acción lo que ha ocupado la atención central, y de muchas formas mercedamente. Para mostrar la importancia del significado, comparado con los tradicionales códigos sociológicos como poder, dinero y estatus, ha parecido necesario demostrar que el significado es en sí mismo una estructura (e.g Rambo y Chan: 1990, Sommers: 1994), tan poderosa como para constituirse en un reto formidable. Sin embargo, los controvertidos programas «más fuertes» en la sociología contemporánea cultural (e.g, Eyerman: 2001, Alexander y Smith: 2001, Emirbayer y Misch: 1998, Edles: 1998, Seidman: 1997, Mukerji: 1997, Ringmar: 1996, Sommers: 1994, Sewell: 1992) han seguido la demostración filosófica de Ricoeur según la cual la acción significativa puede ser considerada como texto, explorando códigos y narrativas, metáforas, metatemáticas, valores y rituales en tan diversos dominios institucionales como la religión, la nación, la clase, la raza, la familia, el género y la sexualidad. La ambición de estos esfuerzos ha sido establecer qué hace al significado importante, para entender qué hace a algunos hechos sociales plenamente significativos.

En la distinción clásica de Charles Morris (1938), los así llamados programas fuertes se han focalizado en la sintaxis y la semántica del significado, en las relaciones entre signos

y en las relaciones entre éstos y sus referentes. Las ideas sobre la acción simbólica y la dramaturgia, en contraste, señalan a la pragmática del proceso cultural, a las relaciones entre textos culturales y actores en la vida diaria. Mientras que estas consideraciones han sido ignoradas por aquellos que han querido desarrollar un programa centrado en el significado en la sociología de la cultura, han sido discutidas ampliamente en los términos del debate meta teórico sobre estructura y agencia (e.g, Seweel: 1992, Sommers: 1994, Kane: 1991, Hayes: 1994, Giddens: 1984, Alexander: 1988, Sahlins: 1976, 1981). La metateoría es indispensable como instrumento de orientación. Ésta piensa los problemas en una forma general y haciéndolo así, provee un pensamiento más específico y explicativo con una dirección hacia dónde dirigirse. El reto en este punto, sin embargo, es moverse hacia abajo en el *continuum* científico, desde las presuposiciones de la meta teoría, hacia los modelos y las generalizaciones empíricas de las que depende la explicación. El pensamiento meta teórico sobre estructura y agencia provee pistas acerca de cómo esto debería hacerse, aunque permanecen abiertas las brechas entre los conceptos generales y los hechos empíricos. Sin proveer conceptos sistemáticos mediadores, incluso los más fructíferos esfuerzos empíricos por obtener conjuntos teóricos para tender un puente entre semántica y pragmática tendrán un carácter *ad hoc*.

Es tiempo, entonces, para los teóricos de la sociología que permanecen profundamente preocupados con el significado, de desarrollar un modelo teórico de pragmática cultural. La práctica cultural debe ser teorizada independientemente del simbolismo cultural, mientras que al mismo tiempo permanece fundamentalmente interrelacionado con él. La acción social pone el texto cultural en práctica, pero no lo puede hacer directamente, sin más ni más. Una forma de decir esto es que las teorías sobre la práctica deben respetar la autonomía relativa de las estructuras de significado. Otra forma de decir esto es que pragmática y semántica son distinciones analíticas y no concretas.

Insistir en la naturaleza analítica de la relación entre pragmática y semántica es sugerir que las prácticas culturales no son simplemente actos de habla, en el sentido austiniano. Hace medio siglo, John Austin (1957) introdujo en la filosofía del lenguaje ordinario, que había sido iniciada por Wittgenstein, la idea de que el lenguaje podría, de hecho, tener una función preformativa, no solo una constativa. El discurso busca que se hagan las cosas, no simplemente hacer comentarios y descripciones. En cuanto a esta dimensión preformativa del habla, Austin agudamente observa, que el estándar evaluativo apropiado no es la verdad y la exactitud, sino el «éxito» y el «fracaso». Esta innovación filosófica pudo haber marcado un giro hacia la dimensión estética de los actos de habla colectivos e individuales. Tal movimiento puede, en sí, ser rastreado en las transitorias reflexiones sobre la acción «ejemplar» de Hannah Arendt (1958) y en sus albores, pensadores sociales contemporáneos como Eyerman (e.g, Eyerman y Jameson: 1998), Lara (1998) y Ferrera (1998). La confianza central en la teoría del acto del habla, sin embargo, ha llevado precisamente en la dirección opuesta, esta es, a una focalización mayor en los elementos

interaccionales, situacionales y prácticos de la acción simbólica (e.g. Habermas: 1984; Sachs, Schegloff y Jefferson: 1974). La innovación de Austin tiene el efecto paradójico de separar la práctica del lenguaje del significado de éste como texto. ¿Habría podido el mismo Wittgenstein (1953) aceptar la noción según la cual el acto de hablar podría ser entendido sin referencia al juego relevante del lenguaje?

¿Podría Saussure? ciertamente, el creador del enfoque estructural semiótico de la lingüística, habría coincidido con Austin en que el habla debe ser estudiada independientemente de la lengua (lenguaje), y aun así habría insistido en que, para poder considerar su efectividad, el lenguaje hablado debe ser considerado en su totalidad como lengua y habla. A este respecto; el discípulo a veces errante de Saussure, Jaques Derrida, ha sido un hijo fiel. Para Derrida (1988, p. 18) se justifica una crítica aguda de Austin por ignorar la calidad «citacional» de incluso los más pragmáticos lenguajes y escritura. Porque no puede haber una relación trans-contextual determinada entre significante y significado, o referente, Derrida insiste en que la *différance* siempre incluye la *différance*. Interpretar la práctica simbólica —la cultura en su presencia— siempre entabla una referencia a la cultura en su «ausencia», esto es, a un texto semiótico implícito. En otras palabras, para ser práctico y efectivo en la acción —para llegar a lo que yo llamaré después una actuación exitosa— los actores deben ser capaces de hacer amalgamar los significados de las estructuras culturales.

### *Lo real y lo artificial*

Tales consideraciones filosóficas actualmente pertenecen a algunos asuntos muy prácticos y contemporáneos. Esto concierne a la forma en que la práctica cultural contemporánea parece deslizarse tan fácilmente entre artificialidad y autenticidad. Ahí esta la gran tristeza de la muerte de la princesa Diana y su funeral, mediada por producciones televisadas altamente elaboradas y comercialmente objetivadas, sin embargo, tan genuinas que hicieron que los negocios de una gran colectividad nacional se detuvieran casi por completo. Ahí están los test de prueba de misiles antibalísticos fingidos del pentágono y sus galardonadas fotografías de acción de las bombas y misiles inteligentes en la guerra de Irak, de los cuales ambos fueron pasados y aceptados como reales en su época. Ahí esta el continuo y casi nauseabundo flujo de los eventos semi realizados fuera de cámara, que Daniel Boorstin (1961) ya había empezado a conceptualizar hace 4 décadas. Sin embargo, justo al lado de ellos, hay un ineludible poder moral generado por los igualmente «artificiales» eventos mediáticos explorados por Daniel Dayan y Eliu Katz, el arribo de Sadat a Jerusalén, la primera vista de Juan Pablo Segundo a Polonia y el funeral de John F Kennedy.

Los juegos, las películas y los espectáculos de televisión son ambientados como si ocurrieran en la vida real. Para que parezca que son hechos «en vivo» (cf. Auslander: 1999), para que parezcan reales, son filmados cada vez más en el lugar de los hechos. Los ejércitos nacionales se intimidan unos a otros poniendo en escena «juegos de guerra», eventos

artificiales cuya intención de no producir «efectos reales» se anuncia con anticipación (pero a menudo afectan los balances reales del poder). Los movimientos guerrilleros, como los rebeldes zapatistas de Chiapas en México, representan un poderoso movimiento de «retorno a las raíces» cuyo objetivo es desplazar vastos intereses materiales pero que tiene el efecto de llevar a la muerte a personas reales. Las masas en tales movimientos presentan su fuerza colectiva mediante fotos altamente publicitadas de marchas, y sus líderes, como el sub-comandante Marcos, se presentan a sí mismos en maneras explícitamente icónicas y figurativas.

Comentaristas postmodernos como Baudrillard (1983) denuncia estas interrelaciones de realidad y ficción como una demarcación de la nueva era, una en la cual, en los términos que sugeriré más adelante, la pragmática ha desplazado a la semántica, los referentes sociales han desaparecido y solo permanecen los significantes impulsados por los intereses y el poder. En el curso de este ensayo, espero mostrar que tal visión de hipertextualidad simulada es falsa de forma significativa. Los significados, sin importar su posición en el campo manipulado de la producción cultural, no pueden nunca ser separados de unos significantes estructurados previamente. En este punto de mi argumento, me limitaré a anotar que el esfuerzo por crear artificialmente la impresión de vida no es nada nuevo. Los imaginativos pintores impresionistas querían llevar al triunfo la artificialidad de la academia francesa moviéndose fuera de ella, para estar más cerca de la naturaleza ellos estaban representando, pintar «en el aire». Los debates de Lincoln contra Douglas a mediados del siglo XIX eran cualquier cosa excepto naturales. Eran de hecho altamente preparados, y su influencia social real se habría visto muy reducida si no fuera por la expansividad hiperbólica de la prensa impresa de esos, supuestamente, inocentes años tempranos (Schudson: 1998). La aristocracia y las clases medias emergentes del renacimiento, el periodo en que se marca el nacimiento de la modernidad, eran altamente concientes, del empleo de maquillaje, peinados, y ropas en ambos lados de la división de género, y se embarcaban, más estruendosamente en esfuerzos de «auto-glamour» (Greenbalt: 1980). ¿No fue Shakespeare, el gran escritor del renacimiento, quien introdujo en la literatura occidental la noción del mundo entero como un escenario, sugiriendo que los humanos son meramente actores en él?

Si estamos condenados a vivir nuestras vidas en la era de la artificialidad—un mundo de representaciones, reflejadas, mediadas y manipuladas—el carácter construido de los símbolos no los hace menos reales. En un estudio empírico reciente, Marvin e Ingel (1999) han descrito la bandera americana, las «barras y las estrellas», como un tótem para la nación americana, una tribu cuyos miembros periódicamente se enfrascan en baños de sangre para que este tótem pueda continuar floreciendo. Tal directa ecuación de sacralidad contemporánea con la vida tribal preliteraria tiene sus peligros, y los discutiré en gran detalle más adelante. Sin embargo, hay mucho en este recuento de la vida contemporánea que suena poderosamente verdadero.

*Nostalgia y contra nostalgia: sacralidad antes y ahora*

Para aquellos que continúan insistiendo en la centralidad del significado en las sociedades contemporáneas, y que ven en estos significados de alguna manera refracciones de las estructuras culturales, el reto es familiar ¿Cómo lidiar con la «modernidad» una designación histórica que incluye ahora la postmodernidad también? ¿Por qué sigue siendo tan difícil conceptualizar las implicaciones culturales de vastas diferencias históricas entre los tiempos más antiguos y nuestro propio tiempo? Una razón, es porque gran parte de la teorización contemporánea parece determinada a eludir esta diferencia. Pero la fusión de poder y conocimiento que Foucault postuló en el centro de la epistemia moderna es actualmente mucho menos característica de las sociedades modernas que de las sociedades más tradicionales, donde la estructura social y la cultura estaban relativamente fusionadas. Lo mismo se puede decir del hábitus de Bourdieu, el yo como simple nexo, el residuo emocional de la posición en el grupo y en la estructura social que más claramente refleja la situación emocional de sociedades de épocas más antiguas, que el proceso autonomizante, reflexivo, y profundamente ambivalente de las sociedades de hoy.

La cultura sigue siendo poderosa como una entrada *a priori* de la acción social, incluso en las sociedades más contemporáneas. Los poderes siguen siendo insuflados de discursos sacralizadores, y los actores modernos y postmodernos sólo pueden hacer estrategia mediante la tipificación en términos de narrativas institucionalmente segmentadas y códigos binarios. La secularización no significa la pérdida del significado cultural, la emergencia de instituciones flotantes completamente libres, o la creación de actores individuales puramente auto referenciados, un punto que Emirbayer y Misch (1998) han aclarado muy bien. Permanece la «dialéctica entre sacralización y secularización» (Thompson: 1990). Pero la acción no se relaciona con la cultura de forma explícita. Secularización significa diferenciación en vez de fusión, no solo entre cultura, yo, y estructura social, si no al interior de la cultura misma.

Manheim (1986 [1927]) anotaba que ha sido la reticencia a aceptar las implicaciones de tal diferenciación la que ha caracterizado siempre la teoría política conservadora, que desde Burke hasta Oakshott y hasta los comunitarios contemporáneos han dado pocos cambios hacia el pluralismo cultural y la autonomía individual. Lo que es quizás menos entendido es que tal reticencia también ha minado algunas de las más importantes aproximaciones de las ciencias sociales cultural e interpretativamente orientadas.

Para muchos de nuestros predecesores modernistas, que mantienen, a pesar de la modernización, que el significado sigue importando, las herramientas conceptuales empleadas para el análisis de significado en sociedades tradicionales y simples a menudo parecen ser tan buenas como para ser suficientes. De acuerdo con sociólogos como Edward Shills (con Young: 1956), y antropólogos como F. Lloyd Warner (1951) las sociedades modernas aun tienen ceremonias y rituales, y aún tienen centro sagrado. De acuerdo con Talcott Parsons, las sociedades modernas tan institucionalizadas valoran así esquemas en los que

el yo, la cultura y el rol, eran empíricamente, si no analíticamente, isomórficos y fusionados. Estos pensadores saltaron, cada uno en su propia manera creativa, directamente del más avanzado Durkheim, a la más avanzada modernidad, sin hacer los necesarios ajustes conceptuales en el camino. El efecto era relegar a una «sección de etc.» el abrumador hecho obvio de que en las sociedades modernas ciertas cosas fundamentales acerca de la acción y sus relaciones con el significado han cambiado. Fue por supuesto en reacción a tal insistencia acerca del cúmulo de integración social y cultural, que la teoría del conflicto hizo sus reclamos, mucho antes del constructivismo postmoderno, acerca de que las actuaciones culturales públicas eran meramente cognitivas, no afectivas (1977) que ellas eran salpicadas no desde textos culturales, sino desde guiones artificiales, que eran menos rituales en los cuales voluntariamente, si no de manera vicaria, participaba, que efectos simbólicos controlados y manipulados por las élites. (Birnbaum 1955)

Los durkheimianos clásicos, como los conservadores políticos de quienes difieren en ideología, estaban motivados de algún modo similar, por la nostalgia de una era anterior, más simple y más cohesiva. Sin embargo, sus críticos a menudo han sido motivados por sentimientos no del todo diferentes, por una antinostalgia que escasamente oculta su anhelo de una vida sagrada. En su confrontación con las fragmentaciones de la vida moderna y postmoderna, los políticamente radicales a menudo han sido motivados por un conservadurismo cultural. Desde Marx, pasando por Nietzsche y Weber hasta la escuela de Frankfurt, y luego desde Arendt a Jameson y Baudrillard, la crítica cultural de la izquierda se ha aferrado al reclamo nostálgico según el cual el capitalismo o la sociedad industrial o la sociedad de masas o la postmodernidad han destruido la mismísima posibilidad del significado. Tal como Clifford (1986) lo sugirió en otro contexto, sin embargo, tal criticismo hace una alegoría de la historia cultural. Narrada como desencantamiento, la historia se convierte, moralizada, en la caída del Edén, como una declinación de lo que fue alguna vez la divinidad y la totalidad. Una vez que la representación se encasilla en este marco, debe inevitablemente ser vista como artificial. Sin importar que la modernidad sea vista como sustantivamente o sólo formalmente racional, se convierte en mecánica y carente de significado.

El postulado teórico clásico de esta alegoría sigue siendo el ensayo de la escuela de Frankfurt de Walter Benjamin (1986 [1936]) *El trabajo del arte en la era de la reproducción mecánica*, veneración por la cual solo han crecido los críticos postmodernistas de la artificialidad de la época del presente. Benjamin sostiene que el aura que rodea el arte, y le da su estatus social sagrado y divino, fue inherentemente disminuido por la habilidad de reproducción del arte. Si la sacralidad del aura es función de la distancia, Benjamín sostiene, entonces difícilmente tal sacralidad puede mantenerse una vez que la reproducción mecánica permite que el contacto con el objeto estético se vuelva íntimo, frecuente y mundano. El simulacro de Baudrillard (1983) marca meramente otra instalación en esta alegoría teórica del desencanto. Siguiendo esta línea, un teórico postmoderno más reciente,

Peggy Phelan, ha sugerido que ya que la «única vida» de la actuación es ‘el presente’, “ésta no puede, ser archivada, grabada, documentada o de lo contrario participaría en la circulación de representaciones de representaciones.» Una vez la actuación es mecánicamente mediada, se agota su significabilidad. Tal alegoría histórica se convierte en pesimismo ontológico, y de esta manera en heideggerianismo. Si la ontología se define en el término de Dasein «estar allí» entonces cualquier mediación artificial la borraría. “hasta el punto en que la actuación amenaza con entrar en la economía de la reproducción”, Phelan predijo, “traiciona y lesiona la promesa de su propia ontología”.

Podemos escapar de tal fundamentalismo ontológico sólo mediante el desarrollo de una teoría sociológica de la performance más compleja. Fue Burke (1957 [1941], 1959, 1956) quien primero propuso transformar la teoría rectilínea de la acción de Weber y Parsons, el esquema de fines, medios, normas y condiciones que simultáneamente imitaban y criticaban al hombre económico. Lo hizo considerando el «acto» de una forma teatral y expresiva en vez de la manera sociológica nominal y tradicional, y transformó «condiciones» en la idea de una «escena» en la cual un acto puede ser exhibido. Con transformaciones analíticas como éstas, las tradiciones culturales podían ser vistas no meramente como acciones reguladoras sino en el sentido tradicional sociológico, como dramas informacionales, representaciones en las cuales se pueden exhibir motivos ejemplarizantes, inspirar catarsis y permitir desarrollos.

Las implicaciones de tan extraordinaria innovación conceptual, sin embargo, fueron limitadas por la ambición puramente literaria de Burke, tanto como por el hecho de que, él también traicionó a la nostalgia por una sociedad más simple. De una parte, sugirió que un drama es una forma de acción simbólica tan diseñada que una audiencia puede ser inducida a “actuar simbólicamente en simpatía con ella” (1965, p. 449). De otra parte insistió “hasta tanto el drama sirva a esta función puede ser estudiado como un mecanismo perfecto compuesto de partes que se mueven ajustándose mutuamente como el mecanismo de un reloj” (Ibíd.). La idea es que, si la simpatía de la audiencia se obtiene, entonces la sociedad realmente funciona como un texto dramático, con verdadera sincronía entre sus varias partes. En otras palabras, la teoría dramaturgica de Burke funciona no sólo como instrumento analítico, sino también como alegoría para el re-encantamiento. La implicación es que, si la teoría es apropiadamente enunciada, demostrará para los contemporáneos cómo la sacralidad puede ser re-capturada, de hecho, que talvez nunca desapareció o la perdimos, y que el centro se mantendrá.

Tal nostalgia por el re-encantamiento afecta la línea más significativa del pensamiento dramaturgico que siguió desde Burke. Más que ningún otro pensador, fue Victor Turner quien mostró el más profundo interés en modernizar la teoría del ritual, con nociones de proceso ritual, siendo los más famosos resultados liminalidad y liminación. (Turner: 1969; cf.; Edles: 1998). Cuando dio el giro del ritual a la dramaturgia, Turner (1974, 1982) pudo llevar más adelante este interés de una manera profunda e innovadora, creando una teoría

del «drama social» que marcó profundamente las ciencias sociales de su época (Abrahams: 1995, Wagner-Pacific: 1986). Al mismo tiempo, sin embargo, la evolución intelectual de Turner reveló un profundo anhelo por una vida más sagrada. Él presentó su teoría del drama social como una forma de entender la naturaleza ritualizada de la vida contemporánea. Los dramas sociales que él escogió interpretar pueden incluir la tragedia, pero sus significados típicamente se desarrollaban de forma coherente y creíble.

Si Turner se movió del ritual al teatro, su colega, el teórico del drama Richard Schechner, se movió del teatro al ritual y viceversa. El fundador de los estudios de actuación contemporáneos, Schechner, de hecho, introdujo el primer análisis sistemático de las similitudes estructurales entre el ritual y la actuación teatral. Aun así, otra vez, Schechner, fue motivado tanto por ambiciones analíticas como existenciales. Mientras su teorización delineaba un sendero claro para estudiar la producción cultural fallida, él perseguía el anhelo de una forma para recrear la plenitud o totalidad de lo que Peter Brook llamó, «el teatro sagrado» (1969), y lo que el teatro viviente presenta como el teatro de la vida. (cf. Carlson: 1996, pp. 100-120). Clifford Geertz hizo un ejercicio similar de la antropología a la teatralidad, empleando nociones de actuación y representación dramática para situar y contextualizar la acción simbólica. Es sorprendente, sin embargo, que Geertz se limite a estudiar actuaciones que se desarrollaban al interior de contenedores rituales firmemente establecidos y altamente cristalizados, enmarcados en los gallos de pelea de los balineses (1973), en donde «nada sucede» excepto la afirmación estética de que las estructuras de estatus, para el «estado del teatro» del Bali del siglo XIX (1980) eran estructuras de autoridad altamente rígidas eran continuamente reafirmados en formas altamente ritualistas y coreografiadas.

Lo que caracteriza a esta línea de pensamiento —un proceso de desarrollo conceptual que ha sido central para el desarrollo del pensamiento contemporáneo en sociología de la cultura— es la ausencia de una exploración del amplio espectro de posibilidades que puede obtenerse entendiendo la acción simbólica como un tipo de actuación social. Su nostalgia compartida por unas sociedades más simples y coherentes no los dejó imbricar realmente la semántica y la pragmática<sup>1</sup>. En un volumen muy influyente que abarca la era de Turner, y apunta a la teoría de la actuación, John MacAloon ofrece una descripción de la performance cultural que ejemplifica los logros y limitaciones a las que voy a referirme aquí. MacAloon (1984) define la actuación como “una ocasión en la cual como cultura o sociedad nos reflejamos y nos definimos, dramatizamos nuestros mitos e historia colectivos, nos presentamos con alternativas y eventualmente cambiamos en algunos aspectos mientras seguimos siendo los mismos en otros”. El énfasis comunitario en lo holístico, en

---

<sup>1</sup> El trabajo más reciente de Robert Bellah, que hizo tanto, al lado del de Geertz, por crear la sociología contemporánea de la cultura, puede de igual forma ser percibido como limitado por la nostalgia republicana.

la integración, social, cultural y psicológica, es palpable. MacAloon impulsó la dramaturgia hacia la teoría de la actuación, pero lo hizo de una forma nostálgica y por lo tanto limitada.

Partiendo desde Burke, en una dirección diferente, Goffman inició una segunda y decididamente menos nostálgica línea de teoría dramática. En parte persuadido por la teoría del juego y la elección racional, Goffman (1956) adoptó un enfoque más autónomo y puramente analítico a las preocupaciones teatrales del actor. Él insistió en una separación radical de la actuación cultural del texto cultural, del actor del guión. Rechazando de primera mano la posibilidad de que cualquier simpatía genuina era una oferta, del actor o de la audiencia, Goffman describió la actuación como un «frente o fachada» detrás de la cual los actores reunían sus recursos egoístas y a través del cual ellos mostraban el «equipamiento expresivo estandarizado» necesario para obtener resultados. La idealización era un hecho preformativo pero no motivacional. En las sociedades modernas, de acuerdo con Goffman, el objetivo era exponer convincentemente los valores ideales propios como isomórficos con aquellos de otro, sin importar el hecho de que esta complementariedad fuera rara, si es que se daba el caso.

Esta creatividad conceptual fresca contribuyó a entender la performance social, pero el tono instrumental del pensamiento de Goffman, no sólo analíticamente sino en sus principios, es decir, ontológicamente, truncó la posibilidad de lazos más fuertes entre la motivación psicológica, actuación social, y el texto cultural. En lingüística, esta apertura hacia una pragmática pura de la actuación fue aprovechada por Del Hymes. Siguiendo el énfasis de Austin en lo performativo, Hymes (1964) recalcó la necesidad de “resaltar la forma en que la comunicación se lleva a cabo, por encima y más allá de su contenido referencial”. En antropología, esta línea fue elaborada por Milton Singer (1959) en la exploración de la «actuación cultural» en sociedades del sur de Asia, a las cuales él describió como «las unidades observables más concretas de estructura cultural», y las cuales fraccionó en presentaciones tales como actores, audiencias, duración, comienzos, finales, lugares y ocasiones. Esta combinación goffmaniana de deconstrucción analítica y nostalgia alimentó natural y forzosamente la corriente postmoderna de la teoría contemporánea de la performance, la cual, como ya lo he indicado, resalta lo artificial y se centra en una forma exagerada y exclusiva de los asuntos referentes a la codificación, el poder y las políticas de representación. (e.g.: Diamond: 1996, Carlson, Auslander: 1997, 1999).

No importa si es marxista o heideggeriano, conservador o postmoderno, turneriano o goffmaniano, estas líneas de pensamiento dramático, al tiempo que eran enormemente instructivas, estaban erradas de tal manera que tuvieron el efecto de extraviar a la sociología de la cultura. Seremos capaces de desarrollar una teoría satisfactoria de la práctica cultural sólo si podemos separarnos de la nostalgia y la antinostalgia. No sólo el desencanto sino también el re-encanto (Bauman: 1993) caracteriza a las sociedades post tradicionales. Si la acción social puede seguir siendo entendida por los actores y los intérpretes sociales como textos significativos —y la evidencia empírica sugiere abrumadoramente

que este sigue siendo el caso— entonces la práctica cultural debe seguir siendo capaz de capturar la sacralidad y de mostrarla en una exitosa actuación simbólica. El desencantamiento no debe ser entendido como una prueba de la afirmación de Habermas, según la cual para estar en un mundo democrático moderno y postmetafísico, los actores sociales deben aprender a vivir de una forma metódicamente des-ontologizada. Lo que el desencantamiento indica en vez de esto, es que la práctica cultural poco convincente hace fallar la actuación simbólica.

Ciertamente es verdad que, en un mundo postmetafísico, la diferenciación social y cultural hace que la actuación simbólica exitosa sea aun más difícil, y por lo tanto mucho menos frecuentemente lograda. Fue por esta razón que Nietzsche (1950 [1872], p. 50), en sus primeros trabajos inmensamente nacionalistas y reaccionarios, rindió tal homenaje a la fase presocrática de la vida dramática griega: “el solaz metafísico [el cual] es en el fondo indestructible, gozoso y poderoso, fue expresado más concretamente en el coro de las sátiras” que caracterizaban el culto dionisiaco. Uno no quisiera estar de acuerdo con Nietzsche en que después de la fase dionisiaca, el significado holístico y dramático desaparece en el ascetismo y la individualidad de Apolo, y la teoría de la práctica cultural debe tomar esta variación histórica en serio. La vida cultural ha cambiado radicalmente, tanto internamente como en sus relaciones con la acción y la estructura social. Sin embargo, la cultura puede seguir siendo poderosamente significativa; puede poseer y mostrar coherencia, y puede ejercer enormes efectos sociales. Para entender cómo la cultura puede ser significativa, pero puede también no serlo, debemos aceptar la historia pero rechazar el historicismo radical. La vida es diferente pero no completamente. En vez de una teoría alegórica incluyente, necesitamos deconstrucción alegórica y precisión analítica. Necesitamos descomponer la «totalidad» de la acción simbólica en las partes que la componen. Una vez que lo hagamos, veremos como la actuación cultural abarca el mismo terreno que siempre ha cubierto, pero de forma radicalmente diferente.

### *Los elementos de la performance cultural*

La performance cultural es el proceso social mediante el cual los actores, individualmente o en conjunto, exhiben para otros el significado de su situación social. Este significado puede o no ser uno con el que ellos se adhieran subjetivamente; es el significado que ellos como actores sociales, consciente o inconscientemente desean hacerle creer a otros. Para hacer esto, los actores deben ofrecer una actuación plausible, una que le dé credibilidad a sus acciones y gestos (Garfinkel: 1967). Como Gerth y Mills (1964, p. 55) alguna vez lo expresaron: “Nuestros gestos no necesariamente expresan nuestros sentimientos previos” sino que “expresan a los otros una señal”; la actuación exitosa depende de la habilidad de convencer a otros de que la actuación de uno es verdadera, con todas las ambigüedades que la noción de verdad estética implica. Si entendemos la actuación cultural de esta manera, podemos fácilmente adivinar los elementos que la componen.

(1) *Un sistema de representaciones colectivas.* Los actores se presentan a sí mismos como si estuvieran motivados por y hacia asuntos morales, emocionales y existenciales, cuyos significados son definidos por patrones de significantes cuyos referentes son los mundos sociales, físicos, naturales y cosmológicos en los que viven los actores y sus audiencias. Estos mundos proveen los símbolos de fondo para las actuaciones sociales, y algunos subgrupos de ellos se convierten en los referentes guión de los textos de actuación. Impulsados por la imaginación performativa, estos símbolos inflingidos son esquematizados juntos en narrativas cronológicas y en filas de códigos binarios analógicos y antipatéticos. En la simbolización de los mundos de los actores y las audiencias, estos códigos y narrativas se condensan y elaboran simultáneamente, y emplean un amplio rango de instrumentos retóricos, desde la metáfora hasta la sinecdota, para configurar la vida social y emocional de forma coherente y convincente. Los sistemas de representaciones colectivas van desde los mitos del «tiempo inmemorable» hasta las ideas recién creadas, desde las narrativas tradicionales llevadas por la tradición oral hasta los guiones preparados por asociaciones profesionales, organizaciones burocráticas, editores, periodistas y elaboradores de discursos.

Las representaciones colectivas suministran el trasfondo para las actuaciones. Ellas no hablan por sí solas. Marjorie Boulton (1960, p. 3) alguna vez describió el teatro como “literatura que camina y habla ante nuestros ojos”. Es esta necesidad de caminar y hablar —ver y escuchar a quienes caminan y hablan— la que hace diferente la pragmática de la performance de otras hermenéuticas de textos culturales, definiendo lo específico no sólo del «guión» sino también de otros componentes de la práctica cultural<sup>2</sup>.

(2) *Actores.* Estas representaciones decorativas son puestas en práctica, o codificadas, por personas de carne y hueso, como lo sugirió Reiss (1971) en *Hacia la ilusión dramática*, su estudio de la relación entre técnica teatral y significado en el teatro francés del siglo XVII.

El teatro tiene dos atributos que no se encuentran simultáneamente en ningún otro arte: son «presencia y presente», tiene el efecto de una realidad en acción, porque el actor es tan real como los espectadores, él está de hecho presente en medio de ellos, y participa en la acción que ocurre ante sus ojos. En consecuencia la ilusión se construye adentro del teatro... este deseo por hacer que el espectador confunda sus emociones con aquellas del personaje que está en el escenario está usualmente implícita, pero puede verse en la base de las variadas sugerencias que intentan producir mayor verisimilitud en el teatro. (1971, pp. 138-142).

Estos «intérpretes» o «actuantes» tienen subjetividades internas que manifiestan sus particularidades e identidades sociales, que reflejan su estatus socialmente definido. Mientras que los intérpretes deben, por definición y por la situación, estar orientados a repre-

---

<sup>2</sup> Más adelante en este ensayo, en mi discusión de la diferenciación social, yo fraccionaré esta categoría de representaciones colectivas en dos categorías: cultura de fondo y guión.

sentaciones atractivas o convincentes, la motivación *vis a vis* sobre este atractivo o decoración en su actuación es contingente. En términos psicológicos la relación entre actor y texto depende de la catarsis en la proyección de las emociones que hacen que un guión parezca para ellos subjetivamente importante. La actuación requiere no sólo destreza cognitiva sino expresiva, y también la habilidad para mostrar evaluaciones morales. Aquellos que actúan o representan guiones culturales pueden no poseer tales destrezas (Bauman: 1986), y, como resultado, pueden fallar miserablemente en su esfuerzo por mostrar el significado.

(3) *Observadores/ audiencia.* Los textos culturales son actuados o representados de manera tal que los significados puedan ser mostrados a los otros. Estos otros constituyen la audiencia de observadores de la actuación cultural. Ellos decodifican lo que los actores han codificado (Hall: 1980), pero lo hacen de formas variadas. Si los textos culturales van a ser comunicados convincentemente, un proceso que puede ser llamado extensión cultural, es necesario para que la identificación psicológica de la audiencia con el intérprete o actuante ocurra. Pero la audiencia puede estar concentrada o distraída, atenta o desinteresada. Si los actores hacen catarsis con los textos culturales y poseen altos niveles de habilidad cultural, sus proyecciones pueden aún así no ser asimiladas por la audiencia/observadores. La observación puede ser meramente cognitiva, sin significación moral o emocional. Hay también otras fuentes de variabilidad. Las audiencias pueden no representar los estatus sociales que complementan a los intérpretes o actuantes. La atención de las audiencias puede no ser requerida o exigida. Puede no haber absolutamente ninguna audiencia en el sentido contemporáneo, sino sólo los participantes que se observan a sí mismos y a sus colegas actuantes o intérpretes.

(4) *Medios de producción simbólica.* Para poder actuar un texto cultural ante una audiencia, los actores necesitan acceso a las cosas materiales mundanas sobre las cuales se pueden hacer proyecciones. Ellos necesitan objetos que sirvan como representaciones iconográficas, para que los ayuden a dramatizar y hacer vívidos los símbolos invisibles que están tratando de representar: las vestimentas u otro tipo de equipamiento expresivo, un lugar físico donde actuar y los medios para asegurar la transmisión de su actuación a una audiencia.

(5) *Escena perdida.\** Con los textos y los medios en su poder, una audiencia delante de ellos, actores sociales comprometidos en una acción social dramática, entrando en y proyectando el conjunto de gestos físicos y verbales que constituye la actuación. Este conjunto (*ensemble*) de gestos es estructurado por la misma clase de instrumentos simbolizantes que estructuran un texto no actuado. Para que el caminar y el hablar asuman un patrón que constituya un texto en derecho propio, —un texto separado de lo que llamaré luego

---

\* Nota del traductor: La expresión *Mis-en-scene* deriva del francés, en una expresión que se traduce como: «poner en la escena» Esto puede ser conceptualizado como el reto de hacer instantáneo [instantaneizar] un texto hecho guión, lo cual incluye un proceso que no es explícito y sucede en «otra escena» que no está en la obra; por eso, en adelante se entenderá esto como escena perdida.

representaciones colectivas de fondo y del guión— deben ser codificados, narrativos, y retóricamente configurados. Pero más involucrado también. La actuación tiene una secuencia temporal, está coreografiada espacialmente y obedece leyes artísticas que reflejan estas exigencias.

(6) *Poder social.* La distribución del poder en la sociedad, la naturaleza de sus jerarquías políticas, económicas, de estatus y las relaciones entre sus élites, afectan profundamente el proceso de performance, a pesar de que constituyen más un contexto para la pragmática cultural que un elemento de la performance en sí. No todos los textos son legitimados igualmente ante los ojos de los poderes, de hecho, sin importar si poseen poder material o interpretativo. No a todas las actuaciones, y no a todas las partes de una actuación en particular, se les permite proceder. ¿Buscará el poder social eliminar ciertas partes de un texto cultural? ¿A quién le será permitido actuar en una actuación y con qué medios? ¿A quién le será permitido ser espectador? ¿Qué clase de respuestas serán permitidas de las audiencias/observadores? ¿Existen poderes que tienen la autoridad para interpretar actuaciones que son independientes de aquellos con la autoridad para producirlas? ¿Son estos poderes también independientes de las audiencias en sí?

### **Fusión, des-fusión y re-fusión: Performance cultural en el contexto histórico**

Estos componentes de la práctica cultural determinan la naturaleza de la actuación, si ocurre o cómo ocurre, y cuáles son sus efectos últimos. Contingentemente expuestos e interrelacionados dentro de toda situación social, pueden, ser definidos en formas típico-ideales que difieren ampliamente en lo que respecta a su tiempo histórico.

#### *Ritual sagrado: Performance simbólica en sociedades tempranas*

Los miembros de las sociedades humanas más antiguas estaban organizados por parentesco, edad y género, en colectividades de no más de 60 a 80 personas; se involucraban en la caza y las reuniones y participaban de roles sociales focalizados con muy poca diferenciación institucional, vivían psicológica y culturalmente en mundos llenos de vida, como los de aborígenes de «tiempo de sueño» (Stanner: 1958), en los cuales lo mundano y lo profano estaban profundamente interrelacionados. Era en tales estructuras sociales fusionadas y simples y en tales universos simbólicos que las actuaciones culturales asumían la forma de «ritual» articuladas en la antropología clásica y cristalizadas más profundamente en *Las formas elementales de la vida religiosa* de Durkheim.

Las representaciones a las cuales tales rituales se refieren, no son textos compuestos por especialistas en la esquina oscura y privilegiada de alguna sociedad, compleja contenciosa y a menudo desatenta. Tampoco estos juegos de representaciones tan tempranos constituyen la clase de «metacomentarios» que Geertz (1973b) atribuye exaltadamente a los siste-

mas culturales, y que permite a las representaciones colectivas asumir una forma interpretativa y crítica. Levi-Strauss (1963), cuyas posiciones estructuralistas subrayan más que cualquier otro enfoque la naturaleza textual de las representaciones rituales, se vio en aprietos, para demostrar como las configuraciones binarias de antiguos mitos, reflejan, de una forma fantástica, el entrelazamiento, las vicisitudes, las estructuras de parentesco, y los conflictos comunales de la así llamada vida social primitiva. (cf., Turner: 1957). Esta estrecha fusión entre texto cultural y estructura social es ciertamente una forma de entender lo que Durkheim pretendía al escribir *Las formas elementales de la vida religiosa*. Eran simplemente sociedades descritas a profundidad. En su preparación de paradigmas de la antropología del siglo XIX, Spencer y Gillian (1927) describieron cómo el ciclo ritual *Engwura* de los australianos Arunta, recapitulaba el estilo de vida de los hombres Arunta. Cuando un siglo después, Schechner (1976, p. 197) observó la danza *Tsembaga* de los Kaiko, él confirmó que “todos los movimientos y sonidos básicos –incluso la embestida al espacio central– son adaptaciones de motines provenientes de la batalla”.

No es casualidad, que los tipos de actuación ritual que se orientan hacia tales mitos, sean personales, inmediatos e icnográficos. A través de la pintura, el maquillaje, y la composición del cuerpo físico, los participantes en el ritual buscaban, no metafóricamente sino literalmente, convertirse en el texto representativo inmaterial, siendo su propósito sugerir la fusión del humano y el tótem, «hombre y Dios», sagrado y mundano. El objetivo de la actuación es hacer isomórfico el proceso simbólico con los ejes sagrados y profanos de la representación simbólica, para replicarlos y promulgarlos, y de esa manera alinear a la sociedad con ellos. Los roles en las actuaciones rituales, igualmente, emergen directamente, y sin mediación, desde la misma sociedad. En el ritual *Engwura*, los hombre Arunta interpretan partes o roles que ellos están asumiendo, o alguna vez asumieron, en la vida social Arunta. Cuando los actores sociales actúan un rol tan fácilmente asumido, ellos son muy poco conscientes de estar haciéndolo. Los rituales no se consideran como una «actuación» en el sentido contemporáneo sino como una práctica natural y necesaria –tradicional– en la continua vida social. Las actuaciones programadas, son cíclicas y repetitivas, ocurriendo en intervalos regulares que reflejan el cambio institucional, biológico y psicológico. Emplean medios de producción simbólica que, mientras que no están siempre inmediatamente disponibles, están generalmente cerca, a la mano –un canal cavado con los huesos afilados de un animal, una línea dibujada con los pigmentos rojos de las flores salvajes, un adorno para la cabeza elaborado con plumas de ave, un amuleto tallado del pico de un loro. (Turner: 1969)

Si la preparación o escenificación de un ritual no es opcional, tampoco lo es la participación de los actuantes. La actuación ritual es obligatoriamente, un asunto determinado por las jerarquías aceptadas y establecidas de género y edad. No por elección individual ni por presiones que emanan o dependen de las instituciones y los recursos del poder social plural o de élite. Cada parte interesada debe concurrir a las actuaciones rituales, y muchas

ceremonias involucran a la comunidad entera. Tampoco son los que concurren, simplemente observadores. En varios momentos del ritual los observadores son llamados a participar, algunas veces como protagonistas, otras como miembros de un coro que provee demostraciones de aprobación mediante actos demostrativos como gritos, sollozos y aplausos. En etapas esenciales de ceremonias de la iniciación masculina, por ejemplo, las mujeres están siempre atentas, y en momentos particulares ejecutan roles rituales significativos, expresando indiferencia y rechazo, en los primeros momentos del ritual o mostrando signos físicos de bienvenida y admiración para marcar su final. Inclusive cuando no participan, las audiencias de los rituales pocas veces son extrañas. Están vinculadas con el actuante por lazos familiares directos o indirectos. Tampoco son audiencias fragmentadas. Unidas por cómo y qué piensan del mundo, comparten orientaciones similares en lo sagrado, mundano, y profano. Rappaport (1968), por ejemplo, describe a los *Tsembagas*, como “compuestos de agregados de individuos que condicionan su bienestar colectivo a ser dependientes de un cuerpo común de actuaciones rituales” (Schechner: 1976, p. 211).

Con los textos estrechamente vinculados con la sociedad, los roles rituales igualmente vinculados con los roles sociales, los procesos de actuación siguiendo el texto y la vida social, la participación obligatoria y las audiencias homogéneas y atentas, no es, para nada sorprendente que los efectos de la actuación ritual tiendan a ser inmediatos y virtualmente asegurados (cf., Schechner: 1981, pp. 92-94; 1976, p. 205). Los ritos no sólo marcan transiciones sino que las crean. Los participantes se convierten en algo o en alguien más como resultado de estos. La actuación ritual no solo simboliza una relación o un cambio social, lo actualiza. Hay un efecto directo sin mediación. Tal participación fusionada imposibilita cualquier posibilidad de evaluación crítica. Los trucos de los especialistas en rituales son muy raramente escrutados. Un ejemplo son los apuntes de Levi-Strauss (1963) sobre este tema en su estudio de cómo Quesalid, después de convencer a los especialistas en rituales de enseñarle sus trucos, continuó su camino hasta convertirse en un gran *chamán*. “Quesalid no se convirtió en un gran *chamán* sólo porque curaba a sus pacientes”, escribió Levi-Strauss; en vez de esto, “curaba a sus pacientes porque se había convertido en un gran *chamán*”. Los efectos de *chamán* curan, individual y socialmente, porque los participantes y observadores de su actuación creen que tienen la fuerza y ejercen los poderes a los cuales claman. Los *chamanes*, en otras palabras, son maestros de la actuación ritual. El éxito de esta actuación depende, en primer lugar, de las habilidades dramáticas; pero estas habilidades están enmarañadas en las condiciones fusionadas y fáciles de la actuación cultural en sociedades tempranas.

### *Complejidad social y performance cultural post ritual*

El desarrollo social después de estas primeras sociedades grupales involucra la des-fusión o diferenciación, las dos en términos institucionales y culturales (e.g., Alexander y Colomy; 1987; Luhman: 1982). En términos de actuación simbólica, esto permite lo que

Derrida (1978) ha llamado *différance*: no sólo una separación creciente entre el símbolo y el referente, la distancia entre significante y significado que es llamada *différance*, sino también la dilación de la interpretación en sí misma. Al tiempo que el desarrollo social crece en complejidad, la interpretación del significado es diferida, la simbolización de una cosa se vuelve cada vez más separada y distinta de su referente, sin importar si éste es un objeto en la naturaleza, un texto cultural originario o una hendidura social o institución. A causa de la emergencia de la *différance*, la actuación cultural cambió, de ser acerca de, o al menos parecer ser acerca del encorporamiento y la representación literal, a ser una presencia cuyo significado depende de la referencia del observador a un texto ausente, una referencia que es necesaria y socialmente contingente y variable. Separar presencia y ausencia es darle más relevancia que en sociedades más tempranas y antiguas al proceso preformativo en sí.

La diferenciación social fue estimulada por la revolución neolítica en agricultura, la que permitió un excedente y creó las bases para la estratificación de clases. Estas jerarquías económicas estaban entrelazadas con la creación de ceremonias simbólicas para mistificar y justificar los extraordinarios nuevos privilegios *vis a vis* ante las masas subordinadas (Eisenstadt: 1963). La diferenciación institucional deviene paralela a la segmentación de clases, por razones funcionales y no simplemente económicas, emergieron los Estados y las organizaciones administrativas; así también lo hicieron los agrupamientos e identidades, éticas, raciales, regionales y militares; entonces, así también lo hicieron los directivos de las organizaciones, *quasi* escolares, centros de enseñanza y aprendizaje y las instituciones judiciales legales. Las élites que organizaron estas instituciones emergentes desarrollaron rutinas simbólicas y actuaciones especializadas para así poder comunicarse e intimidar a otras élites institucionales y a funcionarios de menor nivel dentro de las propias.

Sin embargo, incluso mientras estas élites empezaban sistemáticamente a adquirir poder cultural a través de la mistificación simbólica, lo sagrado empezaba a adquirir trascendencia, a ganar más independencia de lo mundano. Como lo demostró Weber (e.g., 1963) este proceso se viabilizó por razones internas y no sólo externas, inducidas por procesos de racionalización y universalización a nivel propiamente cultural. Los especialistas culturales emergieron y los textos sagrados fueron escritos, argumentados, abstraídos y generalizados. Los centros de entrenamiento desarrollados para los sacerdotes, y los profetas emergieron en tiempos de crisis. Emergieron tensiones entre las esferas de lo sagrado y lo mundano que fueron en un principio irresolubles (Bellah: 1970): la contingencia de la salvación llevo a conflictos endémicos entre la vida empírica y el otro mundo. Los conflictos también se desarrollaron al interior de la mismísima esfera cultural. La racionalización cultural y la diferenciación social significaron que el acuerdo acerca del significado de lo sagrado ya no era posible, y tal heterodoxia religiosa simulaba a su turno heteronomía institucional.

Al tiempo que se fragmentaba la actuación fusionada, el ritual dio paso al teatro. Transición que puede ser entendida de manera figurativa y literal. Con la diferenciación cultu-

ral y la complejidad social, emerge allí un nuevo énfasis y conciencia de actuación y artificialidad. Los especialistas en actuación ideológica, «mistagogos» en términos weberianos, entraron en el escenario social para no desaparecer nunca. Pero la transición del ritual al teatro es también literal. La complejidad social producida por el excedente y las jerarquías que de esto devienen permitían que el juego se separara del trabajo, y emergieran el placer mundano y el entretenimiento como actuaciones independientes, géneros *vis a vis* del ritual sagrado. Describir el desarrollo del teatro de esta forma, sin embargo, sugiere, un desprendimiento del teatro y el ritual que es demasiado abrupto y una división entre ellos que es demasiado hermética. Hay mucho más en la emergencia del entretenimiento dramático, más en la actuación secular, que simple ebullición. Los textos sagrados, sin importar si eran religiosos o seculares, seguían siendo un fuerte punto de referencia, incluso cuando ellos no eran fusionados con la actuación, y la experiencia sagrada sigue siendo posible, incluso cuando los elementos de la actuación se separaban y su carácter artificial y construido era obvio hasta a las miradas desprevenidas. Para entender cómo es esto debemos mirar más de cerca la emergencia del teatro como tal.

### *El surgimiento del teatro a partir del ritual*

En las sociedades occidentales, el teatro emergió desde los rituales religiosos griegos en honor a Dionisio, el Dios del vino (Hartnol: 1968, p. 7-31). En la forma ritual tradicional, un ditirambo, o himno unísono, era actuado o interpretado alrededor del altar de Dionisio por un coro de 50 hombres extraídos de la población general. Al entrar a la cultura y la sociedad griega en el periodo de una diferenciación cultural intensa y sin precedentes, el contenido del ditirambo gradualmente se amplió para incluir historias acerca de los semi-dioses y héroes seculares a quienes los griegos contemporáneos consideraban sus ancestros. El sistema sagrado representacional, en otras palabras, empezó a simbolizar, a codificar y a narrar también la sociedad humana. Esta interjección de lo mundano en lo sagrado introdujo directamente la dinámica simbólica en la vida diaria y *viceversa*. Durante los festivales comunales dedicados a actuar estos nuevos textos culturales, las buenas y malas acciones de los héroes seculares eran recapituladas al tiempo que sus disputas, matrimonios y adulterios, las guerras que iniciaron, los lazos religiosos y étnicos que traicionaron, y los sufrimientos que trajeron a sus parientes y sucesores. Tales conflictos sociales ahora se convertían en fuentes de tensión dramática vinculados a los conflictos sagrados y actuados en ocasiones rituales.

¿Sorprende acaso que durante este mismo periodo, mientras que la vida diaria se hacía cada vez más dependiente del simbolismo y la reconstrucción, el rol social del «actor» haya emergido? Tespio, a quien se le atribuye el nombre del mismísimo arte de la actuación teatral, sobresalió del coro del ditirambo para convertirse en su líder. Durante la actuación ritual, él asumía el rol de protagonista, bien fuera como Dios o como héroe, y se enfrascaba en un diálogo con el coro. Tespio formó una tropa viajera de actores profesio-

nales. Recolectando los medios de producción simbólica en una carreta cuyo piso y carpa podían servir también como escenario, Tespio viajó desde su lugar de nacimiento, Icaria, de un festival comunal a otro, llegando eventualmente a Atenas en donde en 492 A.C. ganó el premio de actuación que acababa de establecer la ciudad en el festival de Dionisio.

Durante este mismo periodo crítico de desarrollo social, los sistemas de representación colectiva empezaron, por primera vez, no sólo a ser escritos, a convertirse en textos, sino a asumir una forma de composición claramente separada de la vida religiosa. En la Atenas del siglo V, escribir para teatro se convirtió en una especialidad, prestigiosos concursos de escritura se organizaban y los premios eran otorgados a figuras como Esquilo y Sófocles. Tales imaginativos seculares pronto fueron más renombrados que los sacerdotes de los templos. Al principio los dramaturgos escogían y entrenaban a sus actores, pero eventualmente —sin duda alguna para enfatizar y resaltar la autonomía del texto dramático— los encargados oficiales del festival de Atenas asignaban actores a los dramaturgos por grupos.

Al tiempo que tales innovaciones mostraban la institución independiente de la actuación la crítica o el criticismo emergía también. En vez de ser absorbidos por la actuación, los jueces ahora confrontaban a los actores y escritores como representantes artísticos independientes. Ellos representaban criterios estéticos que se habían separado de consideraciones religiosas e incluso morales. Tales jueces representaban también a la ciudad que patrocinaba las actuaciones. Habiéndose constituido como ciudadanos del público, aquellos que componían las ciudades de los Estados griegos asistían a actuaciones como una importante audiencia de observadores y críticos potenciales. No estaban allí simplemente para ser entretenidos. Los días de los festivales eran devotamente separados para la comedia y la tragedia. Mientras que los primeros claramente daban recreación en el sentido mundano y posritualista del «entretenimiento», los últimos no lo hacían en lo absoluto. La actuación de las tragedias griegas, al tiempo que secular, parte de la vida sería que en Durkheim marca un fenómeno como religioso con «r» minúscula. No solamente se hicieron inmortales los actores enmascarados de la tragedia griega, sino los textos que evocaban «hablaban y caminaban» con fuerza estética y emocional concluyente sobre los asuntos morales y cívicos más serios y relevantes de esa actualidad. Desde Esquilo a Sófocles y Eurípides, el drama trágico griego (Jaeger: 1945, pp. 232-381) aborda la virtud cívica y la corrupción, explorando si había un orden moral natural separado de, y más poderoso que, el fatalmente fallido orden de la vida social humana. Estos asuntos eran críticos para sostener el imperio de la ley y una vida civil democrática e independiente. .

Aristóteles cristalizó en términos intelectuales la diferenciación empírica entre los elementos de la actuación que convirtieron el ritual en teatro. Lo que los actores rituales supieron alguna vez «instintivamente», Aristóteles ahora se sentía avocado a escribirlo. Su poética (1987) hizo de lo natural artificial. Proporcionó una especie de «recetario filosófico», instrucciones para hacer significado y actuación efectiva para una sociedad que se había movido desde la fusión del ritual a la autoconciencia de la actuación más teatral. Aristóteles

explicó que las actuaciones consistían en «planes» y el planeamiento efectivo demandaba «narrativas» que poseyeran «un comienzo, una mitad y un final». En su teoría de la catarsis, él explica, no teleológica, sino empíricamente, cómo los dramas pueden afectar una audiencia: los dramas deberán evocar sensaciones de «terror y piedad» si se quiere llegar a tener un efecto emocional.

Desarrollos similares trajo el ritual al teatro a través de la civilización del mundo, en respuesta al mismo proceso estructural de diferenciación cultural y social. “Allí estaban los orígenes rituales del drama judío, del drama chino, de todo el drama europeo cristiano y probablemente del drama indio”. Según nos informa Boulton (1960, p. 194) en “Sudamérica los conquistadores hispanos les trajeron a los indígenas obras dramáticas de representaciones de milagros que ya tenían una tradición dramatúrgica que se había desarrollado de sus cultos primitivos”. En la Europa medieval, el drama secular se desarrolló a partir de los dramas de pasión que venían del oriente. En la *Autun* del siglo XII, centro de actividad religiosa burguesa, un astuto observador llamado Honorio hace una analogía desde los efectos de las masas de oriente hasta los antiguos escritores de tragedias griegas (Hardison: 1965, p. 40; Schechner: 1976, p. 210). “Es bien sabido, escribe Honorio, que aquellos que recitan tragedias en los teatros presentaron las acciones de los oponentes mediante gestos ante la población”. Y continúa para sugerir “en el teatro de la iglesia ante el pueblo cristiano, la lucha de Cristo contra sus perseguidores es representada por un conjunto similar de «gestos» que les enseña el camino de su redención”. Honorio compara cada movimiento de la masa a un movimiento equivalente en el drama clásico, y describe lo que él creyó eran efectos similares en la audiencia estrechamente vinculados y fusionados. “Cuando el sacrificio se ha completado, paz y comunión son otorgados al pueblo por quien oficia, escribe y entonces por el Ito o lo que es la misa en sí se les ordena regresar a sus casas [y] gritan vivas a Dios y regresan a sus casa en regocijo”. No es de sorprender que Boulton (1960, p. 195) simplemente iguale tales procesiones de las religiones más tempranas con la actuación. Sugiriendo que “la actuación más antigua era hecha por los sacerdotes y sus asistentes”, ella anota que “una de las causas de la incrementada secularización del drama es que el hombre común pronto fue llamado a llenar partes en el cada vez más creciente reparto de actores”.

Lo que sigue a esta dramatización al interior del ritual sagrado europeo recapitula los procesos diferenciadores y fragmentadores que trajeron el ritual al teatro en la antigua Grecia. Para inicios del siglo XVII, por ejemplo, la institución de los críticos estaba plenamente formada: “casi todas las presentaciones tenían un prólogo pidiendo la buena voluntad de los críticos” (Boulton: 1960, p. 195). Sin embargo, a pesar de su independencia de la sacralidad en el sentido más tradicional, fusionado y cosmológico (Religión con «R» mayúscula) estas actuaciones seculares simbólicas a menudo proyectaban, nada más ni nada menos, que los temas morales más serios y ejercían efectos ideológicos y políticos potencialmente significativos (religión con «r» minúscula). Mucho antes del advenimiento

de la novela y del periódico las actuaciones teatrales se habían convertido en el escenario para articular un fuerte criticismo social. Los dramaturgos hilaban sus textos de la fábrica de la vida social contemporánea, pero empleaban su imaginación para hacerlo de una manera brillantemente acentuada y altamente estimulante. La actuación de estas obras eran fundidores en donde se forjaban las metáforas que circulaban de vuelta a la sociedad, marcando una especie de movimiento en ocho (Schechner: 1977; Turner: 1981, pp. 73-74) de la sociedad al teatro y luego a la sociedad otra vez. Mientras proporcionaban entretenimiento sofisticado y altamente entretenido, Molière parodió no solo a la burguesía sino a la iglesia católica quienes a la vez le devolvieron la vituperación en la misma especie. Shakespeare escribió unas obras tan entretenidas y populares que fue catalogado como simplón por los dramaturgos y críticos más educados y sofisticados de su época. Al mismo tiempo Shakespeare satiriza toda autoridad convencional y dramatiza la inmoralidad de cualquier clase de poder social. Ultrajado por los divinos puritanos, el drama «elizabethiano» fue sujeto a arduos esfuerzos por censurarlo. Las comedias de la restauración que le siguieron no fueron menos cáusticas en sus ambiciones sociales o punzantes en sus efectos.

### *El surgimiento del drama social*

Respondiendo a los mismos retos históricos de la desnaturalizada actuación ritual, las acciones colectivas en la sociedad más amplia, empezaron a incorporar más frecuentemente un reparto de actuación. En fases más rígidas y tempranas de la diferenciación social, nuevas jerarquías sociales simplemente ordenaban que sus actuaciones fueran legitimadas por la mistificación simbólica. A medida que las sociedades se volvieron más débiles en su tejido, la autoridad era crecientemente confrontada, y la distribución de los recursos ideales y materiales más propensa al conflicto, los concursos por el poder social se volvieron más flexibles, abiertos y contingentes. En el proceso fueron enmarcados por participantes ambiciosos e igual por los nuevos públicos democráticos, como dramas sociales que se desplegaban, o eran actuados, sin ningún conjunto de guión o resultado preestablecido. La escena perdida misma producía el guión, mediante una suerte de métodos progresivos y regresivos que recuerdan a lo que Sartre describió filosóficamente en *La búsqueda del método* (1953) y aplicó históricamente en su recuento (1976, pp. 351-361) como un grupo fusionado que comparado con uno serial emergía espontáneamente en la tormentosa toma de la Bastilla. En su momento progresivo, los dramas sociales son más como una promulgación creando narrativas y promulgando códigos binarios. En su momento regresivo, los dramas sociales ganan autoridad para sus composiciones mediante la recurrencia a temas culturales pre-existentes.

Al tiempo que las masas de personas poderosas se transformaban en ciudadanos, constituían audiencias interpretativas. Con la constitución de tales públicos, incluso a los conflictos más instrumentalmente motivados se les obligaba a presentarse en nuevas formas de comunicación expresiva. Para preservar su poder social y su habilidad para ejercer

control social, las élites tuvieron que transformar sus conflictos de intereses en actuaciones ampliamente aceptadas que proyectaran formas simbólicas persuasivas. En la medida en que las periferias fueron incorporadas gradualmente a los centros, los aspirantes al poder social lucharon titánicamente por enmarcar sus conflictos como dramas. Ellos se presentaban a sí mismos como protagonistas en narrativas simplificadas, proyectando sus posiciones, argumentos y acciones como ejemplos de religiosidad sagrada y textos seculares. Ellos «desterraban» a sus oponentes como antagonistas en la narrativa, como actores artificiales y nada sinceros que solo aparentaban para conseguir lo que pretendían.

Cuando Thomas Becket se opuso a los esfuerzos de Enrique II para ejercer control político sobre la Iglesia inglesa, creó un gran drama social que empleó el paradigma del martirio de Cristo para legitimar su antagonismo y luego para conmemorarlo. El rey Enrique venció a Sir Thomas en términos instrumentalmente políticos, pero el drama que escenificó Becket capturó la imaginación británica y moldeó sus estructuras morales por siglos desde entonces<sup>3</sup> en los Estados ciudades del renacimiento (e.g., Brucker: 1969), los conflictos entre la iglesia y el Estado eran gráficamente representados en las grandes plazas públicas, no solo figurativamente sino a menudo literalmente ante los ojos de un público bastante afrancesado. La heteronomía no era ni una simple doctrina ni un asunto de simple estructura institucional, también era actuación pública. Savonarola inició su movimiento popular de masas para depurar la república florentina con un anuncio dramático en la plaza de la *Signoria*, la plaza pública de la ciudad. Su ejecución pública en la horca y el posterior incineramiento de sus restos, tuvieron lugar en el mismo espacio civil. Observado por una abrumadora audiencia de ciudadanos y semi-ciudadanos, algunos horrorizados, otros muy satisfechos (Brucker: 1969, p. 271), la actuación, instigada por el arresto de Savonarola y su confesión mediante tortura, gráficamente corrieron el velo sobre la campaña de renovación espiritual del reformador. El consejo maquiavélico a los príncipes italianos se preocupaba no sólo por la integración del cada vez más disperso poder administrativo sino también por instruir acerca del poder simbólico, acerca de cómo actuar como un príncipe que parezca, sin importar las circunstancias actuales, ejercer el poder de manera supremamente confiada.

---

<sup>3</sup> El trabajo pionero de Turner (1975) del drama generado por el conflicto entre Thomas Becket y Enrique II fue el primero en notar y conceptualizar tales dramas sociales. Teóricamente, sin embargo, el concepto de Turner de una secuencia que se desenvuelve extendiéndose desde introducción a nudo y desenlace apunta un poco más que a un *set* de metáforas quasi funcionalistas por la experiencia misma de los actores. Turner falló en atar el surgimiento de los dramas sociales a la incorporación histórica de las periferias a los centros (Eisenstadt: 1985) y, a pesar, de su propia conciencia de la problemática creada por la modernización (e.g., Turner: 1982, p. 70, y Wagner Pacific: 1986), fue incapaz de problematizar la fragmentación y la des-fusión de los varios elementos sociales y culturales de los cuales se conmine las actuaciones. Más adelante hablaré del enfoque dramático de Turner.

En 1776, un pequeño grupo de anticolonialistas británico americanos, abordó una embarcación mercante en Boston y arrojó toneladas de té indio al mar, los efectos instrumentales de lo que fue inmediatamente representado en el imaginario popular como «la fiesta del té de Boston» eran discutibles, pero su poder expresivo fue enorme. La actuación colectiva, que dramatizaba la oposición colonialista a la corona británica, clarificó un aspecto clave del antagonismo y movilizó un soporte público ferviente. La batalla inaugural de la revolución americana, en Lexington, fue colectivamente representada en términos de metáfora teatral como «el disparo que se oyó al rededor del mundo». Los soldados británicos y americanos vistieron los coloridos uniformes de los actuantes opuestos –Paul Rèveve memorablemente gritó «vienen los abrigos rojos, vienen los abrigos rojos»– y las marchas de los soldados perfectamente ataviados eran acompañadas en ambos lados por cuerpos de flautas y tambores. Las sangrientas batallas de la guerra de independencia eran retrospectivamente narradas como enfrentamientos épicos y dramáticos, sus victorias transformadas en iconos en estampillas y dibujos.

La puesta en escena de la acción colectiva como drama social fue intrínseca también a la Revolución francesa. Durante sus primeros días, los radicales de *Sans coulottes* mostraron su oposición escenificando una «marcha de las mujeres» a *Vincennes* extraordinariamente teatral, para cuestionar al rey sobre sus lealtades y eventualmente regresar con él a su mando simbólico (Landes: 1988). En los años siguientes, héroes y villanos se intercambiaban los papeles de acuerdo con la lógica del discurso y la configuración teatral, no con los cálculos políticos, y sin importar que tan violentos o sangrientos, los victoriosos y los mártires eran representados, retrospectivamente, en poses y togas clásicas republicanas, así como en el retrato que David hizo de Marat Sade.

## **Re-fusión y autenticidad:**

### **El reto de la performance exitosa en sociedades complejas**

El objetivo de la actuación secular, bien sea en un escenario o en la sociedad, sigue siendo, al igual que la ambición del ritual sagrado: la identificación psicológica y la extensión cultural. El propósito es crear mediante la actuación profesional y convincente, la identificación psicológica de la audiencia con el actor y el texto, y de esa manera lograr la proyección del significado cultural de la actuación a la audiencia. Con una creciente complejidad social y cultural, lo que Nietzsche llamó “el dar vida [al] el mundo plástico del mito” y como esos “momentos de paroxismo que elevan al hombre más allá de los confines del espacio, el tiempo y la individuación” se hizo mucho más difícil lograr que los elementos de la actuación se separaran y variaran independientemente el uno del otro.

El reto que enfrenta la acción simbólica individual y colectiva en las sociedades contemporáneas, bien sea en el escenario o en las sociedades a gran escala, es infundir la actuación en significado mediante la re-fusión. Desde el romanticismo este reto ha estado relaciona-

do al problema de la autenticidad (Taylor: 1989). En el nivel de la vida cotidiana, la autenticidad es tematizada por cuestiones tales como si la persona es «real», si él o ella son derechos, honestos y sinceros. La acción será vista como real si se ve como *sui generis*, el producto de un actor autogenerado que no es manipulado como una marioneta por los hilos de la sociedad. Una persona autentica actúa sin artificios, sin autoconciencia, sin referencia a algún plan o texto laboriosamente pensado, sin preocuparse por manipular el contexto de sus acciones, y sin preocupaciones sobre los efectos de esas acciones. La percepción de autenticidad, en otras palabras, depende de la re-fusión.

### *Ritual secular y flujo*

Esta comprensión nos permite movernos más allá del interminable debate sobre si el ritual es posible o deseable en las sociedades modernas, un debate disimulado y confundido por la nostalgia y la contra-nostalgia en ambos lados. La re-fusión permite la recuperación temporal del proceso ritual. Permite a los contemporáneos experimentar el ritual porque apuntala de forma uniforme los elementos desconectados de la actuación cultural. En términos psicológicos, es esta re-fusión uniforme lo que Csikzentmihaly (1975) describe como «flujo» (cf., Schechner: 1976) en el trabajo innovador en la actuación virtuosa en escenarios en artes, juegos y deportes que atraían mucha atención hace tres décadas. En los términos que estoy desarrollando aquí, lo que Csikzentmihaly descubrió en estas actividades altamente variables fue la unión de texto, contexto y actor, una pérdida de autoconciencia sobre los resultados de la acción, sin importar si es éxito o fracaso, y una falta de interés en, –incluso falta de conciencia– el escrutinio de los observadores por fuera de la acción. Es por “la unión de la acción y la conciencia de ésta” que él (1975, p. 38) escribió “que una persona en el flujo no tiene una perspectiva dualista”. La fusión de los elementos de la actuación permite a actores y audiencias concentrar su atención en el texto premeditado hasta la exclusión de muchos otros textos, significados e interpretaciones alternativas que están empíricamente disponibles: “los pasos para experimentar el flujo... incluyen... el proceso de delimitar la realidad, controlar algún aspecto de ella, y responder al criticismo con una concentración que excluya cualquier otra cosa como irrelevante” (1975, pp. 53-54)

Las actuaciones seculares en sociedades complejas buscan superar la fragmentación creando flujo y logrando autenticidad. Ellas tratan de recobrar el ritual, tratan de eliminar o negar los efectos de la des-fusión cultural y social. Las actuaciones exitosas re-fusionan la historia. Ellas recombinan los elementos que alguna vez estuvieron fusionados de forma naturalista. Ellas derriban las barreras que la historia ha erigido –las divisiones entre cultura de fondo y texto preformativo, entre texto pre-escrito y actores, entre la escena perdida y la audiencia. La actuación exitosa supera la postergación del significado que marca la *difference*: los significantes parecen convertirse en significado, la mera acción de actuar pareciendo determinar el efecto de la actuación. La re-fusión es posible sólo me-

dian­te la deposi­ción de los po­de­res so­cia­les, pe­ro el mismí­si­mo éxi­to de la ac­tuación ha­ce el efec­to, e in­clu­si­ve la exis­ten­cia de ta­les po­de­res, in­visi­ble. Los po­de­res so­cia­les se ma­ni­fiestan no co­mo fuer­zas ex­ter­nas o con­tro­la­do­ras opues­tas a la ac­tuación que se de­sar­rolla, si­no co­mo ve­hí­cu­los de re­pre­sen­ta­ción, co­mo por­ta­do­res del sig­ni­fi­ca­do pre­me­di­ta­do. Re­fu­si­o­nan­do to­dos es­tos ele­men­tos se­pa­ra­dos, la ac­tuación éxi­to­sa cie­rra tem­poral­men­te la bre­cha en­tre los cam­pos de la tran­scen­den­cia sa­gra­da y lo mun­da­no en la vi­da so­cial. Cuan­do sur­gió el dra­ma post ri­tual en la an­ti­gua Gre­cia, Ari­stó­te­les (1987) ex­pli­có que una ob­ra de te­a­tro es “una imi­ta­ción de la ac­ción, no la ac­ción mis­ma”. Cuan­do su­ce­de la re­fu­si­ón, es­ta no­ta de ad­ver­ten­cia es de­sa­ten­di­da. La ac­tuación log­ra ve­ro­si­mi­li­tud. Pa­rece ser ac­ción, no su imi­ta­ción.

*Gui­ones: La re­fu­si­ón de tex­tos cul­tu­ra­les y per­for­ma­ti­vos*

De­trás de ca­da ac­tuación so­cial y te­a­tral sub­ya­ce el en­tra­ma­do de re­pre­sen­ta­cio­nes co­lec­ti­vas que co­m­po­nen la cul­tu­ra, el uni­ver­so de có­di­gos y nar­ra­ti­vas bá­si­cos y el re­ce­ta­rio de las con­fi­gu­ra­cio­nes re­tó­ri­cas con el cual se de­se­ñan to­das las ac­tuacio­nes. Den­tro de es­te uni­ver­so más am­plio de sig­ni­fi­ca­dos, los ac­tuantes ha­cen eleccio­nes so­bre los ca­mi­nos que qui­sie­ran to­mar, el jue­go es­pe­cí­fi­co de sig­ni­fi­ca­dos que qui­sie­ran pro­yec­tar. Es­tas eleccio­nes son los gui­ones que o bien an­te­ce­den en exis­ten­cia a la ac­tuación y son (más o me­nos) di­vul­ga­dos por el­los o to­man for­ma pro­spec­ti­va­men­te y son tex­tu­al­men­te re­con­strui­dos *post-hoc*. Los gui­ones cris­ta­lizan la cul­tu­ra que sir­ve de fon­do a las ac­cio­nes, y a su tur­no for­man un nue­vo fon­do para la in­ter­pre­ta­ción. Es­to es lí­te­ral­men­te ver­dad para una ac­tuación te­a­tral y figu­ra­ti­va­men­te para una ac­tuación so­cial dra­má­ti­ca<sup>4</sup>. El gui­ón es el sig­ni­fi­ca­do lis­to para la ac­tuación. En el dra­ma te­a­tral, es­te ali­sta­mien­to es usua­l­men­te, aun­que no siem­pre, de­li­nea­do de an­te­ma­no. En el dra­ma so­cial, en con­tra­ste, los gui­ones más a me­nu­do son in­fe­ri­dos por los ac­to­res. En un pro­ce­so de bús­que­da de sig­ni­fi­ca­do que se ex­ten­de desde lo más in­tu­iti­vo ha­sta lo más vo­lun­ta­rio, los ac­to­res y las au­dien­cias re­fle­jan en la ac­tuación en el pro­ce­so de su de­sar­roll­o, es­co­giendo un gui­ón so­bre el cual la ac­tuación «de­bería ha­ber­se» ba­sa­do. En tal elab­o­ra­ción del gui­ón dra­má­ti­co–so­cial, los

---

<sup>4</sup> En su re­con­strucción de cómo la can­ción de Abel Meeropoles «Fruta exó­ti­ca» se con­vir­tió en la firma de la ac­tuación de Billy Holiday, el pe­ri­o­dis­ta David Margolick (2000, p. 56) en­fa­ti­za la es­pe­ci­fi­ci­dad de su énfasis lí­ri­co en el lin­cha­mien­to co­mo el fac­tor que sob­re­sa­lió *vis a vis* a los temas de tras­fon­do más ge­ne­ral de las can­cio­nes de pro­tes­ta y los tex­tos ar­ti­stí­cos de los ne­gros. Para al­gu­nos «Ne­gro y azul» de Andy Razaf, es­cri­to en 1929 e in­mor­ta­li­za­do por Louis Arm­strong, era ar­gu­men­ta­da­men­te la pri­me­ra can­ción pro­tes­ta de los ne­gros que apun­ta­ba a una au­dien­cia emi­nen­te­men­te blan­ca. Pe­ro mien­tras el lin­cha­mien­to era un tema con­spi­cuo en la fic­ción ne­gra, el te­a­tro y el arte no se pre­sen­ta­ron pro­mi­nen­te­men­te en la mú­si­ca ne­gra. Ir­ving Ber­lin se re­firió al lin­cha­mien­to en «Sú­per tie­mpo»... pe­ro an­tes de que Meeropol y Holiday sa­lie­ran a la luz, na­die ha­bía con­fron­ta­do el tema tan di­rec­ta­men­te. “Era real­men­te la pri­me­ra vez que al­guien ha­bía trans­mi­ti­do tan ex­pli­ci­ta y poé­ti­ca­men­te el men­sa­je de la gen­te ne­gra”, di­jo el pro­duc­tor de la no­ta dis­co­grá­fi­ca Ahmet Ertegun. “Estaba siem­pre cus­to­diado en el Blues: len­gua­je oculto. Pe­ro es­te era bas­tan­te abier­to”.

actores y las audiencias, trazan el círculo hermenéutico (Dilthey: 1976). Las actuaciones se convierten en las «partes» fundadoras sobre las cuales las «totalidades» están construidas, lo último entendido como los guiones que permiten al sentido de una acción ser determinado.

Sin importar si los guiones son escritos de antemano o escogidos *in situ*, las reglas que someten los guiones a las exigencias de la teatralidad aplican en todas partes. Lo que distingue un guión de la cultura de fondo es, no su estatus simbólico, sino su orientación a la técnica dramática. Dejémonos volver a la descripción básica de Boulton del teatro como literatura que habla y camina. Los guiones hacen que caminar y hablar sea posible, a pesar de que no lo garantizan, los guiones proporcionan los planos sobre cómo, al interior de los confines físicos del proceso de actuación, los actores pueden sostener la regla más básica de cualquier clase de drama, lo que Boulton describió como la necesidad fundamental de «mantener la atención del público». Para mantener la atención, los guiones deben «lograr la concentración» del significado cultural; deben comprimir los significados de fondo de la cultura cambiando la proporción e incrementando la intensidad. La simplificación y la repetición son esenciales. En una obra, escribe Boulton (1960, p. 13) hay a menudo repeticiones incluso de hechos relativamente simples, explicaciones [excesivamente] cuidadosas, designación de personas por su nombre más veces que en una conversación real y varias sobre-simplificaciones que a los ojos del lector estudioso de una obra deben parecer casi infantiles. La misma clase de simplificación y condensación afecta los guiones de dramas sociales exitosos menos concientemente formados. Al tiempo que luchan por convertirse en protagonistas en sus narrativas escogidas, los actuantes sociales como los políticos, activistas, profesores, terapeutas o ministros recurren una y otra vez a la línea argumentativa básica de sus guiones, la que ellos desean proyectar. Ellos proporcionan un recuento estereotipado de sus cualidades positivas como héroes o víctimas, y exageran la malevolencia de los motivos de los actores que ellos desean identificar como sus antagonistas, mostrándolos como creadores del mal o tontos. Sin importar si son inscritas *a priori* en los guiones teatrales o subjetivamente en dramas sociales, estas técnicas simplificadoras son “instrumentos para asegurarse de que las audiencias aprehendan lo que sea que necesiten saber”. (Boulton: 1960, pp. 12-13).

Emplear el diálogo naturalista es otra técnica para guionizar la acción dramática. «Una de las diferencias clave entre una obra de teatro y una novela, Boulton (1960, p. 101) sugiere, es que cada acto o idea en una obra de teatro debe ser expresado a la audiencia por alguien que la esté diciendo». Si «el diálogo es sobre-formalizado» por ejemplo, incluso el guión más elegantemente escrito puede estar «muerto teatralmente» (p. 98). Sin embargo, así como no es necesario e inclusive puede ser contraproducente, hablar el inglés del rey, tampoco pueden el habla y lenguaje ordinario ser distorsionado o confuso. En el lenguaje distorsionado, el significado del guión bien sea escrito o atribuido, se hace poco claro. Durante sus primeras actuaciones presidenciales, el presidente George

W. Bush, aprendió esto muy a su pesar, cuando sus famosos errores gramaticales e inarticulados gageos, o «bushismos» tan a menudo lo hacían fallar en hacer claro su punto y llevar la idea a término. Tales confusiones deben ser interpretadas gramaticalmente. Como resultado de sus errores al hablar, las primeras presentaciones del presidente Bush eran a menudo desviadas de lo serio a lo cómico. El señor Bush y sus asesores perdieron el control sobre la interpretación *post hoc* del guión de las actuaciones presidenciales.

Para ser efectivos los guiones deben reflejar las reglas de la coherencia de la actuación. Respondiendo al surgimiento del teatro a partir del ritual, Aristóteles (1987) teorizó que todo drama exitoso debe reflejar la secuencia temporal del principio, el medio o nudo y el final o desenlace. Difundido en la temprana Europa moderna, cuando el ritual fue secularizado y des-fusionado una vez más, esta regla de coherencia se conoció como «las tres unidades» —de acción, lugar y tiempo (Boulton: 1960, p. 13). Dadas las limitaciones materiales y de comportamiento que tienen las actuaciones, los clasicistas argumentaban, que la acción teatral debía ser claramente de una sola pieza: debe suceder confinada a una escena y un lugar y debe desarrollarse en tiempo continuo. De la misma manera lo hacen los dramas sociales, sí las audiencias del congreso y las investigaciones televisadas, luchan vigorosamente para sostener su propia economía dramática. Con grandes diapositivas visuales, los investigadores muestran «líneas de tiempo» para los eventos críticos, esquemas retrospectivos cuyo objetivo es sugerir acciones continuas puntuadas por causas y efectos claramente relacionadas. La televisión diurna es interrumpida para que las representaciones de estas investigaciones se puedan desarrollar en tiempo continuo, real y forzosamente dramático. Los asuntos parlamentarios ordinarios son suspendidos para que tales actuaciones político culturales, bien sean grandiosas o grandilocuentes, puedan adquirir la unidad de la acción, tiempo y lugar.

La unidad lograda por la «guionización» exitosa no sugiere que se esboce una acción armónica. Explicando lo que ella llama “las leyes artísticas generales del desarrollo de la trama” Bolton (1969, p. 41) observa que “una obra debe tener giros y vuelcos para mantener el interés hasta el final”. Su argumento, en el que recalca que los dramas “deben desarrollarse de una crisis a otra” es verdadero, también para los guiones que no son escritos y que tienen atributos contemporáneos. Esto se hace aún más evidente cuando Bolton explica que ella emplea la crisis “como un término literario” que “no tiene necesariamente que significar algo alarmante o desconsolador, sino simplemente una crisis de intereses, un evento importante —en el sentido en que una propuesta de matrimonio puede ser tanto una crisis como una avalancha”. De hecho, de acuerdo con Bolton, los guiones dramáticos exitosos siguen una fórmula universal. Después de una clarificación inicial o introducción, en la que “aprendemos quiénes son los personajes clave, para qué están ahí y cuáles son los problemas con los que iniciaron”, hay algunos “desarrollos inesperados que hacen surgir nuevos problemas”. Esta primera crisis será seguida por otras, que “se suceden una tras otra como causas y efectos” de acuerdo con la naturaleza del género.

Eventualmente, “la totalidad de la acción es llevada a clausura por algún descubrimiento final”, una acción o decisión que es denotada como el «desenlace del nudo».

Es sorprendente la forma tan similar cómo la trama de la inestabilidad-crisis se hace guión por las actuaciones sociales. En los estudios sobre rompimiento de caminos en Turner (1974), por ejemplo, encontró casi exactamente la misma estructura de trama trabajando –introducción, crisis, reacomodamiento, y reintegración o escisión<sup>5</sup>. La diferencia es que, en los dramas sociales, la actuación en sí inicia estas divisiones, comparado con ella siendo inscrita *a priori*. En el orden de crear actuaciones que mantengan la atención de la audiencia, de hecho para establecer la existencia de una actuación, los actores sociales intencionalmente crean giros y vuelcos, presentando eventos ordinarios como «crisis» para dramatizar una trama en particular. La introducción que inicia un drama, observaba Turner, “puede ser deliberada e inclusive calculadamente ideada por una persona o parte interesada dispuesta a señalar o retar la autoridad instaurada”. Pero una introducción también «puede surgir [simplemente] de una escena de ánimos caldeados» (Turner: 1983, p. 70) en cuyo caso la iniciación de un drama social es imputada, o guión por la audiencia, aun cuando esta no sea la intención de los mismísimos actores.

El naturalismo que subyace a la teoría dramaturgica de Turner no le permitió ver esta trama secuencial como una condensación artificial que busca, pero a menudo falla en esto, re-fusionar la cultura de fondo y el texto actuable o actuado o performativo, menos como un elemento entre los muchos que las actuaciones exitosas deben re-fusionar. Lo que el cúmulo de trabajo progresivo de Wagner-Pacific (1986, 1994, 2000) ha demostrado es apenas lo difícil que es, inclusive, para los más poderosos actores sociales, asegurar el tipo de secuencialidad dramática que Turner describe. Por ejemplo, el examen detallado de Wagner Pacific del rapto y asesinato en 1978 del primer ministro italiano Aldo Moro puede ser interpretado como un estudio de caso de actuación fallida. A pesar del estatus de Moro como la figura política italiana más popular e influyente de su tiempo, no pudo convencer a otros actores colectivos influyentes de leer el guión que el mismo construyó para la actuación que él se veía forzado a representar por sus secuestradores. Moro quería presentarse a sí mismo como si siguiera siendo un héroe, como la persona que tomaba el riesgo y el poderoso protagonista en una actuación que continuaba demostrando la necesidad de una «apertura hacia la izquierda» y, por lo tanto, la necesidad de negociar con los terroristas secuestradores para salvar su vida. Contra el guión proyectado, otros intérpretes sociales, que terminaron por ser más influyentes, insistieron en que el secuestro iluminaba

<sup>5</sup> “El hecho de que un drama social como yo he analizado su forma, se corresponda cercanamente a la descripción de Aristóteles de la tragedia en la poética... no es... porque he tratado inapropiadamente de imponer un modelo ético occidental de escenificar la acción sobre la conducta de una sociedad de villa de África. Sí no porque hay una interdependencia, quizás una relación dialéctica entre dramas sociales y géneros de actuación cultural posiblemente en todas las sociedades. La vida, después de todo, es tanto imitación del arte como viceversa”. (Turner: 1938, p. 72).

el martirio de Moro y apuntaba a una narrativa de venganza contra la izquierda terrorista. Mientras el mismo Wagner-Pacific, atribuye la falla en la actuación de Moro primeramente al balance desigual de poder social y al control que las fuerzas anti-Moro ejercieron sobre los medios de producción simbólica, el modelo dramático que desarrollo aquí revelaría que otras dimensiones de la actuación simbólica fueron también de una importancia crítica.

### *Proceso de actuación como escena perdida*

Incluso después de que un guión ha sido construido permitiendo a la cultura de fondo hablar y caminar, la «acción» de la actuación debe empezar, en tiempo real, en un lugar en particular, con actores en particular ante una audiencia real, y sujeta a las limitaciones impuestas por los medios disponibles de producción simbólica y las influencias de poder social. Esto puede ser conceptualizado como el reto de hacer instantáneo [Instantaneizar] un texto hecho guión<sup>6</sup>. Inspirándose en los teóricos franceses, los teóricos del drama han hablado de este proceso como la escena perdida, que traduce literalmente «poner en la escena» ofreciendo una definición que apunta implícitamente a nuestra noción de re-fusión. Pavis (1988, p. 87) define la escena perdida como la “confrontación del texto y la actuación” el “encuentro o careo, en un espacio y tiempo dados, de diferentes sistemas significativos, para una audiencia”. Para la actuación teatral que se desprende de los guiones escritos, el proceso de la escena perdida es organizado por un rol dramático especializado, más concretamente, por el director. Para los dramas sociales, en los cuales los guiones son atribuidos en una forma contemporánea y a menudo retroactiva, la escena perdida es hincada por el acto mismo de la actuación: por las intenciones y sensibilidades voluntarias o involuntarias de los actores colectivos, por el ego observador del individuo (su «yo soy» en primera persona, comparado con su «yo» o alter ego), y por las sugerencias de los agentes y consejeros de un actor en respuesta a peticiones de una audiencia potencial.

Este énfasis en los detalles de actualizar los conjuntos representativos al interior de las escenas actuadas o preformativas, tiene claras implicaciones para el drama social. Nos recuerda que los hilos sociales ocultos no hacen instantáneas las tramas al interior ni al exterior de ellos mismos. Es la actuación dramática la que crea la conciencia y la configu-

---

<sup>6</sup> Margolick (2000, pp. 49-50) testifica para la significancia de tales escenificaciones en su reconstrucción de cómo la presentación de «Fruta exótica» de Billy Holiday se convirtió en un éxito imparable en el club nocturno de Nueva York, Sociedad Enjaulada. Ser testigo de «Fruta exótica» en el Café Sociedad fue una experiencia visual y auditiva. Josephson, quien denominó a la canción «*agitrop*», decretó dirección de escenificaciones para cada una de las 3 presentaciones nocturnas. Holiday debía cerrar cada noche con esa canción. Antes de que ella empezara, todo el servicio se detenía. Las meseras, los cajeros y cantineros eran inmovilizados. La habitación se oscurecía completamente, excepto un halo de luz sobre el rostro de Holiday. Cuando ella terminaba y las luces se apagaban, ella bajaba del escenario, y sin importar que tan estruendosa fuera la ovación, nunca regresaba para dar la venia.

ración de los problemas sociales. Los dramas sociales, en otras palabras, buscan simultáneamente crear problemas sociales y resolverlos. Es porque las configuraciones sociales contemporáneas son más amplias y flexibles que las más tempranas, que los dramas de final abierto pueden, y deben, en cierto sentido, surgir. Los dramas sociales se deslizan por entre la estructura de la ambigüedad contemporánea; ellas permiten que los actores y las audiencias tengan la oportunidad de expresar de recapitular y reajustar sus recursos culturales básicos, y hacen gestos hacia acciones significativas que puedan resolverlos.

Cuando Bolton (1960, pp. 182-183) advierte que «los guiones sobre dirigidos no le dejan discreción al productor» está sugiriendo que los guiones deben dejarle a los directores “suficiente campo para la invención”, que aquellos que preparan y llevan a cabo la mismísima actuación de un guión, quienes inician la escena perdida, necesitan un amplio espacio en el cual ejercer su imaginación teatral. La escena perdida es diferente de construir un guión efectivo. Involucra tareas como coreografía, instalaciones de producción, actuación, y relaciones públicas. Incluye la comunicación con una audiencia real. Nos enfocaremos en una discusión de estos variados elementos después de considerar los poderes sociales, los medios simbólicos sobre los que todo proceso de instantaneización, —de hacer instantáneo algo— descansa.

### *El poder social y los medios de producción simbólica*

En las actuaciones fusionadas de las primeras sociedades, ni los poderes sociales ni los medios de producción simbólica son problemáticos. El poder no está fraccionado como una cosa separada, sino mezclado en significados de una forma relativamente invisible. La edad y el género suministran las bases para el liderazgo por consenso, siendo recogidas estas en las actuaciones como símbolos expresivos. De la misma forma, los medios materiales de los que dependen tales actuaciones fusionadas son amplia e incluso inmediatamente, accesibles. En su estudio de los *Tsembaga* (1976, p. 198), Schechner nos dice que el ritual *Konj Kaiko* que establece la paz entre tribus en guerra sólo ocurre cada doce años. El ritual se centra en la matanza masiva de cerdos y el subsecuente banquete con su carne. Porque toma “años permitir el crecimiento de suficientes cerdos para escenificar un *Kjon Kaiko*”, el ciclo ritual de la guerra y la paz está “atado al destino de la población de cerdos”.

Incluso si en tales formas naturalistas de las actuaciones fusionadas los variados elementos de la producción simbólica retienen alguna autonomía empírica, esta es aun más así en las sociedades contemporáneas. La des-fusión dramática significa que todo está por recoger. Con un guión disponible y con la ubicación de un director competente, los medios de la producción simbólica pueden no ser encontrados. Incluso las más puras interpretaciones semióticas de la actuación están forzadas a contemplar esta posibilidad. Mientras que “el director ahora tiene el control sobre lo teatral”, Aston y Savona (1991, p. 100) perciben, en el teatro y los sistemas de signos, que en él persisten “la tarea de organizar los sistemas significantes del teatro a su disposición”.

Qué es lo que exactamente tiene el director a su disposición, es la pregunta aquí. Más importante que todo es la adquisición de la asistencia del público. Sin un teatro o algún escenario hecho no puede haber actuación, mucho menos una audiencia, como Tescio mismo lo descubrió hace mucho tiempo. De la misma forma, sin un equivalente secular al escenario, la venerable caja de novelas o tramas de la vida, no puede haber drama social. Una vez que se obtiene el espacio, más o menos, debe ser moldeado. Si “la forma del espacio de una obra puede ser alterada por medio de un juego de construcción” (Ibíd., p. 114), entonces estamos de nuevo en la base material sobre la que la producción simbólica puede ser montada. Quizás no sean superestructuras en el sentido marxista, pero tampoco pueden las actuaciones construirse totalmente solas. La base de la performance, sin embargo, en sí misma tiene una forma simbólica. El espacio se hace lugar (Entrikin: 1991) por virtud de su arquitectura: “el estilo en el que es diseñado y construido es en sí mismo un signo teatral del teatro y de la sociedad que lo crea” (Aston y Savona: 1991, p. 112). Durante el debate a Clinton, era muy notorio que las audiencias se llevaban a cabo en el antiguo edificio estatal de oficinas del Senado, una preparación ornamental para la teatralidad civil del *Watergate* de antaño.

Este espacio teatral será remozado y dependerá de los medios técnicos disponibles. En los teatros a cielo abierto que sólo funcionaban de día en la era preindustrial, el «confinamiento» de la «grande e inflexible asistencia» (Ibíd., p. 114) ponía límites a la intimidad que los actuantes podían comunicar, sin importar sus aptitudes teatrales o la elaboración de su guión. La introducción de la iluminación, sin embargo, “estableció la convención del auditorio oscurecido” y “limitó la conciencia espacial del espectador al área del escenario” una vez que se focaliza la atención de esta manera, un “espacio puede ser creado dentro de un espacio”, y una intimidad comunicativa mayor es posible. Efectos dramáticos igualmente significativos siguieron a otras innovaciones tecnológicas. El tamaño pequeño del televisor comparado con la pantalla de cine, por ejemplo, limitó el uso de los planos y tomas generales y demandó un mayor uso de trabajo de cámara de primer plano, que a su turno requirió más cortes de edición para crear una escena. A esto le siguió una mayor intimidad y diálogo dramático. La disponibilidad de amplificación impulsó los ánimos en la dirección opuesta. Al inicio sólo los musicales de gran escala eran amplificados con micrófonos, pero pronto las operas e incluso las obras no musicales fueron amplificadas “porque el resultado se escuchaba más «natural» para una audiencia cuyos oídos habían sido condicionados por la televisión en estéreo, los larga duración de alta fidelidad y los discos compactos” (Copeland: 1990, en Auslander, p. 34)

Sin importar cuáles fueron los efectos dramáticos de tales innovaciones en los medios de producción simbólica, ellos revelaron el clamor por una teoría crítica de la continua interrelación de lo natural y lo artificial que subyace a la «industria cultural». Sólo una perspectiva impregnada de nostalgia proclamaría que el advenimiento de la era de la televisión o de la industria del cine tiene el efecto de repentinamente «mediatizar» las actuaciones.

Las imágenes no son desatadas de su autenticidad en virtud de su reproducción mecánica. No sólo son los medios de reproducción simbólica una de las muchísimas dimensiones de la actuación, sino que no pueden ser historizadas en una forma tan amplia. Las actuaciones siempre han sido afectadas por los medios técnicos a su disposición.

Es en términos de control sobre los medios de producción simbólica que el poder social entra directamente en la actuación. El uso de una poderosa iluminación en arco fue esencial para la infame reconstrucción fílmica —realizada por Reifentahl— de la llegada de Hitler a la convención Nazi de Nuremberg en 1933. Pero fue el poder político y económico en un sentido mucha mayor el que determinó si este documental de alta influencia política podía o no ser realizado. Dado que el partido de Hitler había triunfado a nivel de Estado, eran los nazis quienes controlaban los medios de producción simbólica. Como artista, Reifentahl era envanecida por la causa nazi, y escribió un guión que proyectaba a Hitler en una luz heroica. Pero las herramientas para hacer que su drama saliera a la luz en un sentido literal eran controladas por otros. Era Goebbels quien podía contratar a la brillante joven-cineasta y proporcionarle el escenario y el megáfono para su trabajo.

En la mayoría de las actuaciones sociales dramáticas, sin embargo, el efecto del poder social es menos obvio y directo, aunque sigue siendo de importancia crítica. Cuando los campos de concentración aun se encontraban bajo el control del *Reich* alemán, la «verdadera historia» de su genocidio antisemita apenas si podía ser contada. El acceso de los dramaturgos a los campos de concentración era negado, excepto a aquellos productores de cine y de noticias más simpatizantes del régimen nazi. Los observadores independientes potencialmente críticos eran llevados a campos que habían sido creados para que actuaran para disimular sus verdaderas intenciones mediante una simulada fachada política y cultural. El control sobre los medios simbólicos de producción sólo pudo ser cambiado por la fuerza de las armas (Alexander: 2002). Sólo después de que las tropas aliadas liberaron los campos de Alemania occidental, los ahora famosos cortos informativos y películas de los muertos y mancillados prisioneros judíos fueron producidos y distribuidos al mundo.

Como este último ejemplo sugiere, el poder social no solo provee los medios de producción simbólica sino de la distribución simbólica. ¿Cómo hace uno para escuchar el sonido de un árbol al caer en el bosque? Una cosa es interpretar un drama e incluso filmarlo. Otra muy distinta es asegurar su distribución. En la industria del cine la distribución de los filmes se pacta solo después de que las películas están hechas, para que aquellos que representan a las agremiaciones de los teatros, vean y examinen las actuaciones a las que atarán sus futuras expectativas. Para los dramas sociales tal secuencialidad es imposible; el acceso a los medios masivos es casi simultáneo al acceso a la actuación en sí misma. Los comunicados de prensa son elaborados, los eventos mediáticos son escenificados, y las ruedas de prensa son convocadas para que los actores sociales puedan crear actuaciones

antes que los «reporteros», escritores y fotógrafos empleados por instituciones cuyos intereses están separados, y posiblemente opuestos a los de la persona que actúa. Dado que el control sobre los medios masivos es vital para conectar las actuaciones con los públicos y las audiencias, no es muy sorprendente que los periódicos hayan permanecido por tanto tiempo fusionados con —controlados por— poderes ideológicos, económicos y políticos particulares (Schudson: 1988). Esta fusión permitió a los militantes de diferentes posiciones sociales asegurar la distribución solamente de las actuaciones que ellos mismos querían que fueran escenificadas. Sin embargo, los procesos de diferenciación social y cultural gradualmente cambiaron el control de los medios masivos de información. Entre más plurales los poderes sociales, más independientes los medios para grabar y distribuir los dramas sociales. Una elite económica puede seguir controlando sus propios medios masivos de información, pero es mucho menos probable controlar efectivamente los efectos negativos en sus inversiones provocados por adversarios políticos o movimientos sociales.

A este respecto el análisis de las jerarquías modernas que nos ofrece Raymond Aron (1969) es más oportuno que el de Marx. Mientras que toda actuación específica enfrenta el reto de encontrar y controlar los medios de producción simbólica, el reto para las actuaciones sociales en general, por lo menos en sociedades democráticas, es superar la fragmentación y la polarización, la competencia y la algarabía de diferentes voces en vez del monopolio y el control unilateral. Incluso en el tipo ideal de capitalismo de Marx en la Inglaterra del siglo XIX, las investigaciones del parlamento acerca de las condiciones de trabajo fueron capaces de proyectar actuaciones de duras críticas, tales audiencias fueron ampliamente cubiertas por la prensa y los reportes de sus hallazgos fueron distribuidos en «papeles blancos» muy influyentes en todo el sistema de clases. Incluso en la Alemania autoritaria del conde Bismarik, que había desterrado al partido Socialista, las poderosas actuaciones de líderes militantes de los trabajadores y los movimientos de masas que se desplegaban por toda la nación, fueron reseñadas y reportadas por periódicos radicales y conservadores por igual. En la América de mediados del siglo XX, el movimiento por los derechos civiles nunca habría iniciado si los periódicos sureños hubieran sido los únicos en cubrir las actividades de protesta de los afro americanos. De hecho, fueron reporteros de periódicos independientes, cuyos dueños eran blancos del norte, quienes reseñaron y distribuyeron las interpretaciones de simpatía de los vehementes dramas sociales generados por los movimientos sociales liderados por afro americanos. Estas actuaciones permitieron la identificación psicológica y la extensión cultural con la causa del movimiento. Lo que James Scott (1990) ha definido como el hecho de que los poderes de los débiles dependen, en las sociedades complejas, del acceso a, si no el control sobre, los medios de producción simbólica, ya que solo de esta manera pueden las actuaciones sociales de crítica ser interpretadas con simpatía y distribuidas efectivamente de forma masiva.

*La refusión del actor y el rol*

Incluso si los medios técnicos de producción simbólica son suficientes, y si el poder sobre ellos se concentra en manos amigas o simpáticas, no hay garantía de que la actuación sea un éxito. No solo está presente allí el asunto acerca del guión, sino que está el reto extraordinario de actuarlo<sup>7</sup>. Los actores pueden ser contratados o cohesionados para actuar, y en este sentido ellos representan meramente uno más de los medios productivos. Pero llevar un caballo a beber el agua no asegura que la beberá. Los actores deben desempeñar sus roles efectivamente, y a menudo no pueden hacerlo incluso cuando verdaderamente desean hacerlo. Si Barthes llamó al teatro “una especie de máquina cibernética” que revelaba una extraordinaria “densidad de signos” (1972, p. 84), este poder significante es incluso más concentrado en la persona/rol del actor en sí mismo. Veltrusky (1964, p. 84) describe al actor como “la unidad dinámica de un conjunto completo de signos”. Mientras que acepta que el poder significante también reside en “varios objetos, desde partes del disfraz hasta el mismo escenario”, él (Ibid.) insiste en que “lo importante es... que el actor centre sus significados en él mismo” y que el actor “puede hacerlo hasta tal punto que por sus acciones él puede reemplazar a todos los [otros] portadores de signos”.

En las sociedades fusionadas, los actores rituales desempeñan roles que han desempeñado en la vida social. En las sociedades post-rituales, la situación de los actores es mucho más compleja. En las actuaciones teatrales, los actores son profesionales que no tienen una relación por fuera del escenario con el rol que desempeñan en el guión. En los dramas sociales, los actores a menudo y de hecho, ocupan el rol social que actúan, pero su habilidad para seguir ocupando este rol está siempre en duda, y su legitimidad sometida a observación crítica. En ambos casos, entonces, el reto para la actuación efectiva es re-fusionar el actor y el rol, hacer que la persona que está actuando parezca en realidad ser el personaje que está representando en una forma auténtica y natural. Schechner (1981b) llamó a la actuación «comportamiento restaurado» o «comportamiento dos veces comportado». En la actuación teatral, el comportamiento es una máscara, pero este comportamiento

---

<sup>7</sup> Para citar el recuento de Margolick una vez más: ni el guión (las líricas), la escena perdida, ni siquiera las ya exclusivas audiencias de blancos y negros eran suficientes para garantizar el éxito de «Fruta exótica». También estaba el inconfundible factor de la presencia de la mismísima Billy Holiday. A los jóvenes «yuppies» liberales que vinieron a escuchar a Billy Holiday en medio de lo que el columnista Ralph de Toledana llamaría después “el turbulento humo de cigarrillo” del Café Sociedad, o a los chicos de colegio que pagaron 75 centavos por pararse y escuchar en el bar, «Fruta exótica» les dejó una impresión indeleble. “Tenía poder y validez en la exquisita tortura de su voz...”, escribió luego Toledana. Fue “una cosa hermosa y dada, como un gran momento dramático en el teatro”, el artista y caricaturista Al Hirschfeld dijo... «fue emocionante», [Betty] Comdem recuerda. “Esa canción era para helar la sangre y maravillosa y lo hizo tan bellamente”. “Ella era impactante en su magnetismo personal”, recordó luego Ralph Gleason, el escritor de jazz.

falseado debe parecer real. Shechner (1981a, pp. 86-87) recuerda la sabiduría del mayor maestro apócrifo: “la verdad, es todo de lo que se trata la actuación”, a él se le atribuye la frase “una vez que has falseado la verdad lo has logrado”. El mismo Schechner (Ibíd., p. 88) insiste acerca de la cualidad «negadora de la negación» que tiene la actuación: “Olivier no es Hamlet, pero también él no es, no Hamlet; su actuación está entre una negación de ser otro (=yo soy yo) y una negación de no ser otro (=yo soy Hamlet)”.

Como con los otros esfuerzos por re-fusionar las dimensiones dispares del proceso de actuación, re-fusionar el actor con el texto demanda imaginación y creatividad. *L'is-a-vis*, la estructura de los textos culturales, sin importar si son escritos o no, el actor es como el bricolaje de Levi-Strauss, puesto en términos terrenales. Explicando por qué “el texto de una obra te dirá tan poco sobre cómo se vera una producción”, Schechner (Ibíd., p. 86) escribió que “la producción no ‘resulta’ del texto, sino que es generada a través de ensayos en un esfuerzo por ‘ser fiel al texto’”. Durante los ensayos, los actores prueban, varias “acciones, gestos, fantasías, [y] palabras”. Es un “proceso de recolectar y descartar, de seleccionar, organizar y mostrar”. Durante los experimentos de ensayo, “algunas cosas se hacen una y otra vez [y] son percibidas... como ‘elaboraciones o productos’ y son ‘almacenados’” en vez de existir todas al tiempo, las actuaciones post-tradicionales “‘toman forma’, pedacito a pedacito, construyéndose a partir de fragmentos de ‘elaboraciones o productos almacenados’”.

Cuando los textos sociales eran más confiables, menos competitivos, y menos desfusionados de los roles sociales cotidianos y aceptados de las personas, los actores profesionales podían lograr la re-fusión de una forma más profunda y vinculada con el significado iconográfico. En lo que luego vino a ser visto como histriónica, “actuación de una imagen” los actores sólo se basan en el texto en vez de buscar personificarlo. Este enfoque exhibe la dualidad del actor y el rol en vez de hacerlos parecer inmaculados y sin fallas (Aston y Savona: 1991, p. 118). Bien entrado el siglo XVIII, cuando las estructuras sociales tradicionales y sagradas estaban siendo reconstruidas por revoluciones seculares, este método «anti-emocional» fue objeto de críticas. En «La paradoja de la actuación», Diderot (1957 [1830]) atacó a la actuación que comunicaba sentimientos por medio de gestos en vez de hacerlo por medio de la personificación. No fue sino hasta que «el nuevo drama» de finales del siglo XIX, tiempo en el cual la des-fusión social y cultural eran considerablemente más elaboradas, que el teatro intensamente psicológico e introspectivo iniciado por Strindberg e Ibsen legitimó completamente los métodos de actuación que le dieron un lugar de privilegio al facsímil.

Sólo durante este periodo contemporáneo de des-fusión empírica surgieron las técnicas de la «actuación metódica» para re-fusionar al actor y al rol. En la preparación del actor, el padre ruso de la actuación metódica, Constantin Stanislavski (1936, p. 13) describe su ambición en términos del tipo de flujo asociado con la redención de la forma ritual. “Lo mejor que podría pasar”, escribió, “es tener al actor completamente trans-

portado por la obra”. Cuando esto ocurre, entonces “sin importar su propia voluntad él vive su aparición en la obra... subconsciente e intuitivamente”.

Antes de que Stanislavsky y sus estudiantes americanos establecieran el «método» como el criterio de definición de las habilidades teatrales, la actuación de celebridad era la norma (Quinn: 1990). Sin importar si era una actriz de teatro como Sarah Bernhart en el siglo XIX o un actor de *Hollywood* como Clark Gable en el siglo XX, el estrellato y fama de la celebridad puede ser entendido como la condición en la cual la influencia de la persona del actor excede al impacto de su rol teatral. Debido a que las estrellas se comunican con las audiencias directamente, comunicando el contenido cultural de una celebridad ya establecida, la re-fusión es mucho menos probable. En la era postmoderna de la des-fusión y la hiper-conciencia de la artificialidad, los críticos valoran positivamente la actuación sólo cuando es «transparente» y «honesta» (Auslander: 1997, p. 29), lo que significa que es vista como fiel al rol, no a la persona del actor en sí mismo. Esto no es sugerir que la celebridad ha desaparecido. Sigue siendo un hit rotundo, incluso si impide la comunicación fusionada del guión dramático.

Si la des-fusión cultural y social ha desviado su foco de la actuación teatral, no deberíamos sorprendernos de que los requerimientos de la actuación para un drama social efectivo hayan cambiado paralelamente. Cuando se adscribieron los roles sociales y políticos, bien fuera por herencia o a través de estricto patrocinio social, los individuos podían ser torpes en sus representaciones de sus roles públicos. Con una diferenciación social incrementada, incluso los roles heredados, si son para mantener la legitimidad, deben ser actuados de una forma aparentemente natural. Esto es aún más cierto en los dramas sociales que hacen instantáneo el significado sin el beneficio del guión, y a veces sin ninguna clarificación previa de los roles de los actores. No es de extrañar, por ejemplo, para los «actores designados» en un drama político emergente el rehusarse a hacer sus intervenciones. Durante las audiencias televisadas del *Watergate* en el verano de 1973, incluso los senadores republicanos que privadamente apoyaban al presidente Nixon se vieron forzados a unirse a sus colegas demócratas expresando indignación y furia ante el comportamiento del presidente republicano. En contraste, durante el debate televisado de las audiencias de la acusación contra Clinton en 1998, la mayoría de los demócratas en el panel de la Casa Blanca públicamente ridiculizaron a sus colegas republicanos.

Mantuvieron su distancia de los procedimientos que los líderes republicanos trataban de exponer como un evento público serio e incluso trágico. El resultado fue la destrucción de la verosimilitud. Los procedimientos crearon una atmósfera carnavalesca en donde la comedia, no la tragedia, estaba a la orden del día. Los actores de ambos lados parecían «políticos», ofreciendo lo que aparentemente eran actuaciones artificiales y preconcebidas. El drama político falló, en parte, porque los actores que lo compusieron no pudieron o no quisieron, fusionarse con sus papeles o roles.

Incluso cuando los actores en los dramas sociales quieren interpretar los roles o papeles que les han sido asignado, es posible que no tengan la habilidad para la re-fusión. Los dramas sociales pueden ser exitosos sólo cuando el comportamiento parece ser natural y no sujeto a un guión. Sugerir que alguien está simplemente “cumpliendo con su papel” es atribuir una insinceridad al ocupante del rol que refleja una actuación fallida. Los ciudadanos y los críticos sociales le toman la medida a los nuevos detentadores de cargos oficiales, y a veces concluyen que “no están a la altura de su investidura” una falla que sugiere no solo una falta de talento político sino, muy posiblemente, una arrogancia *vis-a-vis* con los votantes que le dieron al detentador del cargo su rol social. Transcurridos seis meses en la presidencia de George W. Bush, un columnista del *New York Times* declaró que, mientras el presidente “solía ser casual en situaciones formales [y] ahora es formal en situaciones casuales” (Dowd: 2001). Ella justificaba sus observaciones mencionando la falta de soltura y gracia que, citando las declaraciones de un líder del partido Republicano acerca de que Bush, se veía “nervioso e incomodo en las fotografías de sus reuniones con líderes europeos”. En el momento en que las acciones del presidente se evidenciaron como formalizadas y preconcebidas, perdió su autenticidad, pues no parecía ser él mismo. Seguido a sus observaciones deflacionarias, el columnista del *Times* afirmó que los asesores de imagen del presidente sus «imaginistas», se han inclinado ahora por escenificar eventos seudo naturales de tal forma que él pueda “mostrar su efervescencia”. Pero ella aduce que este esfuerzo hacia el éxito de la actuación no fue benéfico: Cuando “el presidente se llevo su guión a otra escena casual” —un hospital local donde un miembro de la comitiva de la primera dama acababa de tener un bebé— “la amigable visita al bebé... hizo una metamorfosis a lo que realmente era: una formalizada conferencia de prensa”.

Distribuido en los diarios más influyentes del país, las implicaciones de esta columna satírica eran claramente dramáticas. El presidente Bush estaba siendo acusado por su incapacidad para la re-fusión, una falla de actuación que, de no ser corregida, puede convertirse directamente en una falla política. El primer presidente Bush, George H.W., había ganado gran autoridad durante los primeros años de su mandato, actuando efectivamente como un líder de guerra, convenciendo a los norteamericanos de que la guerra contra Irak era una misión sagrada contra un oscuro y peligroso enemigo del bien civil. Encarando la estrangulación económica que marcó la segunda parte de su mandato, sin embargo, se había tornado, incrementadamente, incómodo actuar en su oficio. Proyectando la imagen de ser inefectivo y débil, eventualmente falló en ganar la reelección. Sobre la base de las fallas de actuación que ella documentó en el comportamiento presidencial de su hijo, la columnista del *Times* predijo una suerte similar para él. Ella concluyó su columna anotando que las encuestas recientes sobre el desempeño del segundo Bush “alarmantemente replicaban la caída en desgracia de su padre cuando a las claras se había desconectado de su electorado”. Lo que ella no pudo predecir, por supuesto, fue que el

surgimiento de un nuevo escenario de guerra permitiría al hijo actuar tan efectivamente como su padre. Cuando se presentó esta oportunidad, George W. Bush se re-fusionó y se recuperó, y pareció un «presidente real» por primera vez.

### *La re-fusión de la performance y la audiencia*

Viendo la actuación puramente en términos textuales, los semióticos tienden a vincular la misma existencia de la actuación a su interpretación por parte de una audiencia. Pavis (1988, p. 87) escribió, por ejemplo que el proceso de escena perdida se da “solamente cuando es recibido y reconstruido por un espectador de la producción”. De acuerdo con este postulado, la interpretación por la audiencia está ligada directamente a las intenciones dramáticas de los actores y a la estructura cultural creada por la actuación: “descifrar la escena perdida es recibir e interpretar... como espectador el sistema elaborado por aquellos responsables de la producción” (Ibíd.). Tal posición teórica hace que la identificación psicológica y la extensión cultural, que son las ambiciones duales de la actuación, parezcan fáciles de lograr. Falla en apreciar que tan radicalmente la des-fusión marca a la actuación en la vida post-tradicional.

Aquellos que están involucrados en el teatro contemporáneo tienen una percepción más depurada y por lo tanto más precisa. Sin duda esto deviene de su experiencia práctica de la autonomía fundamental que posee el mundo de las audiencias del mundo de la actuación, la separación que hace de la performance una pragmática y no sólo un texto. En el mundo des-fusionado de la actuación post tradicional, todo esfuerzo dramático encara una recepción incierta, ya que es presentada ante una audiencia de cuya reacción nada se sabe. Esta contingencia existe sin importar cuál sea la calidad de la actuación, sin importar cuál sea la trayectoria de éxitos anteriores del escritor, actor o productor. En una entrevista antes del lanzamiento de su película I.A.: Inteligencia artificial, Steven Spielberg (2001) confesó ser el “‘minino’ asustadizo que hace una película e inmediatamente asume que nadie va a ir al estreno y que será vapuleado alrededor del mundo”. El creador más popular e influyente, creador de las películas de la cultura popular describe su trepidación acerca de la reacción de la audiencia como una faceta básica e inevitable de su carrera como realizador de películas.

“Esa es la forma en que he estado en cada proyecto. Cada uno. Cuando no sucede, me siento aliviado. Alivio es la reacción más grande que tengo ante una película que es bien recibida y abre bien. Yo no celebro, no hago fiestas de celebración, simplemente me siento aliviado”.

Incluso cuando las películas de Spielberg son bien recibidas, él profesa una incertidumbre reveladora sobre si el significado que él intentó crear es el mismo significado que su audiencia entendió. “Lo que me molesta incluso más que el hecho de que la gente no asista, decía, es no comunicar las ideas”. “De lo que tengo temor”, insistió, “es cuando la gente no comprende”. Quizás porque ella misma es la autora de un texto clásico para practi-

cantes de teatro, Boulton (1960, pp. 1996-1997) proporciona un enfoque más claramente lucido a la audiencia de lo que lo han hecho algunos teóricos. Al lado de los escritores y los actores, escribe ella, la audiencia forma el tercer lado del “gran triángulo de respuestas que es el drama”, y eso, también, involucra un «ejercicio en imaginación». Boulton habla de la receptividad de una audiencia como contingencia, especulando sobre si una audiencia será o no «cooperante», es decir, “capaz de someterse ante una nueva experiencia”. Describiendo tal sumisión ella emplea el lenguaje de la incorporación, internalización e identificación. “Aceptando una muestra de la vida y probándola”, escribe ella, una audiencia está “compartiendo en las vidas de personas imaginarias, no todas sin parecido, a personas conocidas” en sus escritos prácticos sobre la escenificación y el éxito de un psicodrama, el psicoanalista J.L. Moreno reflexionó sobre el mismo tipo de dificultades:

Entre más el espectador es capaz de aceptar las emociones, el rol, y los desarrollos en el escenario como correspondientes a sus propios sentimientos privados, roles privados, y desarrollos privados, entonces más concertadamente se dejaron llevar por la actuación su atención y su fantasía. La paradoja es, sin embargo, que se está identificando con algo respecto de lo cual él no es idéntico... el grado hasta donde el espectador puede llegar a entrar en la vida sobre el escenario, ajustando sus propios sentimientos a lo que se muestra allí, es la medida de la catarsis que es capaz de obtener en esa ocasión. (Moreno: 1975, p. 48).

No sorprende, que los profesionales que han escrito más convincentemente acerca de la brecha entre actuación y audiencia, y la posibilidad de superarla, son aquellos que han apoyado de manera más decidida la idea de que el teatro secular debería recuperar sus raíces en el ritual religioso. Rechazando la des-fusión que hace artificial a la actuación teatral y hace la participación de la audiencia vicaria y atenuada, los dramaturgos en el *avantgard* modernista han tratado de crear a menudo experiencias de flujo teatral, donde el guión, los actores, y la audiencia son uno. En su discurso de Ginebra en 1923, Jaques Copeau, el visionario creador del teatro comunal, prontamente se dio cuenta de que “hay noches de lleno total, y aun así, no tenemos una audiencia ante nosotros” (Copeau: 1955, pp. 38-39). Una audiencia existe realmente solo con la fusión y la internalización, si sus miembros se “reúnen [y] esperan juntos en una urgencia común, y sus lágrimas o carcajadas los incorporan casi físicamente en el drama o la comedia que estamos actuando” Copeau vinculó tal fusión de audiencia y actuación a la unidad interna de la misma audiencia.

Lo que yo describí como una audiencia es un encuentro en el mismo lugar de aquellos atraídos por la misma necesidad, el mismo deseo, las mismas aspiraciones... para experimentar juntos emociones humanas –el encanto de las carcajadas y aquello de la poesía– por medio de un espectáculo más completamente realizado que aquel de la vida misma (Ibíd.).

Peter Brook (1969, p. 27) explicó su visión del «teatro sagrado» describiendo la re-fusión de una forma similar. Sólo cuando el proceso de «representación», escribe, “no separa más a actores y audiencia, espectáculo y público” puede «envolverlos» de tal

manera que “lo que es presente para uno es presente para el otro”. En tales situaciones, las audiencias renuncian a su rol de observadores distanciados y se hacen parte de la actuación: “ocasionalmente, en lo que él llama una ‘buena noche’ [el actor] encuentra una audiencia que por casualidad le da un interés activo y vida a su rol de observar”. Más que minar la comunicación dramática, este tipo de audiencia de hecho «asiste» en la actuación.

Esta discusión de los profesionales del teatro apunta a los problemas específicamente sociológicos que encuentran los dramas sociales, ya que es precisamente en la disociación entre actuación y audiencia que la «sociedad» encaja. ¿Cuál es la naturaleza de esta grieta? ¿Qué tan grande es? ¿Qué la explica? ¿Qué clase de procesos generadores de identificación permitirán superarla? Dos diferentes tipos de explicación están involucrados.

Uno de los tipos de explicación apunta a la dimensión que puede, en términos muy generales, ser descrita como social-estructural. Los mismos analistas teatrales están agudamente conscientes del hecho de que “el teatro es atendido por el espectador no inocente cuya visión del mundo entendimiento cultural o posición, clase, género condicionan y moldean su respuesta” (Aston y Savona: 1991, p. 120). Es porque son tan sensibles a la des-fusión de la actuación y la audiencia que los productores y distribuidores de cine y televisión tratan de proteger sus inversiones enfocándose en una «demografía de audiencias» específica y montando jornadas de prueba que pueden detonar reajustes textuales como respuesta. Por casi la misma razón, los políticos siempre han tratado de “mantener su oído puesto en la tierra” para tener «retroalimentación» desde las «bases» frente a quienes sus actuaciones sociales se escenifican. Que estos *test* demográficos y de respuestas sean ahora llevados a cabo por encuestadores científicos no cambia el principio de la actuación involucrada. El fin sigue siendo el de superar la des-fusión social-dramática.

En sociedades complejas, la barrera estructural para re-fusionar el drama social con la audiencia es la oculta fragmentación del ciudadano y lo público. La segmentación social crea no solamente intereses diferentes sino sub-culturas ortogonales, las cuales a su vez producen patrones y objetos de identificación. Endémicamente divididas en derecha e izquierda, blanco y negro, norte y sur, masculino y femenino, y rico y pobre, las audiencias ciudadanas a menudo responden a las actuaciones sociales en formas diametralmente opuestas. Por esta razón, los grupos sociales particularistas que afirman los dramas sociales son más sencillos en su desempeño que los universalizadores. Este es el caso, incluso, cuando tales divisiones rutinarias y gestionadas son exacerbadas por las polarizaciones generadas por los intensos cambios y conflictos sociales. Si el ritual secular depende de la re-fusión impecable de la audiencia y la actuación, se hace proporcionalmente mucho más difícil cuando los elementos de la cultura compartida se refractan a través del prisma del cambio polarizador. El drama social exitoso depende de que la audiencia tenga algunas perspectivas comúnmente compartidas, como lo entendió claramente Copeau.

Si estos elementos compartidos “realmente existen” no es simplemente un reflejo de la estructura social y demográfica. También es una forma de interpretación. Esto apunta a la segunda clase de explicaciones con las cuales cualquier enfoque social a la des-fusión de la audiencia y la actuación tiene que vérselas. La dimensión interpretativa está creando a su paso la autonomía del proceso de performance. Es potestad de las audiencias interpretar si un drama social se encaja dentro de la cultura de fondo de una sociedad de una forma precisa. Bauman (1989) ha sugerido que una conciencia de la doblez es inherente en la actuación, que toda actuación es comparada con un modelo idealizado o «recordado» disponible en el panorama cultural. En otras palabras, la interpretación de la audiencia no responde a la calidad de los elementos de la actuación *per se*, a sí, el guión, la dirección, la actuación, y los medios de producción simbólica son de alta calidad al interior o en sí mismos. Las audiencias de dramas sociales (y teatrales) juzgan la calidad comparativamente. Los guiones, escritos o no, son comparados con las grandiosas y convincentes tramas de tiempos anteriores. ¿Constituyó otro *Watergate* el fervor ante el intercambio del presidente Reagan de armas por prisioneros o palidece en comparación? La actuación social es evaluada de una forma similar. En su papel de presidente del comité de acusaciones de la Cámara, ¿Cómo se vieron los esfuerzos de Henry Hyde comparados con la actuación bravucona de Sam Ervin como presidente del alto comité de la Cámara durante las audiencias del *Watergate*? ¿Cómo comparar los participantes de los debates presidenciales de hoy con el modelo ejemplar de los debates de Lincoln y Douglas que de acuerdo con la mitología norteamericana (Schudson: 1992), hicieron la historia civil y dramática hace más de un siglo? Cuando las audiencias interpretan el significado y la importancia de los dramas sociales, son las preguntas comparativas, como estas, las que tienen presentes. Si su respuesta es negativa, a aquellos que están más allá del simple alcance demográfico les será menos probable invertir sus afectos en la actuación. Si la fragmentación de una audiencia no va a ser superada, entonces, para amplios segmentos de la ciudadanía, ni la identificación psicológica ni la extensión cultural ocurrirán. Cuando las respuestas son positivas, las audiencias experimentan el drama social de forma más sublime y magnificada. Mientras más profundamente se involucran, la actuación tiene la oportunidad de sacarlos de sus nichos sub-culturales y demográficos, para hacer de los públicos fragmentados un espacio liminal más ampliamente compartido y posiblemente más universalista.

### *El círculo del criticismo y la auto evaluación*

Entre las clases de sociedades diferenciadas que generaron la actuación post-ritual, la interpretación ha venido a asumir una posición independiente, tanto institucionalmente como en términos de autoridad cultural. Cada elemento des-fusionado de la actuación está sujeto a la crítica independiente, juzgada en relación con criterios reflexivos que demarcan el poder estético y la autenticidad del género. Tales juicios surgen desde la «crítica», sean periodistas especializados empleados por los medios populares o intelectuales que

trabajan en la academia. Pero los juicios críticos no entran en la actuación sólo desde afuera. También son generados desde adentro.

Alrededor de los elementos des-fusionados del drama se han desarrollado comunidades de actuación especializadas que mantienen y despliegan sus propios estándares críticos y a veces antipáticos de juicio. La distancia desde los primeros premios al drama otorgados por el Festival Ciudadano Dionisiaco en la antigua Grecia hasta los premios de la academia distribuidos por *Hollywood* en el postmoderno Los Ángeles, puede ser grande en términos geográficos, históricos y estéticos pero lo sociológico sigue siendo lo mismo: reconocimiento de los criterios diferenciados para la evaluación de la actuación secular. Las evaluaciones continuas son generadas al interior de todo medio performacional y género emergente –del teatro al cine de estreno, del documental al cine independiente, de la canción *country* y *western* al *rap*, de la televisión vespertina a las miniseries, de la ciencia-ficción a los dibujos animados. Tales mecanismos auto-reguladores buscan «mejorar» las posibilidades para proyectar las actuaciones de formas efectivas. Los juicios y los premios son distribuidos de acuerdo a evaluaciones *a priori*. A pesar del poder de los estudios, son los actores, cinematógrafos, editores, escritores, y diseñadores de vestuario en sí mismos quienes crean las jerarquías de habilidad estética en cada una de sus comunidades de actuación, no los poderes por fuera de la academia.

En modos menos formales, los juicios críticos interpretativos circulan libre y permanentemente a través de la vida dramática, en sus formas teatrales y sociales. Las relaciones públicas, una industria bastante grande, se encargan de estructurar y condicionar las interpretaciones que las audiencias aplican a la actuación. Esta es también la preocupación de agentes y manejadores, de expertos en grupos focales, de empresas de encuestadores privados. Es la ambición, también, de cada «vulgar» pieza de bisutería y novedad brillante de moda que circula a través de grupos sociales segmentados, y a veces a través de sociedades enteras, de boca en boca.

### *El agónico encuentro con el significado*

En sociedades complejas, las estructuras de poder y cultura, proveen la esencia, el trasfondo para la actuación cultural, pero la autenticidad se logra, no se adscribe. Es la actuación la que determina la legitimidad. Las guerras buenas pueden ser vistas como legítimas, y las guerras malas pueden ser vistas como buenas. Los héroes auténticos pueden ser deshechos. El hombre malévolo y peligroso de Sheming puede ser genuinamente amado y reverenciado. Es la actuación exitosa de un texto simbólico la que crea la autenticidad, no la naturaleza o calidad indiscutible de sus significados. De esto es de lo que se trata la pragmática de la performance o actuación cultural. Cada uno de los elementos des-fusionados del drama puede ser presentado de una manera más o menos efectiva. Si hay un peligro teórico de concentrarse tanto en la pragmática, es que lo simbólico de la cultura se deje de lado temporalmente. Pero es con la pragmática de la acción

simbólica con la que siempre estamos involucrados. No debemos olvidar nunca que el éxito de la actuación efectiva es medido por la extensión o magnitud en la cual pueda encontrarse con el significado.

El significado es construido de forma agónica (Arendt: 1958; Benhab: 1996). La agonia sugiere los movimientos dinámicos de los cuales fluye el significado, una dialéctica conflictiva y con forma de ola en la que se iguala al bien contra el mal, que subraya el contraste metafísico y existencial entre lo sagrado y lo profano. Estos binarios definen los fundamentos del lenguaje cultural que subyace a la actuación. Ellos crean los códigos básicos e impulsan las narrativas sociales fundamentales sobre las cuales toda actuación exitosa debe buscar basarse. «Actuar los binarios» implanta el drama en el lenguaje cultural básico de fondo. Legitima los guiones y las ponencias, la actuación y la dirección, el poder y los medios simbólicos, y tanto la alabanza como la condena de los críticos. Si la actuación es implantada en estos binarios, se puede lograr la identificación psicológica, y los elementos del trasfondo cultural pueden extenderse a los intereses particulares que están siendo representados. En el proceso de la re-fusión dramática, todo elemento de la actuación trata de dibujar la misma línea en la arena.

La autenticidad que distingue la actuación efectiva es un logro agonístico o agónico. Los protagonistas del drama forzosamente se alinean con los temas y figuras sagradas del mito cultural, y a través de tal encorporamiento se convierten en nuevos iconos, y crean ellos mismos nuevos textos. No lo pueden hacer, sin embargo, sin construir y subrayar al mismo tiempo lo no-auténtico. Señalando su antipatía hacia lo profano, a los temas y figuras malvados que amenazan con contaminar y superar al bien, ellos arrojan dudas sobre la sinceridad y la verosimilitud de otros actores. Si un protagonista actúa exitosamente los binarios, las audiencias declararan al intérprete como un «hombre honesto», el movimiento para ser «verdaderamente democrático», una acción para ser el “mismísimo epitome del espíritu cristiano”. Esta realidad social afecta toda actuación social y toda clase de género dramático, desde el entretenimiento hasta las confrontaciones políticas grandes y pequeñas.

Grossberg (1992, p. 206) ha descrito cómo la música *rock* “debe constantemente cambiar para sobrevivir”, y cómo lo hace buscando “reproducir su autenticidad de nuevas formas, en nuevos lugares, en nuevas alianzas”. El *rock* hace esto en una forma agonística. Por una parte, “debe constantemente moverse de un centro a otro”, alinearse con temas y lugares sagrados. De otra parte “para proyectar constantemente su reclamo de autenticidad”, el *rock* está siempre “transformando lo que era auténtico en no auténtico”. Cuando Auslander (p. 71) escribió que, sin importar sus demandas radicales “la ideología del *rock* es conservadora”, apunta a la misma necesidad de la actuación cultural por alinearse con los binarios de la cultura de fondo: «la autenticidad es a menudo localizada en las relaciones de la música actual con un momento de antaño, «más puro» en una historia mítica de la música.

Aplicando la misma lógica teórica a un tipo muy diferente de demanda radical, Chan (1998) ha propuesto que las revoluciones políticas deberían ser vistas no como creaciones

de una ideología completamente nueva sino como ejercicios de «desplazamientos del centro.» En su estudio de la confrontación en la plaza de Tiananmen en junio, de 1989, Chan demuestra cómo las actividades de los estudiantes radicales y de los comunistas que ostentaban el poder pueden ser vistas como esfuerzos de actuación en competencia para encontrar y rearticular el mismo guión de fondo. Los protestantes y los reaccionarios por igual, buscaban demostrar que era su propio movimiento y sus ideas las que más sinceramente expresaban las ideas sagradas de la revolución China. Al tiempo que buscaban legitimarse performativamente, buscaban también encasillar a sus oponentes como contra revolucionarios peligrosos inauténticos, e impuros.

Actuar los binarios es una parte rutinaria de la vida política diaria. En 1980, en el debate entre candidatos republicanos y demócratas por la vicepresidencia de los Estados Unidos, el contendor republicano de Indiana, senador Dan Quayle, buscó ganar credibilidad recordando al martirizado ex presidente, John F. Kennedy. El oponente de Quayle, el senador por el estado de Texas Lloyd Benton, respondió con una cita que no sólo le significó más puntos en el debate sino que logró estatus folclórico en los años posteriores: “Senador, tuve el honor de conocer a Jack Kennedy, y usted no es ningún Jack Kennedy”. Hablando directamente a su oponente político, pero implícitamente a la televisión que les adjudicaba la autenticidad a los candidatos, Benton busco evitar que Quayle actuara un rol de icono. Y tuvo éxito.

### *Efectos performativos*

La gente quiere lograr cosas a través de sus acciones. Algunas veces estos objetivos son puramente culturales: quieren consolidar la validez de un valor o una creencia. Algunas veces estos son prácticos: quieren ganar algo material, para manipular una situación o persona, para materializar un interés. Sin importar qué tipo de objetivo persigan, los actores necesitan emplearse en una acción simbólica. A menos que quieran arreglárselas sólo con la fuerza bruta, ellos deben convencer a otros de actuar de una cierta manera. Esto significa que deben tratar de convencer a otros de creer lo que dicen: que ellos son quienes dicen ser; que ellos harán lo que dicen, advierten o prometen qué harán; que el resultado de sus acciones será el que se predice; que la situación es, de hecho, de la forma en que ellos la describieron.

En un mundo complejo en el cual los elementos de la actuación se han des-fusionado, todo esto es más difícil de lo que parecía ser al principio. Tener estos resultados es haberse involucrado en una actuación exitosa. Sólo cuando los elementos de la actuación son re-fusionados ésta se acerca a la verdad. Esto es más que una simple creencia. Cuando hay re-fusión, la actuación se siente realmente como si fuera verdadera. Los personajes son realmente aceptados como si estuvieran motivados por los valores que evocan. Las razones que ofrecen son tomadas de hecho como obligatorias. Las acusaciones que hacen parecen ser realmente justificadas. Las personas a las que se condena se les toma como culpables.

En el drama teatral tal efectividad es ilocutiva. El drama escenificado tiene éxito, no porque produzca resultados sociales en el «mundo real», sino porque a la audiencia se le hace llegar a una catarsis en el mundo teatral. El drama ha permitido y canalizado el trabajo sobre los motivos y las relaciones. Ha profundizado el entendimiento, algunas veces de una forma profunda algunas otras de una forma cómica. Al final, sin embargo, la audiencia teatral siempre puede irse.

En el drama social los efectos de la actuación exitosa son perlocutivos. Adicional a la catarsis está la profundización de los sentimientos y pensamientos, el drama social también crea efectos prácticos. Ya que es escenificando actuaciones compelidas que los actores sociales, sean individuos o colectivos, logran sus ambiciones en el «mundo real». Los tratos de negocios son apuntalados, las empresas son iniciadas, los empleados motivados. Las guerras se declaran y la moral se mantiene. Las revoluciones se hacen, las carreras se hacen y se malogran, los héroes son creados y poderosos líderes son arrodillados, las identidades colectivas son despedazadas y recompuestas.

Estos efectos ilocutivos y perlocutivos tienen implicaciones para la metateoría en lo que concierne a estructura y agencia. Cuando el drama es exitoso, transforma la actuación en texto. Lo que intento sugerir aquí es que mientras los elementos de la actuación sigan fusionados, la pragmática se hace simbólica. Para iluminar la pragmática de la actuación exitosa, he mantenido el trasfondo cultural constante, tratándolo como una reserva de códigos establecidos, narrativas y configuraciones retóricas. El modelo de pragmática cultural que he desarrollado aquí ayuda a entender cómo y porqué los significados de trasfondo de tales estructuras culturales cambian.

Las actuaciones se vuelven auténticas pareciendo incorporar y actuar guiones preestablecidos, incluso si ellos se comprometen ostensiblemente en esfuerzos por alterarlos. Sin embargo, la extraordinaria creatividad e imaginación que los variados y complejos esfuerzos en la refusión conllevan sugieren que actuar las culturas siempre involucra, de hecho, cambios significativos. Por ejemplo, mientras los escritores de guiones hacen esfuerzos por simplificar y reducir los temas de trasfondo, y por crear cambios y giros sorprendentes, introducen no solo nuevos cambios armónicos en el encordado cultural sino que a veces producen cambios no armónicos, y a veces van más allá del encordado. Esto es incluso más verdad para los guiones del drama social, los cuales deben tomar su sentido de situaciones altamente contingentes, es raramente prescrito y a menudo es atribuido de manera *post-hoc*.

Similarmente, en el esfuerzo por re-fusionar el guión con el tiempo, el lugar, y el acto la escena perdida inicia innovaciones que, siendo inicialmente menores, pueden a menudo ser de un alcance mayor. Ya hemos explorado la extraordinaria deriva que los directores tienen en el momento de hacer instantáneos sus guiones. Hemos visto también cómo los cambios en los medios de producción simbólica llevan a reconstrucciones de las actuaciones. Hacer un recuento de los grandes actores en la historia del teatro es rastrear las reconfi-

guraciones seriales y radicales de los roles, es tanto así que ha menudo se ha argumentado que el significado de los roles en sí mismo ha cambiado drásticamente.

Cuando las actuaciones producen flujo, estos cambios culturales a veces radicales son incorporados por las audiencias. Cuando este elemento final de la actuación entra en escena, la demanda por ejercitar la imaginación produce más posibilidades para el cambio cultural. Mientras los públicos de ciudadanos, las audiencias reflejan y expresan las transformaciones sociales que subyacen. En términos políticos los públicos pueden presentar expectativas de mayor inclusión y mayor sensibilidad a la diferencia; pueden estar siendo estimulados por una repercusión negativa y ser inclinados a elegir e interpretar en formas menos exclusivas y más particularistas; o, después de un periodo de intenso involucramiento público, pueden estar motivados por esperanzas de privatización y de retirarse al ámbito privado. Para bien o para mal, al tiempo que las audiencias cambian también lo hacen los significados que le atribuyen a la actuación. Hemos visto que los públicos para dramas sociales raramente responden a una actuación con una sola opinión. El agrupamiento étnico racial y de género produce, lecturas algunas veces sutiles otras dramáticamente diferentes de la misma actuación, sean estas tradicionales, teatrales (Liebes y Katz: 1990) o sociales (Hunt: 1997). Tales interpretaciones fragmentadas de la misma actuación entran en la construcción de las subculturas a su turno, diferenciándolas aun más o relacionándolas una a otra de nuevas formas, introduciendo el tema de los híbridos o alternativos (Jacobs: 2000).

¿Habrían ocurrido las grandes innovaciones culturales de la historia mundial de una forma tan diferente? Delineándose agonísticamente sobre el trasfondo cultural, la actuación exitosa se ha convertido en un texto radicalmente nuevo. Buda era un ferviente y leal hindú que no deseaba nada más que purificar la tradición establecida. En el proceso de actuar esta purificación, él corrompió las interpretaciones existentes a tal punto que se creó un nuevo texto religioso y una nueva audiencia. Jesús era un devoto judío que creó una poderosa actuación de purificación atacando la autenticidad de los judíos del templo; él personificó la divinidad actuando vívidamente de formas expresivas y devotas. Pero sin que los suyos lo hubieran intentado, las audiencias de Jesús tomaron su actuación, no como una purificación de un texto antiguo sino como un texto que marcó el comienzo de un nuevo guión cultural. Los demócratas radicales que han hecho las revoluciones inglesas y americanas también sintieron que estaban purificando sus tradiciones políticas (Bailyn: 1963), restaurando el antiguo republicanismo de sus ancestros que se había viciado y corrompido por el vasallaje y la aristocracia. Las revoluciones que actuaron, sin embargo, no fueron tomadas como fieles transliteraciones sino como textos; se convirtieron en padres fundadores de una nueva cultura política.

Cualquiera fuera la clase de los cambios en las actuaciones que se introdujeran, lo que es vital para entenderlos es que, cuando son exitosas, al grado de que retrospectivamente se toman como textos. El registro que dejan estas acciones se convierte en impresiones en la conciencia colectiva. Estas impresiones son las memorias de una colectividad, los

dépósitos de actuaciones que se convierten en los archivos de la cultura o culturas y que son continuamente actualizados y repasados, y re-imaginados en espacios post performativos. Las memorias colectivas son recuerdos de actuaciones culturales, dramas cuyo éxito deja marcas indelebles.

### **Algunas consideraciones filosóficas y estéticas: Confrontando el estatus performativo de la autenticidad**

Si acaso es una exageración sugerir que el conocimiento implícito de la idea que anima este ensayo —que la re-fusión es un proceso artificial y construido— haya estado frecuentemente en la conciencia de la sociedad moderna. Desde los mundos esotéricos de la filosofía y el arte a los más atomizados dominios de la vida cotidiana, ha habido el enervante reconocimiento de que la actuación es menos la emanación de un yo fijo que la coordinación y el despliegue contingente de varios participantes dramáticos. En el pensamiento esotérico los peligros de que los actores puedan parecer reales sin de hecho serlo fue cristalizado hace más de un siglo por una serie de advertencias filosóficas (cf., Carlson, p. 40). En *Humano, demasiado humano* Nietzsche (1984 [1878], p. 51) observó que: “la profesión de casi todo hombre, inclusive el artista, comienza con hipocresía, ya que él imita lo exterior, copia lo que es efectivo”. Tal artificialidad moderna amenazó con matar el «espíritu libre» que Nietzsche aforaba a través de su trabajo melancólico posterior. Debido a que Santayana (1922, p. 133-134) fue igualmente trastornado por la fragmentación moderna, él era igualmente crítico de la supuesta artificialidad de la actuación moderna: “Todos aquellos que están seguros de su pensamiento, u orgullosos de su oficio, o ansiosos acerca de su deber asumen una máscara trágica”.

Sartre llevó esta exploración filosófica a su más alto nivel, definiéndola como el dilema existencial presentado por la necesidad de re-fusionar la actuación para hacerla auténtica. Sólo encarando la nada inherente de la condición humana, creía Sartre, los humanos reconocerían su creatividad, la naturaleza de inicio precario de cada acción, y sólo mediante tal reconocimiento aceptarían el hecho de su propia responsabilidad moral. Esta convicción ontológica le permitió a Sartre ser agudamente sensible a lo performativo. En una famosa digresión en el *Ser y la nada* Sartre (1956 [1943], pp. 101-102) insistió en que la mesera sólo esta «jugando a ser una mesera en un café.» En la descripción del “vaivén del tendero, de un sastre, de un contador”, Sartre sugiere que ellos son intérpretes en un escenario, y simultáneamente expone la artificialidad de tal sugerencia: “ellos se esfuerzan por persuadir a su cliente de que ellos no son nada más que un tendero, un contador, un sastre”. En contraste con Nietzsche y Heidegger, sin embargo, y con el más reciente llamado de Foucault por la cultivación del ser, en estos primeros trabajos por lo menos, Sartre rechaza la ilusión romántica de que los actores se pueden desvincular de la actuación y abrazar una autenticidad fusionada. Su insistencia, es más bien, que los actores

deben reconocer que, de hecho, están actuando. Ya que actuar sin saberlo augura mala fe. Sólo si uno sabe que asume y proyecta una máscara, actúa uno de buena fe, logra autenticidad existencial y acepta la responsabilidad política y moral.

Los teóricos del arte, los críticos y escritores de obras de teatro han confrontado y expuesto el mismo tipo de dilema. Cada uno de los principales medios de la actuación moderna han sido abanderados, uno tras otro, de lo que erradamente se toma por su ontología de realismo: las cualidades que se parecen a la vida que supuestamente permiten al medio lograr verosimilitud en contraste con los textos simplemente escritos. Ya antes yo había citado las palabras de Boulton sobre que el teatro es como “la literatura que camina y habla ante nuestros propios ojos”. Este es un prelude de su himno a la teatralidad.

Hay una enorme diferencia entre una obra de teatro y cualquier otra forma de literatura. Una verdadera obra de teatro es tridimensional... no se intenta que el ojo deba percibir marcas en el papel y que la imaginación las convierta en vistas, sonidos y acciones; el texto de la obra se supone debe ser traducido en visiones, sonidos y adiciones que ocurren literalmente y físicamente en el escenario. A pesar de que las obras a menudo son leídas en silencio, si hemos de estudiar el drama propiamente, debemos siempre tener esto en mente. (Boulton: 1960, p. 3)

Paradójicamente, la ingenuidad del libro de Boulton nace de su detallada exploración de cómo cada dimensión de esta fisicalidad parecida a la vida pueden y deben ser convincentemente ideadas. En *¿Qué es el cine?* El filósofo francés del cine Ander Bazin (1968, pp. 9-16, 76-124) insistió en el mismo contraste, peor, él creyó que su propia capacidad mediática para el realismo hacia fallar la de cualquier otro. “¿Puede la imagen fotográfica, especialmente la imagen del cinematógrafo”, Bazin (Ibíd., p. 96) se pregunta, “ser equiparada con otras imágenes y puesta en común con ellas, ser considerada como si tuviera una existencia distinta a la del objeto?” su respuesta fue no. En contraste con la novela, los periódicos, o el teatro, argumentaba él, sólo el cine se basa a sí mismo en una ontología realista. Fotogramas continuos moviéndose de manera aparentemente fluida a través del tiempo y el espacio suministraron una primera garantía de verosimilitud.

La presencia, naturalmente, es definida en términos de tiempo y espacio... antes de la llegada de la fotografía y después del cine, las artes plásticas (especialmente los retratos) eran los únicos intermediarios entre la presencia y la ausencia física. Su justificación era su semejanza... pero la fotografía es algo más otra vez. De ninguna manera es la imagen de un objeto o una persona, más correctamente es su rastro... lleva consigo más que la simple semejanza, nominalmente un tipo de identidad... pero la fotografía es una técnica endeble en el sentido en que su instantaneidad la obliga a capturar el tiempo solo gradualmente. El cine hace algo extrañamente paradójico, hace un molde del objeto como existe en el tiempo, y aun más, hace una impresión una copia de la duración del objeto. (Ibíd., pp. 96-97)

Aun así, una vez más, esta misma aproximación le permitió a Bazin apreciar y explicar la disímil artesanía del cine. Al controlar la escena perdida, Bazin sugirió, que el director y no el actor o el escritor de guiones era como el verdadero *auteur* en las artes fílmicas. 30 años después, Phillip Auslander, el teórico posmoderno de la actuación, haría precisamente la misma demanda para la televisión en oposición al cine. Apuntando a “una ontología de vida en vivo, (*liveness*)” Auslander (1999, pp. 12-13) habla sobre cómo incluso la televisión pregrabada manifiesta una habilidad para “colonizar la vida en vivo (*liveness*)” que la televisión puede “re-mediar el teatro en el nivel antológico a través de su demanda de inmediatez”. Auslander advierte, que esto crea serios problemas de manipulación y artificialidad.

No es sorprendente en absoluto que este dilema de artificialidad-autenticidad haya invadido la mismísima práctica teatral. Ya que el género relativamente nuevo de “arte de actuación o performance” expone el artificio creando la des-fusión. En la discusión de Auslander (1997, p. 41) del grupo experimental *Wooster*, cuyos actores mantienen sus identidades personales a través del repertorio entero de sus diferentes obras, él escribe que el “estilo de performance o actuación” de los actores el cual “inmediatamente evoca y crítica la actuación convencional”, puede ser descrita como “performance ‘sobre’ actuación”. Comparado con el «teatro sagrado» del director *avantgard* modernista Peter Brook, el cual se esfuerza por crear un efecto ritual fusionado, tal teatralidad postmoderna expone la artificialidad de la re-fusión, resaltando el carácter de separado del actor, la actuación y el texto. Las actuaciones son “menos representaciones de una realidad exterior que de la relación de los actores con las circunstancias de la actuación” (Ibíd.).

Fue, por supuesto, Bertold Brecht quien hizo primero de la des-fusión un efecto teatral premeditado. Brecht había sido un asistente de Max Reinhardt, el director alemán de principios del siglo XX cuyo extraordinario escenificación llevo, por primera vez, a la práctica de atribuir actuaciones al director en vez de al actor o al escritor de la obra. (Hartnoll: 1966, p. 244). Si la manipulación estética de Reinhardt de elementos performativos permanece atada al esfuerzo de re-fusionar las audiencias y el texto, exactamente lo opuesto era verdad para Brecht. Él empleó métodos sofisticados de escenificación para destruir lo que llegó a percibir como las peligrosas ilusiones de la teatralidad. Él ordenó a sus actores no «convertirse» en el actor que estaban representando, y luchó por evitar que las audiencias se volvieran emocionalmente vinculados con sus obras. Como un radical político, Brecht (e.g., 1964) quería que sus obras proporcionaran preparación para ver a través de la falsa conciencia de la sociedad capitalista. Si las actuaciones teatrales eran expuestas como altamente artificiales, él esperaba que quizás el texto social que informaba y deformaba la vida cotidiana pudiera también ser despojado de su poder performativo.

Este objetivo de exponer la ideología dominante mediante la des-fusión de la actuación dramática se traslapa con el enfoque neo marxista de los «rituales de la resistencia» (Hall y Jefferson: 1976). Los miembros de la escuela de estudios culturales de Birmingham decían que las acciones simbólicas de las personas de las clases más bajas solo superficialmente se

encuentran con los textos hegemónicos de la sociedad capitalista. Invirtiendo la teoría del ritual tradicional, ellos sugirieron que la acción simbólica hecha por grupos económicamente dominados insolentemente actuaba guiones culturales. La idea de que la des-fusión puede exponer la ideología conservadora continua motivando lo que Carlson (1996, p. 165-186) ha llamado «actuación de la resistencia» en el teatro contemporáneo, la cual es hoy más comúnmente dirigida a las jerarquías de sexo, género, raza y etnicidad que a las de clase. La realizadora de cine feminista Thi Minh-Ha Trinh (1991; cf., Carlson: 1996, pp. 181-82), por ejemplo, se describe a sí misma como confrontando una “ciega negación de la subjetividad mediada del espectador como sujeto lector y contribuyente a la elaboración de significados”. Ella critica a los artistas que “consideran que sus trabajos son descripciones transparentes o experiencias inmediatas de la realidad ‘tal cual es’”, y sugiere, describir su propio proyecto como si se encontrara en un esfuerzo por “romper con el hábito del espectáculo” empleando tales técnicas como “hacer preguntas en voz alta”. Sólo mediante «presentar la realidad de la representación”, tan explícitamente Trinh insiste, puede un artista tener éxito en “entrar explícitamente en diálogo con el espectador televidente o lector”. Tal teórico radical apunta a, en otras palabras, des-fusionar los elementos tradicionales de la práctica cultural.

## Conclusión:

### La tarea moral del sociólogo frente a la pragmática cultural

En su preocupación por las implicaciones normativas de la re-fusión, los filósofos críticos, los teóricos del drama, y los artistas han buscado exponer la artificialidad de la actuación cultural, bien sea en el escenario o en la vida real. Alarmados por sus consecuencias políticas y morales, han clamado por la des-fusión, y ellos mismos han buscado típicamente prolongar el proceso. La tarea del sociólogo es diferente. La práctica de la sociología esta imbuida con consideraciones morales, pero su objetivo es la exposición y la interpretación, no la evaluación en sí. Al pensar acerca de la pragmática cultural, la contribución crítica de la sociología viene, no de denunciar la re-fusión, sino de nombrarla y sacarla a la luz. Más controversialmente tal vez, quizás, yo sugeriría que los sociólogos no deberían seguir el *avantgard* incluso defendiendo la des-fusión. Sin re-fusión, la vida social no sería posible. De hecho, no sólo los valores sociales represivos sino también los liberadores son comunicados a través de las actuaciones culturales que están exitosamente fusionadas. Las ideologías democráticas y emancipatorias ha menudo han sido viciadas por sus fallas performativas o de actuación. La teoría políticamente emancipatoria debe estar soportada por una práctica estética obligada.

El enfoque sociológico de la performance, entonces, sigue siendo agonístico, *vis à vis* las cualidades morales de la acción simbólica. Desde la perspectiva de los sociólogos, toda actuación es igualmente construida, y la autenticidad es vista como un producto,

no una condición, de la actuación exitosa. Es cuestión de actores exhibiendo y personificando efectos, símbolos y conductas apropiados al género de turno, y de las audiencias siendo selectivamente inatentas a los estímulos que apunten por fuera de este marco. “La creación del efecto de autenticidad en la [música] *rock*”, escribe Auslander, “es una cuestión de convención culturalmente determinada”. Lo que es verdad de la música *rock* es verdad de cualquier otro género de la actuación cultural, desde aureadas actuaciones sagradas en la iglesia hasta las grandes actuaciones civiles de la vida social democrática.

No es un accidente que intelectuales pioneros como Turner (1983, pp. 55-57) y Schechner (1981a, p. 89) citaran las ideas de Csikzentmihaly. El flujo provee una psicología del tipo de actuaciones seculares ritualizadas que ellos querían ver. En su apropiación de Csikzentmihaly, Schechner (p. 84) observó, acertadamente, que el flujo “es el opuesto de la reflexividad”. Pensar que la sociedad contemporánea es puramente reflexiva es aceptar la teoría de la modernización en sus términos más dicotómicos e historicistas (e.g., Beck et al.: 1994). La acción simbólica evoca significado, y el significado abre la participación simbólica en fantasía, narrativa y código.

Pero reconocer la continuada posibilidad del flujo no significa que la especificidad de las sociedades post-tradicionales pueda ser ignorada. La reflexividad permea la vida contemporánea. Los actuantes culturales pueden aspirar al flujo, pero raramente lo logran. Para entender por qué, debemos movernos más allá de la reconstrucción nostálgica de las situaciones en las cuales el éxito preformativo o de la actuación es fácilmente entregado, y más allá de los hipotéticos contra-nostálgicos según los cuales tal actuación está permanentemente bloqueada. Sólo analizando la realidad diaria de la des-fusión seremos capaces alguna vez de teorizar la posibilidad para su alternativa –la re-fusión que pueda sostener el mito.

La re-fusión es culminantemente importante para la vida de las sociedades. Ya que incluso si mantenemos el realismo y la responsabilidad moral, debemos seguir reconociendo, con el Nietzsche de sus primeras épocas (1956 [1872], p. 136), que “toda cultura que haya perdido el mito, ha perdido, en esa misma jugada, su saludable y natural creatividad”. Si “las fuerzas de la imaginación... son salvadas sólo por el mito”, entonces incluso la sociedad más democrática e individualizada debe seguir siendo sostenida en esta forma. Los mitos son generados por actuaciones culturales exitosas. Hasta tanto ellas sigan siendo exitosas, ellas revigorizan los códigos colectivos, permitiéndoles, en palabras de Nietzsche, ser “ubicuas y desapercibidas, rigiendo sobre el crecimiento de la mentalidad del niño e interpretando para el hombre maduro su vida y sus luchas”.

**JEFFREY ALEXANDER**

Co-Director, Centro para la sociología de la cultura,  
Departamento de sociología, Universidad de Yale  
Ph.D. Universidad de California, Berkeley  
jeffrey.alexander@yale.edu

RECIBIDO ENERO DE 2005, APROBADO MARZO DE 2005

TRADUCIDO POR: Franz Guzmán  
REVISADO POR: Alberto Abouchaar

## Referencias Bibliográficas/ Bibliography

- ABRAHMS, R. (1983) "Forward to the Aldine Paperback Edition", En: TURNER, V, *The Ritual Process*. Hawthorne, New York: Aldine de Gruyter, pp. v-xvi.
- ALEXANDER, J. C. (1988) "Action and Its Environments" En: ALEXANDER, *Action and Its Environments*. New York: Columbia University Press.
- \_\_\_\_\_ (2002) "On the Social Construction of Moral Universals: The 'Holocaust' from War Crime to Trauma Drama" *European Journal of Social Theory* 5 (1), pp. 5-85.
- \_\_\_\_\_ and COLOMY, P. (eds.) (1987) *Differentiation Theory and Social Change*. New York: Columbia University Press.
- \_\_\_\_\_ and SMITH, P. (2001) "The Strong Program in Cultural Theory: Elements of a Structural Hermeneutics" TURNER, J. ed., *Handbook of Sociological Theory*. New York: Kluwer Academic.
- ARENDT, H. (1958) *The Human Condition*. Chicago: University of Chicago Press.
- ARISTOTELES (1987) *Poetics*, I. Indianapolis: Hackett.
- ARON, R. (1960) "Social Class, Political Class, Ruling Class" *European Journal of Sociology* 1 (2).
- ASTON, E. and SAVONA, G. (1991) *Theatre as Sign-System: A Semiotics of Text and Performance*. London: Routledge.
- AUSLANDER, P. (1997) *From Acting to Performance: Essays in Modernism and Postmodernism*. London: Routledge.
- BENHABIB, S. (1996) *The Reluctant Modernism of Hannah Arendt*. London: Sage
- BIRNBAUM, N. (1955) "Monarchs and Sociologists: A Reply to Professor Shils and Mr. Young." En: *Sociological Review*, n.s. 3: 5-23.
- BENJAMIN, W. (1986 [1936]) "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" En: HANHARDT, J. ed., *Video Culture: A Critical Investigation*. Layton, UT: Peregrine Smith Books.
- BOULTON, M. (1960) *The Anatomy of Drama*, London: Routledge and Kegan Paul.
- BOORSTIN, D. (1961) *The Image*. New York: Atheneum.
- BRECHT, B. (1964) *Brecht on Brecht*. London: Methuen.
- BROOK, P. (1969) *The Empty Space*. New York: Avon.
- BRUCKER, G. A. (1969) *Renaissance Florence*. New York: John Wiley and Sons.
- BURKE, K. (1957 [1941]) *The Philosophy of Literary form: Studies in Symbolic Action*. New York: Vintage
- \_\_\_\_\_ (1959) "On catharsis, or Resolution." *The Kenyon Review* XXI (3), pp. 337-369.

- \_\_\_\_\_ (1965) "Dramatism" *Encyclopedia of the Social Sciences* 7 pp. 445-451.
- CARLSON, M. (1996) *Performance: A Critical Introduction*. London: Routledge.
- CLIFFORD, J. (1986) "On Ethnographic Allegory" En CLIFFORD and MARCUS, G. eds., *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press, pp. 98-121.
- COPELAND, R. (1990) "The Presence of Mediation" *TDR: The Journal of Performance Studies* 34 (4), pp. 28-44.
- CSIKSZENTMIHALYI, M. (1975) *Beyond Boredom and Anxiety*. San Francisco: Jossey-Bass.
- DAYAN, D. y KATZ, E. (1992) *Media Events: The Live Broadcasting of History*. Cambridge, MA.: Harvard University Press.
- DERRIDA, J. (1978a) "Force and Signification" En DERRIDA, *Writing and Difference*. Chicago: University of Chicago Press, pp. 3-30.
- \_\_\_\_\_ (1978b) "Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences" En DERRIDA, *Writing and Difference*. Chicago: University of Chicago Press, pp. 278-294.
- \_\_\_\_\_ (1982) "Signature, Event, Context" En DERRIDA, *Margins of Philosophy*. Chicago: University of Chicago Press, pp. 307-330.
- \_\_\_\_\_ (1988) "Limited, Inc" En: DIAMOND, Ilin 1995 (ed). *Writing Performances*. London: Routledge.
- DIDEROT, D. (1957 [1830]) *The Paradox of Acting*. New York: Hill and Wang.
- DILTHEY, W. (1976) "The Construction of the Historical World in the Human Studies" En RICKMAN, H.P. ed., *Dilthey: Selected Writings*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 168-245.
- EDLES, L. (1998) *Symbol and Ritual in the New Spain: The Transition to Democracy after Franco*. New York: Cambridge University Press.
- EISENSTADT, S.N. (1963) *The Political System of Empires*. New York: Free Press.
- \_\_\_\_\_ (1982) "The Axial Age: The Emergence of Transcendental Visions and the Rise of Clerics" En: *European Journal of Sociology* 23, pp. 294-314.
- \_\_\_\_\_ (1985) "Comparative Liminality: Liminality and Dynamics of Civilizations" En *Religion* 15, pp. 315-338.
- EMIRBAYER, M. y MISCHE, A. (1998) "What Is Agency?" En: *American Journal of Sociology* 103, pp. 962-1023.
- ENTRIKIN, N. (1991) *The Betweenness of Place: Towards a Geography of Modernity*. Baltimore: Hopkins.
- EYERMAN, R. (2001) *Cultural Trauma: Slavery and the Formation of African American*

- Identity*. New York: Cambridge University Press.
- EYERMAN, R. and JAMESON, A. (1998) *Music and Social Movements*. New York: Cambridge University Press.
- FERRARA, A. (1998) *Reflective Authenticity*. London: Sage.
- GARFINKEL, H. (1967) *Studies in Ethnomethodology*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall.
- GEERTZ, C. (1973a [1964]) "Ideology as a Cultural System" En GEERTZ, *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic.
- \_\_\_\_\_ (1973b) "Deep Play: Notes on the Balinese Cockfight" En GEERTZ, *The Interpretation of Cultures*, New York: Basic, pp. 168-245.
- \_\_\_\_\_ (1980) *Negara: The Theatre State in Nineteenth Century Bali*. Princeton: Princeton University Press.
- GERTH, H. y MILLS, Wright (1964) *Character and Social Structure: The Psychology of Social Institutions*. New York: Harcourt, Brace, and World.
- GIDDENS, A. (1984) *The Constitution of Society*. Berkeley: University of California Press.
- GOFFMAN, E. (1956) *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Anchor.
- GREENBLATT, S. (1980). *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*. Chicago: University of Chicago Press.
- HABERMAS, J. (1982-83) *Theory of Communicative Action*. Boston: Beacon.
- HALL, S. (1980) "Encoding/Decoding" En HALL, HOBSON, D, LOWE, C y WILLIS, P. eds., *Culture, Media, Language*. London: Hutchinson, pp. 128-138.
- HARDISON, O.B. (1965) *Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages*. Baltimore, Md.: The Johns Hopkins Press.
- HARTNOLL, P. (1968) *A Concise History of the Theatre*. London: Thames and Hudson.
- HAYES, S. (1994) "Structure and Agency and the Sticky Problem of Culture" *Sociological Theory* 12 (1), pp. 57-72.
- HUNT, D. (1997) *Screening the Los Angeles «Riots.»* New York: Cambridge University Press.
- HYMES, D (1965) "Introduction: Toward Ethnographies of Communication" *American Anthropologist* 66, pp. 1-34.
- JACOBS, R. (2000) *Race, Media, and the Crisis of Civil Society*. Cambridge: Cambridge University Press.
- JAEGER, W. (1945) *Paideia: The Ideals of Greek Culture*, vol. 1. Oxford: Oxford University Press.
- KANE, A. (1991) "Cultural Analysis in Historical Sociology: The Analytic and Concrete Forms of the Autonomy of Culture." *Sociological Theory* 9: 53-69.

- LANDES, J. (1988) *Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution*. Ithaca: Cornell University Press.
- LARA, M. P. (1998) *Moral Textures: Feminist Narratives in the Public Sphere*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- LEVI-STRAUSS, C. (1963) "The Sorcerer and His Magic" En LEVI-STRAUSS, *Structural Anthropology*. New York: Basic Books, pp. 167-185.
- LIEBES, T. y Katz, E. (1990) *The Export of Meaning: Cross-Cultural Readings of «Dallas.»* Oxford: Oxford University Press.
- LUKES, S. J. (1977) "Political Ritual and Social Integration" En LUKES, *Essays in Social Theory*. New York: Columbia, pp. 52-73.
- MACALOON, J. J. (1984) *Rite, Drama, Festival, Spectacle: Rehearsals Toward a Theory of Cultural Performance*. Philadelphia: Institute for the Study of Human Issues.
- MANNHEIM, K. (1986 [1927]) *Conservatism: A Contribution to the Sociology of Knowledge*. London: Routledge and Kegan Paul.
- MORENO, J.L. (1975) "Spontaneity and Catharsis" En FOX, J. ed., *The Essential Moreno: Writing on Psychodrama, Group Method, and Spontaneity by J.L. Moreno, M.D.* New York: Springer, pp. 39-59.
- MARVIN, C. y INGLE, D. W. (1999) *Blood Sacrifice and the Nation: Totem Rituals and the American Flag*. New York: Cambridge University Press.
- MORRIS, Ch. W. (1938) "Foundations of the Theory of Signs." *International Encyclopedia of the Unified Science* 1 (2). Chicago: University of Chicago Press.
- MUKERJI, Ch. (1997) *Territorial Ambitions and the Gardens of Versailles*. New York: Cambridge University Press.
- NIETZSCHE, F. (1956 [1872]) *The Birth of Tragedy*. En NIETZSCHE, *The Birth of Tragedy and the Genealogy of Morals*. New York: Anchor Books, pp. 1-146.
- \_\_\_\_\_ (1986 [1878]) *Human, All Too Human*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- PAVIS, P. (1988) "From Text to Performance" En ISSACHAROFF, M. y JONES, R.F. eds., *Performing Texts*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, pp. 86-100.
- PHELAN, P. (1993) *Unmarked*. London: Routledge.
- QUINN, M. (1990) "Celebrity and the Semiotics of Acting" *New Theatre Quarterly* 4.
- RAMBO, E. and CHAN, E. (1990) "Text, Structure, and Action in Cultural Analysis" *Theory and Society* 19. pp. 635-648.
- RAPPAPORT, R. (1968) *Pigs for the Ancestors*. New Haven, Conn.: Yale University Press.

- RIESS, T.J. (1970) *Toward Dramatic Illusion: Theatrical Technique and Meaning from Hardy to Horace*. New Haven: Yale University Press.
- RINGMAR, E. (1996) *Identity, Interest, and Action: A Cultural Explanation of Sweden's Intervention in the Thirty Years War*. New York: Cambridge University Press.
- SACHS, H., SCHEGLOFF, E., y JEFFERSON, G. (1974) "A Simplest Systematics for the Analysis of Turn-Taking in Conversation" *Language* 50, pp. 696-735.
- SAHLINS, M. (1976) *The Culture of Practical Reason*. Chicago: University of Chicago Press.
- SAHLINS, M. (1981) *Historical Metaphors and Mythical Realities*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- SANTAYANA, G. (1922) *Soliloquies in England and Later Soliloquies*. New York: Charles Scribner's Sons.
- SARTRE, J. P. (1956 [1943]) *Being and Nothingness*. New York: Washington Square Press.
- \_\_\_\_\_ (1963) *Search for a Method*. New York: Vintage.
- \_\_\_\_\_ (1976) *Critique of Dialectical Reason*. London: New Left Review Books.
- SCHECHNER, R. (1976) "From Ritual to Theatre and Back" En SCHECHNER y SCHUMAN, eds., *Ritual, Play, and Performance: Readings in the Social Sciences/Theatre*. New York: The Seabury Press, pp. 196-230.
- \_\_\_\_\_ (1977) *Ritual, Play, and Social Drama*. New York: Seabury Press.
- \_\_\_\_\_ (1981a) "Performers and Spectators Transported and Transformed" *Kenyon Review* 3, pp. 83-113.
- \_\_\_\_\_ (1981b) "Restored Behavior." En: *Studies in Visual Communication* 7 (3).
- SCHUDSON, M. (1992) "Was There Ever a Public sphere: If So, When? Reflections on the American Case" En CALHOUN, C. (ed.) *Habermas and the Public Sphere*. Cambridge, MA.: MIT Press, pp. 143-164.
- \_\_\_\_\_ (1998) *The Good Citizen: A History of American Civil Life*. New York: Free Press.
- SCOTT, J. (1990) *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*. New Haven: Yale University Press.
- STEVEN S. (1997) *Difference Troubles: Queering Social Theory and Sexual Politics*. New York: Cambridge University Press.
- SEWELL, W., Jr. (1992) "A Theory of Structure: Duality, Agency, and Transformation" *American Journal of Sociology* 98 (1992), pp. 1-29.
- SHILS, E. y YOUNG, M. (1956) "The Meaning of the Coronation" *Sociological Review* 1(2), pp. 63-82.

- SINGER, M. (1959) *Traditional India: Structure and Change*. Philadelphia: American Folklore Society.
- SMITH, P. (1998) *The New American Cultural Sociology*. New York: Cambridge University Press.
- SOMERS, M. R. (1994) "Narrative and the Constitution of Identity: A Relational and Network Approach" *Theory and Society* 23 (5), pp. 605-650.
- \_\_\_\_\_ (1995) "Narrating and Naturalizing Civil Society and Citizenship Theory: The Place of Political Culture and the Public Sphere" *Sociological Theory* 13, pp. 229-274.
- SPENCER, W. B. y GILLEN, F.J. 1927 *The Arunta*, 2 vols. London: Macmillian.
- STANISLAVSKI, C. (1936) *An Actor Prepares*. New York: Theatre Arts Books.
- STANNER, W.E.H. (1958) "The Dreaming" En LESSA, W. y VOGT, W. eds., *Reader in Comparative Religion*. Evanston, Ill.: Row, Peterson), pp. 269-277.
- TAYLOR, Ch. (1989) *Sources of the Self: The Making of Modern Identity*. Cambridge, MA.: Harvard University Press.
- THOMPSON, K. (1990) "Secularization and Sacralization" En ALEXANDER, J. y SZTOMPKA, P. eds., *Rethinking Progress: Movements, Forces and Ideas at the End of the Twentieth Century*. Boston: Unwin/Hyman, pp. 161-181.
- TRINH, T. Minh-Ha (1991) *When the Moon Waxes Red: Representation, Gender and Cultural Politics*. London: Routledge.
- TURNER, S. (1994) *The Social Theory of Practices: Tradition, Tacit Knowledge, and Presuppositions*. Chicago: University of Chicago Press.
- TURNER, V. (1957) *Schism and Continuity in an African Society*. Manchester: Manchester University Press.
- \_\_\_\_\_ (1969) *The Ritual Process*. Chicago: Aldine.
- \_\_\_\_\_ (1974) *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. Ithaca: Cornell University Press.
- \_\_\_\_\_ (1982) *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. Baltimore: PAJ Press.
- VELTRUSKY, J. (1964) "Man and Object in the Theater" En GARVIN, P.L. ed., *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style*. Washington: Georgetown University Press, pp. 83-91.
- WAGNER-PACIFIC, R. (1986) *The Moro Morality Play: Terrorism as Social Drama*. Chicago: University of Chicago Press.
- \_\_\_\_\_ (1994) *Discourse and Destruction: The City of Philadelphia versus Move*. Chicago: University of Chicago Press.
- \_\_\_\_\_ (2000) *Theorizing the Stand-off: Contingency in Action*. Cambridge: Cambridge University Press.

WARNER, F. Lloyd (1959) *The Living and Dead in American Life*. New Haven: Yale University Press.

WEBER, Max 1964 *The Sociology of Religion*. Boston: Beacon.

WITTGENSTEIN, Ludwig (1953) *Philosophical Investigations*. Oxford: Blackwell.