

Título: *Querido público. El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers y fans*, Murcia, Centro Párraga, Cendeac y Elèctrica Produccions.

Editores: Ignasi Duarte y Roger Bernat

Diseño y maquetación: Marie-Klara González

Edita: Centro Párraga, Cendeac y Elèctrica Produccions, con el patrocinio de la Fundación ICO

Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (Cendeac) · Antiguo Cuartel de Artillería. Pabellón 5.

C/ Madre Elisea Oliver Molina, s/n · 30002 · Murcia ·

Tlf.: +34 868 914 385 · Fax: +34 868 914 149

Esta obra está bajo una licencia Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 España de Creative Commons. Para ver una copia de esta licencia, visite

<<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/>>

o envíe una carta a Creative Commons, 171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California 94105, USA.



MurciaCultural.Capital Creativo.*



Querido Público

El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, *prosumers* y fans.



Edición de Ignasi Duarte y Roger Bernat

Víctor Molina, Andrés Hispano, Jorge Luis Marzo, Pedro Soler, Manuel Delgado, Dídac P. Lagarriga, Perejaume, José A. Sánchez, Roger Paez, Fernando Quesada, Roberto Fratini, Óscar Vilarroya, Timothy Mitchell y Juanjo Sáez.



fundación



**CENTRO
PARRAGA**
Espacio de investigación y desarrollo
para las artes escénicas



CENDEAC



Editores: Ignasi Duarte y Roger Bernat
Diseño y maquetación: Marie-Klara González
Ilustraciones portada y contraportada: Juanjo Sáez
Foto guardas: Wolfgang Wiggers, concierto de los
Dead Kennedys, Rotenburgo (Alemania), 1980.
Edita: Centro Párraga, CENDEAC y
Elèctrica Produccions.
Con el patrocinio de Fundación ICO.
I.S.B.N.: 978-84-96898-40-0
Depósito legal:
Imprime:

Querido Público

El espectador ante la participación: jugadores, usuarios,
prosumers y fans.

Edición de Ignasi Duarte y Roger Bernat

Índice

- 7 · Roger Bernat. *Reparto*
- 9 · Víctor Molina. *Carta breve para mirar a los actores (al modo de Jean du Chas).*
- 39 · Andrés Hispano. *Contraplano: imágenes del espectador.*
- 63 · Jorge Luis Marzo. *Se sospecha de su participación: el espectador de la vanguardia.*
- 83 · Pedro Soler. *Era más que un juego. Transformación del público en la breve historia de los juegos digitales.*
- 103 · Manuel Delgado. *Hordas espectadoras. Fans, hooligans y otras formas de audiencia en turba.*
- 117 · Dídac P. Lagarriga. *Teatro y quema del telón en África. Público al servicio del público.*
- 139 · Perejaume. El «quizá» como un público.
- 149 · José Antonio Sánchez. *Vivencias literarias del cine y del teatro.*
- 173 · Roger Paez i Blanch. *Cartografías operativas y mapas de comportamiento.*
- 201 · Fernando Quesada. *La horma del zapato: la(s) platea(s).*
- 225 · Roberto Fratini. *El cuerpo del público entre murmullo y Apocalipsis.*
- 245 · Óscar Vilarroya. *El arte de la percepción.*
- 261 · Timothy Mitchell. *El mundo como exposición.*
- 20, 67, 107, 147, 159, 170, 224, 255 · Juanjo Sáez. Ilustraciones.

Reparto

El artículo de Perejaume queda en mitad del libro. La hipótesis de un público no humano o, lo que es lo mismo, una creación al margen de la mirada de otros hombres, es el eje que divide el libro en dos partes. Así hay un libro que termina con Perejaume y otro que empieza tras su artículo.

La introducción del filósofo Víctor Molina, *La carta breve para mirar a los actores*, es una deriva que nos lleva desde la raíz etimológica de la palabra público hasta el origen mismo de su utilización en la literatura moderna. Un centenar de páginas más adelante, tras el artículo de Perejaume, está la introducción de José A. Sánchez que rastrea en las narraciones de la literatura y el cine las vivencias del público. A diferencia de Molina, Sánchez no emprende una búsqueda epistemológica sino que persigue la sintomatología del espectador. A cada una de estas introducciones le siguen sendos artículos de imágenes. Andrés Hispano hace un rápido recorrido a través de las imágenes del público, la confrontación de las cuales permite intuir la paradoja que recorre el libro, y Roger Paez por su parte nos enfrenta a otra tipología de imágenes, los mapas y gráficos que describen la acción, con el objetivo de acercarnos al comportamiento del público, no a su fisionomía.

Jorge Luis Marzo escenifica en el tercer artículo el tradicional enfrentamiento que divide público y vanguardia, un conflicto que, por otra parte, fue la respuesta de la vanguardia a la progresiva uniformización del mundo y de su estetización. En el último decenio el espectador convertido en una entidad mitad consumidor, mitad productor ha redefinido

las bases del tradicional conflicto. Tras Marzo, Pedro Soler describe el efecto de los juegos digitales en la tarea de redefinir el papel tradicionalmente pasivo del espectador. Pedro Soler nos acerca a un espectador que quizás cabría llamar ya jugador o usuario. Manuel Delgado se encarga de hacer un examen antropológico de las masas pobladas de *hooligans* o fans, depositarias todas ellas de la potencia de cambio que atesora el público cuando echa a andar. Y, para terminar la primera parte, Dídac P. Lagarriga narra diversas experiencias del teatro africano actual a la búsqueda de nuevos territorios de representación. Son narraciones en las que el lazo que se establece entre platea y escenario subvierte la forma misma del espectáculo.

En la segunda parte del libro, tras los artículos de Sánchez y Páez, el arquitecto Fernando Quesada retoma la tesis de su libro *La caja mágica: cuerpo y escena* para enfrentarnos a la disolución de las plateas en una época en que los espacios del espectador son más mentales que arquitectónicos. El dramaturgo y teórico de la danza Roberto Fratini desconfía de las estrategias de movilización del público recordando que la única y gran movilización se produjo con el Tercer Reich, y establece así una velada crítica a la voluntad emancipatoria de las vanguardias. El neurocientífico Óscar Vilarroya se mete en la piel del espectador para definir los mecanismos que hacen de nuestros sentidos y de nuestro cerebro entes susceptibles a la persuasión. Y, finalmente, recuperamos un prestigioso artículo no traducido de Timothy Mitchell en el que, a partir de la experiencia de un grupo de académicos egipcios de visita a la Exposición Universal de París de 1889, describe la representación de un mundo que ya a finales del siglo XIX era más genuina que el original.

Juanjo Sáez ha hecho las ilustraciones de portada y contraportada así como aquellas que acompañan algunos de los artículos.

Ignasi Duarte y yo hacemos teatro. Delante de los focos apenas se ve al público, de la misma manera que, en la oscuridad de la sala, es difícil ver a los que nos rodean en platea. Esa masa oscura a la que interpelábamos en innumerables espectáculos se hizo tan presente y callada que decidimos dedicarle un libro. Paralelamente, he empezado una serie de espectáculos en los que los únicos actores que hay sobre el escenario son los propios espectadores. El primero de ellos, *Dominio Público*, es citado en el artículo de Pedro Soler.

Queremos agradecer a los autores que han participado en la redacción del libro así como a Joan Canal y Albert Ferrer su empeño en acompañarnos. A Yaiza Hernández, a Juan Nicolás y a José Ismael Fernández Guerrero su complicidad con el proyecto y, finalmente, a Pep Fernández del Tarre y a Marie-Klara González sus consejos para la presente edición.

Roger Bernat de Naeyer, en Barcelona el 19 de diciembre del 2008.

Carta breve para mirar a los actores

(al modo de Jean du Chas*)

Víctor Molina

Queridos actores,

Nuestros tiernos tirsíforos. Dejad de mamar. Abandonad por un momento el pecho de vuestras madres y prestad un poco de atención. Hemos de preguntaros una cosa antes que lo rojizo de vuestros rostros satisfechos sea sustituido por el amargo amarillo del resentimiento: ¿Sabéis qué tienen en común el *respiro* y el *despiste*? ¿O qué tienen en común el *espía* y las *especias*? Nos os preocupéis, se trata de preguntas retóricas. Meras excusas para escribiros esta misiva y tener así la oportunidad de veros a la cara. He aquí la respuesta. Esas palabras provienen de una raíz común, *spek*, que expresa el acto de mirar, y de la que nacen también la palabra latina *specio* (espejo) y la palabra *espectáculo*.

Inicialmente el *episcopado* era, en la iglesia primitiva, aquel que tenía puesto el ojo en todo y en todos, el que vigilaba al pueblo. El *espía* era el que acechaba, el que observaba atenta-

*N. de los Eds.: Personaje nacido en Tolouse que fundó el movimiento literario llamado *Concentrismo*. Tanto el personaje como el movimiento fueron inventados por Samuel Beckett para reírse de la pedantería del Trinity College de Dublin, del que fuera lector durante el año 1930.

mente, como lo hace cada uno de nosotros respecto a su propia vida —de ahí la pertinencia de aquel hermoso trabajo de Juan Domínguez titulado *Todos los buenos espías tienen mi misma edad*, aludiéndose a sí mismo como testigo del recorrido de su propia vida, experiencia compartida con el espectador al mostrarle las fotografías del autor a lo largo de sus años, y convirtiéndolo en un lector que sin ver danza pasa a formar parte de la observancia virtual de sus cuitas coreográficas. Las *especies*, igual que las *especies*, se diferenciaban —y lo siguen haciendo— por su apariencia. El *despiste* era, antiguamente, el desdén de la mirada de aquel que miraba por encima del hombro. Mientras que el *respeto* era en su origen el hecho de mirar hacia atrás.

Teatro significa lugar desde donde se mira, e indica por tanto el lugar del público, nuestro sitio. Aunque en el teatro griego no existía la noción específica de público. Los asistentes al teatro (al lugar de esa mirada) era el *demos*, el pueblo mismo. Pero si el lugar es uno, la mirada del público es múltiple, heterogénea; recordad cómo y desde dónde sois mirados cuando estáis «actuando». El público mira desde ángulos incomparables y en consideraciones distintas. Primero ve el *aspecto*, esa superficie de los seres y de las cosas que se ofrece a sus ojos. Y yendo más allá, busca ver a través de esa *aparición* mostrándose entonces *perspicaz*. Con un poco de desconfianza mira en torno suyo (*circum spicere*) y se vuelve así *circumspecto*. Los que son visionarios se forman en una *perspectiva*, y los que, como nuestros padres, son nostálgicos, entran en una *retrospectiva*. Los dubitativos guardan su mirada como por debajo, tornándose *suspicientes*, e invisten de ese modo sus *sospechas*.

Nunca sabremos a ciencia cierta si hay cosas que deban dejarse o no en la sombra, fuera del alcance de las contemplaciones. Pero nunca podremos dejar de reconocer que la mirada jamás será neutra. Sino que aparecerá siempre deformada por el amor, el odio, o, más simplemente, por la edad y el uso, como casi todo. Miramos el mundo como miramos el teatro, y al revés. Es decir, con nuestros correctores y con nuestras expectativas. En realidad no tenemos nada más que deciros, nada que no sepáis de otro modo. Sólo recordaros esto, que sois objetos extrañamente queridos, materia de revisión. Por si acaso, nosotros nos vamos. Y no pensamos volver hasta que vuestro posible desdén por haber sido interrumpidos haya sido aplacado por la leche de vuestras madres. Volved a ellas. Aferraros a sus pezones con la fuerza de vuestros labios. Con todo el calor de vuestro

deseo. Hasta que las mejillas de vuestros rostros tornen a hincharse con su color favorito.

Mierda. Mucha mierda. Ahí tenéis vuestro magufin.

Besos.

Origen y variación de la palabra «público»

Es estrictamente cierto: el término «público» tiene una relación inicial con el vello. Hanna Arendt (en sus *Conferencias sobre la filosofía política de Kant*) considera que «público» es una palabra de origen griego. Pero en realidad es latina, como lo muestran todos los estudios etimológicos al respecto. Es cierto que está relacionada o, mejor dicho, referida al pueblo, y ambas celebran una cierta semejanza fónica, algo que podría hacernos suponer una conexión etimológica entre los dos términos. Pero no es así. La palabra pueblo, que en latín es *populus*, no tiene adjetivo. De modo que para decir «popular», o para referir algo «propio del pueblo» la lengua latina tuvo que emplear el adjetivo de una palabra distinta. Utilizó el término *publicus*, que es el adjetivo de *pubes*.

Pubes no es otra cosa que el nombre (femenino) que designaba el vello que aparece durante la pubertad, y muy particularmente el *vello púbico*. Es de *pubes* de donde surge efectivamente el término «pubertad», que fisiológicamente designa el período de la vida en que se adquiere la madurez sexual, el comienzo de la función de los órganos reproductores, indicado en el hombre por la erección y eyaculación y en la mujer por la menstruación; y socialmente designa el momento de tránsito en que un joven adquiere el estatuto de miembro de un colectivo. Aunque inicialmente sólo son los varones los que participan en el ámbito de lo público. Y por tanto, no deja de ser curioso que «público» sea un término femenino que designa en sus orígenes a un grupo masculino. Lo que ha de recordarnos que incluso hasta hace relativamente poco todo lo que revelaba la vida pública del occidente desde sus orígenes griegos hasta su época moderna y victoriana era reservado a los hombres adultos, los que habían pasado la pubertad, por ejemplo los cafés (inicialmente llamado *pubs*, en inglés, y exclusivos para el público masculino), o los diarios (inicialmente llamadas *publicaciones*, ajenas a la lectura femenina), etcétera.

Durante la época romana esa fórmula sirvió para advertir el problema de los límites de lo propio y lo colectivo, así como el de sus respectivas legitimaciones. Lo que era público era común a los ciudadanos. Y hay que recordar que lo común tenía entonces un carácter restrictivo. Pues en Roma lo común era lo que no pertenecía a uno solo, y se originaba por tanto ahí donde lo propio acababa, ya se tratara de una competencia o de una cosa, de un acontecimiento o de un asunto judicial. Su ámbito de referencia pasa de ese modo a la Edad Media, como lo estudia Erich Auerbach (en su ensayo «El Público Occidental y su Lengua» en *Lenguaje literario y público en la baja latinidad y en la Edad Media*)

Es cierto que así aparece aún lejos de mostrar su derivación moderna. Pero ésta nace de esa relación y se convierte en referencia estética y política a partir del siglo XVII, época que los franceses llaman «Edad Clásica» (*l'âge classique*), aunque se ve anclada definitivamente con su sentido actual a partir de la época de las Luces (que es cuando se identifica la existencia del público como un colectivo susceptible de ser educado y por tanto selecto, como por ejemplo lo considera Condorcet, o de un público absolutamente idéntico al cuerpo popular, como por ejemplo lo considera Rousseau). Quien quiera ver el paralelo de las diadas Estado/pueblo y arte/espectador, orquestadas ambas mediante el uso del concepto y la referencia a «público», resulta imprescindible leer *L'âge du Public et du Spectateur*, del filósofo francés Christian Ruby, un libro que lleva como subtítulo «Ensayo sobre las disposiciones estéticas y políticas del público moderno».

En cualquier caso, la noción de público es ya absolutamente moderna, y ciertamente en ella las relaciones entre lo público y lo peloso no nos parecen en modo alguno evidentes. No obstante, recordar el origen del término nos ayuda a tener presente que existe un lazo estrecho entre el cuerpo íntimo y el hombre social, o incluso entre la complejión personal y la del grupo humano en su colectividad. Y probablemente es de la separación útil de esta intimidad de donde nace la cohesión moderna de un colectivo.

¿Quién conforma al público? ¿Quién es «nosotros»?

Desde el instante en que cada uno de nosotros ha formado y forma parte del público, e incluso en breve tiempo volverá a hacerlo, parece ridículo preguntarse sobre identidad, o sobre las particularidades del público. Y sin embargo, la mayor parte de los estudios que se le dedican lo hacen, ya sea al revelarlo bajo la fórmula de «espectador», o presentándolo bajo la figura de «público». Parece como si buscaran demasiado lejos con ese proceder, como si aceptaran irremisiblemente el carácter impersonal que se le confiere *a priori*, y da la sensación que a ellos les pasa —para usar palabras de Platón— «como aquellos que, teniendo algo en la mano, buscan lo mismo que ya tienen.» Hay algo de extraño en ello porque se habla de algo de lo que se forma parte o incluso de algo que se es como si nosotros fuéramos otros, completamente desconocidos y totalmente indeterminados para nosotros mismos. Como si, para seguir citando al filósofo griego, «dirigiésemos la vista a lo lejos, y por eso quizá no podamos ver lo que buscamos» (Rep., 433d). No hay más remedio que aceptarlo desde el principio: *el público es nosotros*.

¿Pero sabemos quién es *Nosotros*? Si ya todos los pronombres personales están irreparablemente cargados de incógnitas, en la medida en que son signos lingüísticos sin significado —como lo atestiguan quienes les han dedicado concentrados estudios, y entre ellos Émile Benveniste (por ejemplo en «La naturaleza de los pronombres», que aparece en sus *Problemas de Lingüística General*), Roman Jakobson (en su estudio sobre el mundo pronominal considerado como un mero articulador de discurso, o lo que él llama el mundo de los «Shifters», en *Shifters, verbal categories and the Russian verb*), o Giorgio Agamben (especialmente en la tercera jornada de su magnífico seminario *El lenguaje y la muerte*)—, el pronombre de la primera persona del plural, «Nosotros», resulta ser probablemente el más misterioso de todos ellos, sobre todo porque en él están incluidas varias personas, en las que se contiene la de uno mismo. Nosotros no es siempre una constitución plural construida por la suma de un Yo y un Tú —los dos pronombres (o las dos máscaras) que nos resultan más próximas y que constituyen nuestro mundo personal. La mayor parte de las veces, en el «Nosotros» se aglutinan también unos desconocidos. Pues si ciertamente puede estar integrado por un Yo más un Tú o un Vosotros (una especie de comunidad de afinidad probada), también puede conformarse con un Yo más unos *Otros*— y en esos Otros

estarían Ellos o Ellos más Tú, o Ellos más Vosotros. ¿Pero, cómo se asume y se expresa la convivencia en la primera persona de esos extraños seres que no sólo no conocemos, sino de algunos que incluso ni siquiera queremos conocer?

Cuando el maestro Agustín García Calvo estudia las posibles voces y declaraciones potenciales del *Nosotros* (en su admirable ensayo «*Nos amo, *me amamos», publicado en *Lalia. Ensayos de estudio lingüístico de la sociedad*) y observa que a veces, cuando en las manifestaciones públicas se expresa un colectivo voceando vindicaciones y reivindicaciones de manera colectiva, haciéndolo —como muestra y conclusión de su realidad— reclamando para sí la contundencia de la primera persona del plural, «No nos moverán», por ejemplo, entonces, nos comenta García Calvo, no puede dejar de recordarnos la afirmación de un coro, y más concretamente la de un coro que toma la palabra, como lo es el coro griego, que se expresa de la misma forma. Y lo mismo sucede tanto en el coro lírico (los de Píndaro, por ejemplo) como con el coro dramático (trágico o cómico). Y al ir a ellos, García Calvo advierte otra particularidad, la de que el coro siempre habla cambiando su pronombre. Así, por ejemplo, el coro de *Los siete contra Tebas* de Esquilo, pero sucede igual con cualquier otro queelijamos, formado en ese caso por la doncellas tebanas, habla de sí mismo 13 veces utilizando el *Nos*, 53 veces usando el *Yo*, sin abandonar por ello la referencia colectiva, mientras que en 7 ocasiones el coro se apela a sí mismo utilizando el *Vos*. Por su parte, y de un modo paralelo, los personajes de la obra se dirigen al coro reconociéndolo indistinta y alternadamente bajo los reclamos del *Vos* y del *Tú*.

De ese modo resulta que el *Nosotros* siempre acaba siendo también distinto al pronombre del *Nosotros*. La convivencia indistinta de su identidad y su alteridad se da efectivamente incluso en el caso de mayor integridad, la del «coro del *Nosotros*», es decir, incluso cuando el plural es magnéticamente más poderoso que la fuerza separativa de la(s) persona(s) del singular. Aún cuando el *Yo* y el *Nos* aparezcan integrados sin jerarquías. Incluso ahí su voz, como sucede con la voz en las narraciones de Proust, o en las de Beckett, revela a la vez a *Nosotros* y *Otros*.

Si ya Rimbaud advertía que el propio yo no es él mismo, en tanto que «Yo es un Otro», el *Nosotros* no lo es menos. Sartre (en *¿Qué es la literatura?*) reconoce esa otredad en el público: «El público es una expectación, un

vacío a ocupar, una *aspiración* —en sentido figurado y en sentido literal. En una palabra, es El Otro.» De modo que la pregunta sigue viva e inatrapada, condenando a quien la formule a buscar lo que ya tiene entre las manos, sin poder jamás asirlo ni encontrarlo: ¿Quién es el público?

El público ante los crecimientos del mundo

Desde la Revolución francesa hasta la instauración europea de los Estado Nación en el siglo XIX, y ayudado con el incipiente pero pujante avance de los medios de comunicación, el público moderno, que hasta entonces había asistido al teatro a conocer el mundo y mantener viva así su relación compartida con las historias, cae progresivamente en el torrente febril de la Historia. El conocimiento del mundo y de sus infinitos acontecimientos, hasta entonces prerrogativa de estadistas, príncipes y miembros del ejército, entra progresivamente en la vida privada de los miembros del pueblo, y éste queda abierto ya al mundo, cada vez más estrechamente, y cada vez más cotidiana e inmediatamente. Al público, la realidad del mundo le irá creando una cáscara, una corteza que el artificio de los espectáculos deberá tener presente si quiere «llegar» hasta él. Pues a partir de entonces prácticamente todo espectador va al teatro habiendo ya tenido acceso a una gran cantidad de historias leídas, por ejemplo en la prensa escrita, donde habrá encontrado todo tipo de información, y algunas de gran intensidad emotiva. La red de emociones provocadas por el mundo de lo cotidiano se hará tan grande, como real la sed de alimentarla.

Algo resentido por esa nueva situación, pero con una gran valentía e inteligencia irónica, Goethe, que es uno de los primeros autores teatrales que resintieron la para entonces naciente avidez del público por saber «lo que pasa», o lo que «está pasando», utiliza el preludio dramático de su *Fausto* (donde presenta a un Director de escena al lado de un personaje que representa a un Autor, y otro a un Payaso) para ofrecernos un diálogo desde diferentes puntos de vista sobre esos nuevos espectadores, a quienes acusa de ser unos glotones de novedad. Este preludio es donde quizá más certeramente se describe al público moderno:

DIRECTOR: Sé cómo se concilia el ánimo del público... Ciertamente es que él no está acostumbrado a lo mejor, pero han leído tanto,

que da miedo. ¿Cómo haremos para que todo sea nuevo y fresco, y agradable a la vez que con significación? Pues ciertamente me gusta ver a toda esa gente cuando, corriendo, se dirige a nuestra barraca, y con clamor poderosamente repetido se abre paso a la fuerza por la estrecha puerta de la gracia, en pleno día, ya antes de las cuatro, lucha a golpes hasta la taquilla, y, como en tiempo de hambre, por un pan, a las puertas del panadero, casi se rompen el cuello. Ese milagro, en gente tan diversa, sólo lo obra el poeta; amigo mío, ¡hazlo hoy!

AUTOR: ¡Bah! No me hables de esa gente confusa, a cuya vista me abandona el espíritu. Ocúltame de ese ondeante público que, a pesar nuestro, nos arrastra al abismo. Llévame al tranquilo rincón celeste... Lo auténtico ha de conservarse para la posteridad.

PAYASO: (...) Divertirse es lo que quiere la actualidad... Por eso, quien sabe comunicarse con gracia, no amargará el humor del público. Y tendrá deseo de estar ante un círculo más amplio para emocionarle con toda seguridad. Por eso portaos bien, como unos modelos; mostrad fantasía, con todos sus coros, razón, inteligencia, sensibilidad, pasión, pero ¡fijaos bien, no sin alguna tontería!

DIRECTOR: Pero sobre todo que pasen bastantes cosas. Cuando se viene a ver, lo que gusta es ver cosas. Si hace difundirse muchas cosas ante los ojos de modo que los espectadores se queden con la boca abierta, se los habrá ganado en bloque, y será su hombre predilecto. A la masa sólo se la puede someter con la masa... Quien trae mucho, dará algo a muchos, y cada cual saldrá contento del teatro. ¿Quiere darle una pieza? Pues déselas a piezas. Semejante guisado le dará suerte: es más fácil de presentar que de inventar. ¿De qué sirve presentar algo completo? Pues el público se lo hará pedazos.

AUTOR: No os dais cuenta de qué malo es este modo de trabajar y cuan poco conviene al verdadero artista. La porquería de esos lindos señores me doy cuenta de que ya es vuestro mandamiento.

DIRECTOR: Ese reproche no me molesta: un hombre que piensa actuar como hace falta debe usar también el mejor instrumento. Considere que todo le resultará más fácil sólo con fijarse en para quién escribe. Si a uno le ha traído aquí el aburrimiento, el otro llega saciado después de un banquete; y lo peor que queda todavía: muchos vienen después de leer el periódico. Se apresuran distraídos aquí como a una mascarada, y la mera curiosidad es lo que pone alas a sus pasos; las mujeres se presentan adornadas y hacen teatro gratuitamente.

El primer desafío al teatro se encuentra causado por la aparición de lo que podríamos llamar «la dramatización de la vida», basada principalmente más que en la conciencia, en la información de que «pasan muchas cosas en la vida diaria.» La apetencia de acontecimiento, y, con ella, la apariencia de sucesos proliferantes que cultivan la expectativa de lo cotidiano, que paradójicamente va ligada a la progresiva pérdida de la experiencia de la vida diaria, modula la sensibilidad y la sensación de provisionalidad de los espectadores modernos. El segundo gran desafío al teatro proviene de la estetización del mundo, de la eclosión de esa belleza que ocupa poco a poco y por doquier todo el territorio de lo cotidiano, modulando la sensación de totalidad en la mirada de los espectadores contemporáneos. La dictadura de la belleza es algo de lo que muy pronto se percatara Charles Baudelaire, augurando premonitoriamente una progresiva y consecuente reacción de antiesteticidad plural en el arte, tal y como efectivamente ha ido sucediendo, como, entre otros muchos, lo ha estudiado Yves Michaud en su libro *El arte en estado gaseoso*. La aparición de la fealdad y de la contrariedad artística formará parte del espectador nacido en la modernidad.

El público como monstruo

La sabiduría mítica y el imaginario fílmico nos han dejado ver con mucha precisión monstruos de innumerables cabezas, o de incontables ojos que todo miran, o de múltiples brazos (muchas veces armados) que amenazan por ejemplo a un pobre Simbad que salta en blanco y negro por entre rocas de cartón piedra. Pero la morfología del monstruo más conocido —aunque menos representado— en nuestros tiempos es el de la extraña figura que adquiere el público. Observa Beckett, con todo su sarcasmo

ESTIMADO PÚBLICO



cargado siempre de insólita precisión, que «el público es un monstruo de mil culos». Es una broma que disimula sin embargo una carga de valor filosófico. Si sólo imaginamos su morfología, podríamos verlo colocando sus traseros en las butacas pertinentes, o nos resultaría difícil no representarlo caminando sin poder apenas balancear sus traseros, o asfixiado siempre entre las globulosas nalgas.

Pero para entender la verdadera significación de esta majestuosa definición, deberíamos preguntar qué valor metafórico otorga Beckett a esa parte del cuerpo. ¿Qué estima Beckett propio del culo? Es una cuestión que lejos de soslayarla, la pensó en su propia nuclearidad. «Soy de la opinión —escribió en *Molloy*, una de sus más célebres novelas— de que se tiene un conocimiento defectuoso de este agujero, y preferimos despreciarlo. Pero, ¿y si fuese el pórtico del ser, y la célebre boca tan sólo la entrada de servicio...? La historia juzgará.» Con el sentido ontológico que le otorga, el público vendría a ser entonces, para cerrar el silogismo, un monstruo con mil pórticos del ser. El ser, imposible de definir porque —como advierte Pascal— tendríamos que usar el propio verbo ser para poder definirlo, aparece aquí esencialmente cargado de abertura, de devenir y no dependiente del logos. El público (el Nosotros) es un monstruo abierto, desbordado y desbordante, sometido a la experiencia del exceso. Confiemos en que la historia haga lo suyo, como dice Beckett, es decir, que sitúe la esencia abierta del público como lo primero, y entre tanto, y como de paso, quizá ahora podamos entender por qué el público, cuando habla, no suele poner todo su ser en sus palabras, pues éstas permanecerán siempre fuera de él.

Por su parte, y refiriéndose precisamente a la zona dominada por el culo, cabe recordar que el vocabulario médico llama unas veces sagradas y otras veces púdicas a esa región que arrima la posibilidad de la generación y de la excreción. Entre las vértebras lumbares y el cóccix, se encuentra efectivamente el *sacrum*, pieza ósea que resulta de la ensambladura o el acoplamiento de cinco vértebras «sagradas». Los padres de las iglesias romanas y griegas habían hablado de hueso *sacrum* (o en griego *hieron osteon*) porque él era ofrecido a los dioses en los sacrificios de animales. Y si, como explica Benveniste en su *Vocabulario de las instituciones indo-europeas*, para los latinos lo sagrado expresa una ambigüedad («consagrado a los dioses y cargado de una mancuerna imborrable, augusto y maldito, digno de veneración y suscitando el horror»),

del mismo modo la región *sagrada* del cuerpo, que se sitúa en colindancia con los órganos de la reproducción y los desechos del organismo, es igualmente ambivalente. San Agustín había claramente notado que «nosotros hemos nacido entre excrementos y orina», detectándose en esta fórmula del obispo de Hipona lo que algunos consideraban un cierto tipo de repulsión a la sexualidad. Pero lo cierto es que se trata de una simple constatación anatómica. El culo está en la zona de lo sagrado, y el público reúne tantos territorios de sacralidad como pocas cosas lo hace en nuestros tiempos.

¿Dónde está el espectáculo? Tres observaciones de la ausencia de la doble entrada

- a). *Música dance*. Lo que en el mundo anglosajón se conoce como la cultura de los bares, o la cultura de aquellas discotecas especialmente surgidas a partir de la experiencia del *house*, generó la aparición de un escenario sin estrellas, sin espectáculo frontal, sin mirada directa ni posibilidad de identificación. Quienes en un primer momento pretendieron comprender esa cultura desde el punto de vista de una identidad y una política de uso pudieron perder de vista el objetivo en juego, porque los espacios que ocupó y transformó esa cultura —al menos en un primer momento— fueron precisamente los del representar una huída de la identidad. Un lugar del que nadie es, pero al que todo el mundo pertenece. El reino de la estetización de un mundo sin obra, que sirvió de argucia artística al mundo contemporáneo para imaginar al público como obra.

- b) *Dionisismo y público*. En diversas partes de su estudio sobre Artaud (*El teatro de la crueldad y la clausura de la representación*), Jacques Derrida advierte que el teatro de la crueldad no es sólo un espectáculo sin espectadores, es también un habla, una palabra sin oyentes. Y cita como prueba la reflexión de Nietzsche sobre la relación entre dionisismo y público: «El hombre preso de la excitación dionisiaca, como la muchedumbre orgiástica, no cuenta con oyentes a los que tenga que comunicar algo, mientras que el narrador épico, y en general,

el artista apolíneo, supone la existencia de este auditorio. Por el contrario es un rasgo esencial del arte dionisiaco el no tener en consideración a ese oyente. El servidor entusiasta de Dionisos no es comprendido más que por sus iguales, como ya he dicho en otra parte. Pero si nos representamos a un oyente asistiendo a una de las erupciones endémicas de la excitación dionisiaca, sería necesario predecirle una suerte parecida a la de Penteo, el profano indiscreto que fue desenmascarado y destrozado por las Ménades»...

- c) *La fiesta de Rousseau*. Rousseau citado por Derrida: «Plantad en medio de una plaza un poste coronado de flores, reunid ahí al pueblo, y tendréis una fiesta. Haced todavía algo mejor: dad como espectáculo a los espectadores; convertidlos a ellos mismos en actores» Si el antecedente romántico del *flâneur* es la obra de Rousseau *Ensoñaciones de un paseante solitario*, su heredero contemporáneo es el hombre de la deriva en la sociedad del espectáculo, tal y como lo imaginó Debord en su célebre análisis sobre la realidad moderna. Las multitudes que celebran las fiestas nacionales, el triunfo de un equipo local, la asistencia masiva a las playas veraniegas, entre otros ejemplos, están lejos de ser espectáculos ofrecidos para un paseante solitario. La gente es en su colectividad a la vez objeto y sujeto de espectáculo. Los espectadores son el auténtico espectáculo. Hace mucho que se dejó de necesitar una fiesta para reunir la exhibición de una ausencia en el escenario. *El Totus mundus agit histrionem* («Todo el mundo hace teatro»), la inscripción sobre la entrada del Globe Theater, el teatro de Shakespeare, ya no puede ser ni queja de los moralistas, ni mero orgullo de los comediantes. La exhibición moderna, su espectáculo y su espectacularidad se ha elevado a mandamiento de la sociedad en su conjunto

Sobre el aplauso

Jan Lauwers, director de la Needcompany, considera que una de las razones por las cuales el teatro no tiene la solemnidad de otras manifestaciones artísticas —pues es evidente por ejemplo que las artes visuales

parecen más «arte» que el teatro— es probablemente debido al hecho de que las otras artes tienen menos relación con el aplauso del público que el teatro. Con el aplauso —ya sea en su intensidad (o su calidad), o en su duración (o manifestación cuantitativa)— el público parece abortar la posibilidad de construirse y contener una experiencia. Al aplaudir parece querer pagar íntimamente lo que se le ha ofrecido, como si el precio de la entrada no fuera más que un peaje por el uso circunstancial del espacio material del teatro y no del disfrute de la obra, por lo que el pago real sería entonces gestual, hecho a golpe de palmas. Un acto que puede ser obligado o catártico, pretendidamente comprometido o aparentemente necesario, pero que no resulta ser más que la forma de sacarse de encima, sacudiéndose las manos, lo que cada espectador pudiera llevarse consigo en silencio. El aplauso ocuparía así —por decirlo de algún modo— un rol semejante al de la cámara digital en los viajes turísticos. Un mecanismo de sustitución de lo vivido.

La visión que tiene Peter Sellars al respecto es totalmente opuesta a la de Lauwers. Sellars considera que el aplauso, originado en la unión sonora de las dos manos, es realizada por los espectadores como un afán (quizá un secreto afán) de poder recuperar de ese modo algo de lo que pudiera aún quedar en ellos del gesto de la oración. En ambos casos, dice el director americano, tanto en el aplauso como en la plegaria, la coalición de las manos construye una pequeña arquitectura unitaria y religiosa. Un templo corporal que se hace eco de la arquitectura teatral y, en último término, de la arquitectura universal. «Una ovación es una oración», dijo Sellars en la conferencia que dio en Barcelona, en junio del 2004. Pero, si es verdad que la ovación siempre estuvo unida a una manifestación ceremoniosa —y de hecho la propia palabra de «ovación» indica su origen religioso, pues proviene del verbo *euazein*, que significa dar gritos de entusiasmo dionisiaco, siendo *eúoi* el nombre específico para el tipo específico de grito en honor a Dionisos—, no es menos cierto que el aplauso actual no tiene en el teatro de nuestros tiempos (o en la televisión) ningún tipo de parentamiento con el dionisismo.

De entre quienes supieron rechazar también el aplauso destacan los futuristas, quienes no sólo practicaron obstinadamente una concupiscencia del silbido, sino que también redactaron un admirable manifiesto en contra del aplauso y a favor del abucheo, titulado *Sobre la voluptuosidad de ser silbados*. Un manifiesto aún plenamente vigente en muchas de sus ex-

hortaciones. Entre ellas, el consejo que dan a los artistas de escena en no apreciar la reacción del público de estreno, cuya psicología —dicen— parece debatirse entre la exhibición complaciente y la disimulada rivalidad. De entre las perlas de ese manifiesto podemos rescatar algunas de sus sentencias: «El público varía de humor y de inteligencia en cada teatro de una ciudad y en cada estación del año. Depende de los acontecimientos políticos y sociales, de los caprichos de la moda, de los chubascos primaverales, del exceso de calor o de frío, del último artículo leído después de comer.» O más explícitamente afirman respecto al aplauso: «es necesario abolir la costumbre grotesca de los aplausos y de los silbidos, que podrán servir de barómetro para la elocuencia parlamentaria, pero no para evaluar una obra de arte. En espera de esa abolición, enseñaremos a los autores y a los actores la voluptuosidad de ser silbados. Y si no todo lo que es silbado ha de ser necesariamente bueno ni nuevo, todo lo que es inmediatamente aplaudido no pasa del nivel vulgar de las inteligencias.»

Se pueden clasificar los aplausos según su carácter circunstancial: el aplauso obligado (generalmente ocasionado por cuestiones de compromiso individual, tanto en el ámbito personal o profesional, como en el terreno del Super-yo social, es decir, la corrección o el deber de y ante los demás), el aplauso guiado (que roza la caricatura en los espectáculos en vivo televisados, aunque frecuente también bajo diversas modalidades en espectáculos de magia o de circo; y que en teatro suele formar parte del talante del llamado «teatro comercial»), el aplauso de satisfacción (que lleva a la gente a «corresponder» de algún modo un momento de gozo), el aplauso de admiración (que revela un cierto grado de proyección e identificación ante lo que ve), etcétera. Pero también pueden clasificarse según su personalidad (y bajo esa perspectiva se pueden imaginar aplausos blandos, cursis, o desbocados, entre otros). La multiplicidad de personalidades plausibles puede ser muy heterogénea, pero casi en ninguna circunstancia parecen poder justificar la sustitución de una experiencia. Pero, como decía Paul Valéry en su célebre libro *Miradas sobre el mundo actual*, donde anuncia la aparición de sociedades de «distribución de realidad sensibles a domicilio», lo impresionante puede ser en realidad un mero *a priori*, y el aplauso correspondiente una mera posibilidad de descargar una energía acumulada. Lejos, sin embargo, de ser una descarga como las de las tormentas, que exceden las nubes que las contienen.

¿Ciego o sordo?

Al acabar de ofrecernos una charla sobre su trabajo y su visión general del teatro, Robert Lepage abrió una tanda de preguntas. El público estaba constituido principalmente por alumnos y profesores de teatro y danza, pero también había venido gente que ni pertenecía a la profesión teatral de la ciudad, ni al mundillo habitual de este tipo de encuentros. Entre ellos había un señor mayor, manifiestamente nervioso e insistente, que tomaba la palabra sin respetar el turno establecido, indiferente a las muestras de rechazo que el resto del auditorio parecía dirigirle mentalmente, él, simplemente alzando la voz por encima de las demás, conseguía dominar el turno de preguntas. «¿Qué prefiere usted, señor Lepage —dijo en una de ellas—, quedarse sordo o quedarse ciego?», ante el desconcierto de los asistentes. Una pregunta que inmediatamente movió al moderador casi paternalmente a suplicar que no se le deseara ni hipotéticamente a «nuestro invitado» semejantes infortunios. Pero Lepage, de manera muy rápida y haciendo gala de una gran capacidad de concentración natural, comenzó a explicar que esa pregunta era clave para entender la diferencia entre la audiencia y el espectador como dos registros indiscernibles de una experiencia lejana y compartida en el teatro. Los anglosajones, comentó, parecen priorizar la experiencia del oído (audiencia); los latinos, en cambio, parecen priorizar la mirada, agrupándose como espectadores. Él, que es canadiense y bilingüe (inglés y francés) dijo vivir con secreta excitación las dos realidades. Aunque no sabía en qué consistía realmente esa diferencia. Ver nos impone nuestra relación externa en el espacio; oír nos instala en el tiempo. ¿Qué puede haber más importante en el teatro, que las dos cosas como indiscernibles en tanto que evento escénico? «Lo siento, dijo dirigiéndose a quien había formulado la pregunta, no creo poder responder claramente o con toda sinceridad la cuestión.»

Relaciones peligrosas

No olvidemos que fue un entusiasta espectador (obsesionado concurrente de *Taxi Driver*) quien intentó asesinar a Ronald Reagan; ni dejemos de lado que fue un ferviente lector, en este caso de J. D. Salinger (especialmente de su *Guardián entre el centeno*) quien disparó y mató a John Lennon. No desatendamos el hecho de que los espectadores clásicos se

pegaron con los espectadores románticos, y a la inversa, en el escándalo del estreno de *Hernani*, de Víctor Hugo; ni que el mito del tomate fue en otra época una sonora realidad, como lo recuerdan los alborotos de las veladas de los futuristas, a las que el público asistía feliz cargado con patatas, naranjas y cebollas, y ante lo que inmodestamente Marinetti, el guía y fundador del futurismo, destacó que las heridas de naranja no podían menos que favorecer al futurismo en su tarea de difusión.

El público es peligroso. Y por ello se lo domestica. El aburrimiento del teatro es una estrategia entre otras, pero eficaz, al menos por ahora.

(Aunque morir de aburrimiento en un teatro es una tontería al lado de lo sucedido en el Teatro Dubrivska de Moscú —suceso muy pobremente recordado por La Fura dels Baus en su espectáculo *Boris Godunov*, con el que supuestamente pretendían provocar en el espectador una reflexión sobre el terrorismo, en un montaje que entremezclaba la lucha por el poder de los terroristas con fragmentos de la obra *Boris Godunov*, de Alexander Pushkin, que presumiblemente se está representando en el teatro cuando los fusiles de asalto Kalashnikov irrumpen en el escenario. De entre muchas de las cosas importantes, La Fura pareció olvidar lo imprescindible: que la matanza de los espectadores no la realizaron los terroristas. Roberto Esposito, en su esclarecedor libro *Bios. Biopolítica y filosofía*, subraya ese hecho: «No fueron los chechenos sorprendidos por el asalto de los policías, sino los propios policías quienes eliminaron a los rehenes sin más.» De los aproximadamente 800 rehenes, el Estado encargado de salvar a los espectadores, mató a 128 de ellos. Esposito explica que si bien es cierto que en muchos casos resulta comprensible y analizable la frecuente especularidad entre los métodos de los terroristas y de quienes los enfrentan, no es menos cierto que «nunca se vio hasta entonces que agentes gubernativos cuyo cometido era salvar de la muerte posible a los rehenes, llevaran a cabo ellos mismos la matanza con que los terroristas se limitaban a amenazar.»)

La disciplina

El espectador es el misterio. Y el arte occidental construido en el corpus de la modernidad ha mostrado siempre una radical envidia hacia él. Casi toda la historia moderna del arte posterior al Renacimiento puede

1. Sobre esta prohibición, Víctor I. Sctoichita escribe al inicio de su extraordinario libro *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*, «¡NO TOCAR! Cuando—hace más o menos tres siglos—las obras de arte se confinaron en los museos, esta prohibición vino a colmar su proscripción. De esta forma, se quiso prevenir cualquier intento de superar la percepción óptica—considerada como la única aproximación lícita a la obra— con la experiencia táctil. La prohibición cortaba por lo sano cualquier veleidad tendente a comprobar hasta qué punto el arte y la vida podían intercomunicarse, hasta qué punto se podrá experimentar el *fluir* de la vida en el arte. La fórmula ¡NO TOCAR! Era (y es aún) la consecuencia de privilegiar en la obra de arte la «imagen» sobre el «objeto»; la consecuencia, en fin, de subrayar su parte de irrealidad. Las imágenes, como es sabido, se diferencian del resto del mundo por algo fundamental: las imágenes no existen. «Tocar la obra» equivale a retrotraerla al estadio de objeto, atentando contra su esencia, que pertenece al orden de lo imaginario.»

incluso resumirse como un gran proyecto de descarnar al espectador —de asesinarlo. Con ese fin, las diversas manifestaciones artísticas han recurrido a las estrategias más variadas y a las patologías más absurdas: desde la suspicaz señalización neurótica —indicándole por ejemplo un camino lejano o a veces paralelo a su propia experiencia, pero siempre intentando apartarlo de sí mismo—, hasta la afilada interpelación histórica, reclamando su atención incondicional. Lo han reducido, por ejemplo, a ser un ente impersonal, otorgándole una función de un *partenaire* cada vez más abstracto y cada vez menos necesario; o a un complemento aleatorio, circunstancial y en el fondo prescindible; o a una caricatura de sí mismo: le han confeccionado un manual de comportamiento que le obligan a cumplir. Le han hecho creer que todo está a su servicio, pero privándole de su capacidad de acción, por ejemplo de su capacidad háptica: «no tocar» es uno de los primeros lemas que se le dirigen¹. Se muestran alambicadamente afectuosos con él; o lo esquivan con ostensible indiferencia; e incluso, y no excepcionalmente, lo escarnecen porque sigue al pie de la letra el guión que le han confeccionado y en torno al cual lo ha instruido previamente, o al contrario, lo ultrajan precisamente por no querer seguirlo. Perpetuando la lógica de Procusto, que acostaba a sus huéspedes en una cama corta a fin de serrar la parte de los miembros que excedían del catre, o en una cama larga, donde maniataba a sus huéspedes para estirar sus miembros hasta hacerlos obtener la dimensión del camastro, el arte ajusta al espectador al tamaño de su prestigioso lecho.

Realismo vs. Test de Rorschach (Vanguardias y espectadores)

Una de las formas que los artistas escénicos utilizaron para escapar del naturalismo fue descomponer la relación omnisciente que experimentaba el público con la escena del momento. Las óperas de Wagner, por ejemplo, fueron pensadas para proporcionar experiencias completas que sensorialmente envolvieran al público en el sonido y lo hundieran en una oscuridad mitológica de revelación preilustrada. Los simbolistas, con la propuesta de teatro estático, se aproximaron a las ideas de los estados formalizados de lo onírico con la descripción de acciones cuya inteligibilidad debería ser revelada por el público. Los futuristas, en cambio, conducidos por Marinetti, bombardearon embriagadamente al público de todas las maneras imaginables: con insultos y puñetazos, con ruidos industriales, con instrumentos procedentes de la tecnología, con experiencias malolientes, poniendo pegamento en las butacas para ocasionar reacciones performáticas, duplicando la venta de las butacas, etcétera. Los surrealistas emplearon el azar, el juego y la yuxtaposición narrativas para extraer significados y puntos de vista hasta entonces inéditos al espectador, pero ocasionados por ellos.

Bajo el impulso de esas estrategias, el arte vanguardista en general, y como parte de él, el teatro formalista, produjo trabajos orientados hacia el público con un procedimiento que parecían tener al test de *Rorschach* como una metáfora de sus producciones. Como es sabido, Rorschach puso un poco de tinta en un trozo de papel doblado en dos, produciendo así una imagen simétrica. Con esas manchas solicitaba a las personas que le explicaran lo que en ellas veían, con el asombroso resultado de que todos encontraban nítidas figuras, algunas esbozadas, y otras acabadas. Las personas reconocen señal precisas en esas nubes, como Hamlet y Polonio en una de sus célebres escenas. Pero en las manchas no se ha inscrito ningún mensaje. Han adquirido una forma por azar. Y evidentemente Rorschach no reivindicaba la existencia de una única respuesta, o de un único mensaje en cada una de las manchas.

Si se admite que una mancha de tinta puede ser creada por azar y que ella, sin ninguna significación pretendida, debería admitirse igualmente que una representación escénica puede ser hecha por azar o en función de otras técnicas más complejas y que ella no tendría ninguna significa-

ción deseada. Confrontada a este género de representación, el semiótico no podría pretender descodificar su significación y el artista formalista en cambio podría encontrar en ello una estratagema perfecta para no implicarse (por confusión o por pereza) con un contenido. En la medida en que se puede encontrar siempre un mensaje, como sucede con el test de Rorschach, no existe una precisa descodificación de un mensaje. El acento, en cualquier caso, queda entonces desplazado hacia el genio y riqueza de perspectivas del espectador, más que quedarse como característica de la propia obra. Un desplazamiento que devela no sólo los choques, los compromisos, las mezclas de horizontes, tradiciones y experiencias del público, sino también una metamorfosis de la direccionalidad del arte hacia la *ratio* o hacia lo irracional (la «magia») de las representaciones, según la permeabilidad del espectador, convirtiéndose así la experiencia de ir al teatro en una oscilación en el diagrama de los cambios culturales que inauguran la experiencia moderna.

Pregunta inocente

Si, como decía Schopenhauer, «leer es pensar con un cerebro ajeno», ¿qué hace un espectador de teatro al ver una pieza interpretada por actores? ¿Siente con la prótesis de otro cuerpo, como sugería John Martin, célebre crítico de danza norteamericano, y mentor de la *modern dance*, que existe una transmisión energética de cuerpos que hace que como público se pueda vivir lo que otro cuerpo hace en el escenario? Y si es así, ¿dónde queda el cerebro propio, dónde el propio cuerpo?

¿Dividido o multiplicado?

Para Diderot el público está expuesto a vivir negativamente. En su extraordinario libro *El sobrino de Rameau*, aquel libro que tanto impresionara a Goethe, y que bien podría llevar el subtítulo de «La paradoja del espectador», pues es complemento de su *Paradoja del actor*, observa que la proliferación de tantas cosas de las que cabe ser espectador, cansa y disgrega la conciencia. La anula. Convierte al sujeto en un ser desunido. Su efecto inmediato es la blandura ética y la generación del gigoló del gusto, como Rameau: gente sin principios y sin finalidades. Ante el mismo hecho, Baudelaire es de opinión contraria. Parte del mismo diagnós-

tico. Todo está para mirarse. Considera que incluso el espacio de acción de los *voyeurs* es un espectáculo. Pero todo es plural. Y lo plural genera una proliferación de perspectivas del espectador. Obliga al sujeto a experimentar momentos diferentes de expectación. Que el paisaje de las colinas rurales ofrezca menos posibles perspectivas que las intrincadas calles de una ciudad, no es razón suficiente para creer que la mirada de espectador se divida, sino que se multiplica.

Los dos cuerpos de Roland Barthes

Barthes advirtió que como espectador se dejaba persuadir por todo lo que había en el teatro, situación que le provocaba una especie de desdoblamiento. «Como si tuviera dos cuerpos al mismo tiempo —explica— : un cuerpo narcisístico que mira, perdido en el espejo que lo absorbe, y un cuerpo perverso, presto a fetichizar no la imagen sino precisamente lo que la excede: la textura del sonido, la sala, la oscuridad, la masa indistinta de los otros cuerpos, los rayos de luz, la entrada del teatro, la salida de la sala; en suma, para distanciarme, para «despegar», complico una «relación» con una «situación».» La descripción de su actitud es perfectamente trasladable a la compostura de todo el público. En la que sin atolladeros de conciencia mezcla espléndidamente su generosidad y su egoísmo. Su disposición para compartir, y su habilidad para apropiarse de lo que no es suyo. Cabe relacionar esta ambivalencia con la noción de los «dos cuerpos» del emperador. El pensamiento medieval de Inglaterra y Francia, haciéndose eco de una tradición antigua, percibían al rey con dos cuerpos: un cuerpo material que moría y se convertía en polvo, y un cuerpo espiritual (o político, en su caso) que sobrevivía eternamente y que cada monarca heredaba cuando fallecía su predecesor. El sentido de esta dualidad también sustenta las construcciones del doble cuerpo del público. Por una parte, la necesidad de afirmar el papel del espectador como egoísta, como experiencia de un individuo con sus propias cualidades y sus defectos, diferente de cada uno de los demás, y del resto en su conjunto. Pero por otra, el papel unificador, genérico, pura materia de colectivo. La encarnación de una función más sublimada que las personas que las encarnan.



Clever Hans, 1907

El público equino

Como todas, la simbología del caballo en las diversas tradiciones culturales es muy heterogénea, aparece como símbolo funerario, a veces como emblema del movimiento cíclico. Es asociado por igual a las tinieblas o las fuerzas luminosas del espíritu. En una sociedad no mítica, como la nuestra, el caballo es también representante del público.

La obra *El público*, de García Lorca, la última de sus piezas, se inicia en el cuarto del Director, al que vemos sentado y vestido de chaqué en medio de una atmósfera celestialmente azulada y tras él una gran mano impresa en la pared. En tanto que director, es difícil engañarlo. Posee una mirada clínica. Lo que explica que las ventanas de su cuarto sean radiografías. No hay interior que se le escape. La obra de García Lorca se inicia cuando el personaje del Criado anuncia a este sagaz Director la presencia del Público. «Que pase», dice el Director. Y el público entra bajo la figura de cuatro caballos. Cuatro caballos con una singular inteligencia y llenos de una enigmática pericia. Esta figuración ha sido interpretada de muchas maneras. Aunque de todas ellas, la más recurrente es su asociación apo-

calíptica. El juicio del público —el juicio estético— se convierte en juicio final, y su sentido, en sentido escatológico.

La inteligencia hípica puede dar muchas pistas sobre la agudeza, sobre el comportamiento del público. Una célebre historia de un caballo alemán llamado Hans, de inicios del siglo XX, que aprendió a contar, puede ser ejemplar al respecto. El animal facilitaba sus respuestas dando golpes con su pata delantera. Toda la sociedad alemana de la época se vio imantada por semejante evento. Hans no sólo sabía sumar, sino también restaba, multiplicaba, dividía, y eventualmente daba soluciones a problemas que incluían factores y fracciones. Como en una conocida escena de la obra *Woyzeck*, de Georg Büchner, el caballo era conducido a realizar sesiones públicas en las que contaba siempre con certeza —para regocijo de la gente— la cantidad de personas que, por ejemplo, usaban gafas. Siempre de la misma manera: mediante golpes con su pata. Los que han repasado la historia de este caballo cuentan que algo no menos sorprendente era que el animal contestara como si tuviera una exacta comprensión de la lengua alemana. (La historia de este caballo está explicada en el libro de Oskar Pfungst, *Clever Hans. The Horse of Mr. Von Osten*).

Tras ponderar prácticamente todas las posibilidades de trampa en sus actuaciones, jamás se encontró resquicio de fraude. Su fama fue en tal aumento que acabó siendo estudiado por un comité investigador constituido a nivel nacional por los más importantes especialistas del momento: profesores de psicología, zoólogos, fisiólogos, veterinarios, domadores de circos y oficiales de caballería. Una comisión que no sólo confirmó la inexistencia de cualquier tipo de fraude, sino que sus miembros quedaron admirados de con cuánta precisión respondía a todas las preguntas formuladas en viva voz por una u otra persona. Pero un investigador, temiendo la posibilidad de una transmisión telepática, propuso que una persona susurrara en la oreja izquierda del animal un número, sin que nadie más escuchara la cifra, y que otra distinta le susurrara otra cifra en las mismas circunstancias, a fin de que el caballo los sumara. De ese modo se resguardaba de la posibilidad de que alguien presente supiese la respuesta antes que el caballo, ya que nadie conocería los dos elementos sumatorios a la vez. Y he ahí que el pobre Hans fracasó. Cada vez que se repitió ese procedimiento. Respondía dando golpes sin parar. Inconteniblemente. ¿Quizá le habrían hecho sumar números infinitos? —se preguntaba la gente. Pero no, eran números enteros. Y así se detectó

que Hans sólo contestaba una pregunta si alguien a su alcance y situado en la misma sala que él conocía la respuesta. El psicólogo Mark Knapp, que ha estudiado el caso, explica que eso sucedía porque cuando se le formulaba la pregunta, los presentes —y especialmente los que sabían la respuesta— «adoptaban una postura de expectación y aumentaba la tensión del cuerpo. Cuando Hans llegaba al número correcto de golpes, los observadores probablemente se relajaban y hacían así la señal de dejar de golpear.»

Pues bien, si eso es así, entonces cabría reconocer que el público no es diferente al pobre Hans. Él entiende todo lo que se pueda llegar a decirse en el escenario, siempre y cuando aquel que lo dice sepa lo que está diciendo. Igual que el caballo, el público de teatro también está atento a esa tensión que gira en torno suyo. Cuando un actor se desconcentra, por ejemplo, el público también se desconcentra.

Público fundido y público incontaminado

En uno de los dos paisajes más antagónicos de uno de sus viajes, Henri Michaux —o, mejor, el narrador de su obra *En otros lugares*— va a un país donde el pueblo no desaprovecha ocasión para expresar, incluso en el teatro, su profunda delectación por la lejanía. Y en cambio, ese mismo narrador visitará un pueblo distinto donde, por el contrario, sus habitantes no podrán dejar de estar próximos y en muchos casos fundirse con aquello que representa su interés.

Por eso, en el primero de esos sitios el viajero encuentra salas de teatro que no sólo son sobradamente largas, sino que sus respectivos escenarios, incluso en plena función, parecen vacíos. En realidad el teatro de ese país se ve en imágenes, pues sólo se proyectan las formas de los personajes que gracias a un intrincado juego de espejo arriban al patio de butacas, porque lo cierto es que los comediantes actúan en otra sala, más allá del profundo escenario. Y sin embargo, el narrador de Michaux explica que la aparición indirecta de esos actores los torna aún más reales que si estuviesen presentes, con una representación que sin mengua queda concentrada ante cada espectador. No hay personaje que no se muestre purificado, definitivo, desprendido de ese halo que da siempre la presencia real frente a frente. Y sus palabras, venidas desde el límite más

extremo del espacio, ineluctablemente llegan de manera fresca a la cara del público, palabras limpias, nítidas y a la altura requerida por su espectador. Por todo ello, concluye el viajero, «la impresión de fatalidad en ese tipo de teatro es, sin sombra de énfasis, siempre extraordinaria.»

En cambio, en otro pueblo de aquellas enigmáticas tierras, donde sus pobladores sienten igualmente una honda atracción por el arte escénico, es fácil encontrar un teatro opuesto, donde no sólo el público, sino también los actores hace suya la atracción por la proximidad, siendo esto definitivo a la hora de querer entender sus estilos interpretativos. A ese amor a la inmediatez y al contagio se debe que las buenas compañías teatrales puedan fácilmente comenzar por una comedia, deslizar su actuación en el segundo acto hacia un drama, comprometerse después en una obra distinta de las de su repertorio, para terminar el día en una brillante improvisación. Es verdad que no todas las compañías consiguen semejante hazaña. Pero tampoco lo hace una sola de ellas. Y es comprensible que ante tanto cambio, como también nos lo explica Michaux, no es insólito que también encontremos un gran alboroto entre los espectadores. Pues muchos de ellos abandonan la sala cuando su personaje favorito está fuera de escena, aunque sea sólo por unos minutos. Y regresan cuando aquel ha vuelto a pisar las tablas del escenario. En un gran número de casos, y siempre según la obra, los jóvenes del pueblo, que acaban enamorados de sus personajes favoritos, con gran entusiasmo suben a la escena a arrodillarse ante la heroína, prometiéndoles amor eterno, aunque los hay quienes en cambio suben a pegarse con el villano, o los benévolos que ayudan a las ancianas de la obra en sus tareas difíciles, o los que llevan comida a ciertos personajes con problemas económicos, todo lo cual acaba por alterar las circunstancias dramáticas, pero por eso las buenas compañías son capaces de cambiar de obra o de adecuar la que representaban a partir de los hechos dados.

Podríamos estar tentados en identificar al teatro de la lejanía (de un real «distanciamiento») como una versión cinematográfica; y al otro, como una obra de inmediatez auténticamente teatral. Pero en ambos casos nos equivocaríamos. Ya que en los dos lados las respectivas obras duran *todo* el tiempo. No tienen interrupción nocturna. Se desarrollan con los mismos horarios que sus espectadores, con el mismo itinerario que la vida misma. De modo que cuando el público del primer país abandona la sala, y sale al exterior, se encontrará en medio de los actores que actúan,

y formará a partir de entonces parte de la obra. Mientras que los espectadores conmovidos del otro país, al pisar la escena ya no podrán volver al patio de butacas, y se convertirán en actores. Tampoco podemos hacer sociología del teatro en ninguno de los dos casos, pues ambas realidades están más próximas al teatro espiritual, a la dramatización del pensamiento que a la representación de un aspecto de la vida, hecho que tiene una amplia y notoria muestra en la experiencia de los místicos, tanto en los religiosos (San Juan de la Cruz, Hildegard Von Bingen, Ignacio de Loyola o Santa Teresa de Jesús), como en los teólogos ateos (como George Bataille en su *Experiencia interior*). Una dramatización del pensamiento que, en todos los casos, requiere de una proyección de un edificio ideal, semejante al palacio de Salomón, como sucede en el teatro de la memoria, tal y como lo explica el magnífico libro de Frances Yates, *El arte de la memoria* (1966). Lo aséptico de la experiencia de la lejanía y lo contagioso de la proximidad en Michaux es marcado en cada caso como exigencia de pura convivencialidad.

La impersonalidad

El público es singular pero siempre se manifiesta de forma diferente aunque, al mismo tiempo, el público es la experiencia despersonalizada. Y el nombre que recibe la despersonalización es el del «se», que ya de por sí envuelve lo más significativo de su acción: «se hace esto o lo otro»; «se vive así»; «se piensa de esta forma». El carácter primario del «se» es la impersonalidad. Pero lo impersonal del público es la nuestra, la del nosotros, todos, el público anónimo que se manifiesta de modo notorio en la publicidad, en la autoridad, en el poder, en todo medio que tiene como fin dirigir al público.

El alcance colectivo del «se» o el «uno» es decisivo. No obstante, el «uno» nos determina ante todo como individuos, ya que nos domina interiormente en función de lo que hacemos y decidimos. Más todavía, pretende arrebatar nos nuestra individualidad, uniformarnos, nivelarnos y hasta robotizarnos. Heidegger decía que el «uno» se encarna en cada uno de nosotros como «uno-mismo» (*Man-selbst*), lo que quiere decir que precisamente se arroga la representación de nuestra posible autenticidad, esto es, de nuestro «ser-propios». Si el «uno» actúa principalmente a través de lo que el propio Heidegger llama «publicidad», éste término debe

entenderse en el sentido de que el «uno» es el público, y esa publicidad tiene que ver, por tal razón, con todo lo que se hace público. Visto desde esta perspectiva, lo que nos presenta regularmente la publicidad es una sugestiva apelación a ser auténticos, acompañada del callado secreto de que jamás lo conseguiremos.

La asistencia del público

Se dice que el público «asiste» al teatro. Y es así. Y lo hace en los dos sentidos del verbo asistir. En primer lugar porque el público se acerca, se aproxima al teatro. Es decir, porque va al teatro y se sitúa en la inmediatección (*ad*) del acontecimiento escénico, colocándose (*sistere*) delante suyo. Se sitúa en su proximidad. Y por eso mismo también «lo asiste» en el sentido de ayudarlo. Lo socorre. Más que a su auxilio, viene a reforzarlo. No mediante su donativo económico, sino con su colaboración personal. Con su intervención en la constitución teatral. Con su asistencia asiste la existencia misma del teatro.

¿Ligarse al público?

Uf, qué aburrimiento. A excepción de los célebres *Insultos al público*, de Peter Handke, todo suelen ser buenas palabras para el público. Pero uno siempre tiene la sospecha que se trata de una consideración económica. Una precaución. La falsa modestia de la publicidad, o la falsa sinceridad de la antipublicidad buscan simplemente aliados. Aliar, como alianza significa estar atado, estar liados, con una persona o con una idea. Y por supuesto se comprende que en las guerras o en el mundo de las parejas se use la lógica de las alianzas. Pero con el público, ¿por qué se busca una alianza con el público? ¿A qué unión se les invita a formar parte? ¿Y en qué medida el ligarse a él se convierte en liarse?

Contraplano: imágenes del espectador

Andrés Hispano

No existe una iconografía numerosa dedicada al espectador, contracampo de la imagen verdadera, la que merece su atención y, supuestamente, la nuestra. Pero ocurre que el espectador sí nos sinteresa. Si, como decía John Berger, establecemos nuestra posición en el mundo a través de la vista, cabe pensar que en la evolución del observador hay una información preciosa sobre nuestra idea del mundo y de la manera en que hemos participado en éste. El espectador ha debido evolucionar, al menos, tan rápido como los medios de representación y, desde la aparición de la fotografía, éstos se han sucedido vertiginosamente.

¿Podríamos hallar en las representaciones que el espectador ha merecido, una historia de su evolución, en sus técnicas como observador o en el valor social que se le ha otorgado? Si esto es difícil de imaginar a partir de la iconografía dedicada a quienes atendían espectáculos callejeros, teatrales, operísticos o de vodevil, más aún lo es del posterior visitante a la sala oscura, agrupado en la penumbra como un solo cuerpo sin rostro.

Imaginado siempre como parte de un indivisible de observadores anónimos, el espectador comparte algunos rasgos con la masa, la pasta social que consume, vota, deambula y se agolpa en playas, estadios, manifestaciones y eventos que garanticen satisfacción inmediata. Como ésta, su consideración ha sufrido altibajos, pero el tópico le otorga poca capacidad de juicio, esfuerzo, tolerancia, intuición e independencia. Y como ocurre con la masa, en las mejores democracias, el espectador es la causa y la excusa de casi todo.

En las siguientes páginas he reunido una serie de imágenes con las que reflejar la evolución del espectador o, al menos, con las que ilustrar una serie de comentarios sobre esta historia inédita en la que hoy convergen interesadas tantas disciplinas de estudio.



El romántico excursionista de Friedrich evoca abiertamente el anhelo dromonónico por la experiencia hiperreal. Más que un agotado caminante ante un paisaje real parece un visitante concentrado ante un espectáculo panorámico.

Caspar David Friedrich, *Paseante sobre un mar de nubes*, 1818.



Cuando imaginamos al espectador, ¿lo hacemos de frente o de espaldas? Si, en su lugar, dijésemos observador, ¿sería diferente?

En una paradoja que todo cineasta intuye, cuando vemos la espalda del espectador sentimos necesidad de imaginar su rostro, nos identificamos con él fácilmente. Al verle de frente, por el contrario, el contracampo es el que cobra valor, dirigiendo nuestra imaginación hacia aquello que ve el público.

Jam Handy Org/ Petrified Films inc, NY. Incluida en *Mr. Salesman*, Diane Keaton. Twin Palms Publisher, 1993.

Reginald Marsh, *Audience Burlesk*, 1929. The William Benton Museum of Art, University of Connecticut, Storrs.



Ninguna forma de espectáculo popular ha gozado de gran prestigio en sus orígenes. Su público, tampoco. Hogarth, Daumier, Sickert, Marsh... mostraron al espectador del pasado como alguien grotesco y morboso cuya diversión parece incompatible con el buen gusto.

William Hogarth, *The Laughing Audience*, 1733.



«On dit que les Parisiens sont difficiles à satisfaire, sur ces quatre banquettes pas un mécontent... il est vrai que tous ces Français sont des Romains.»

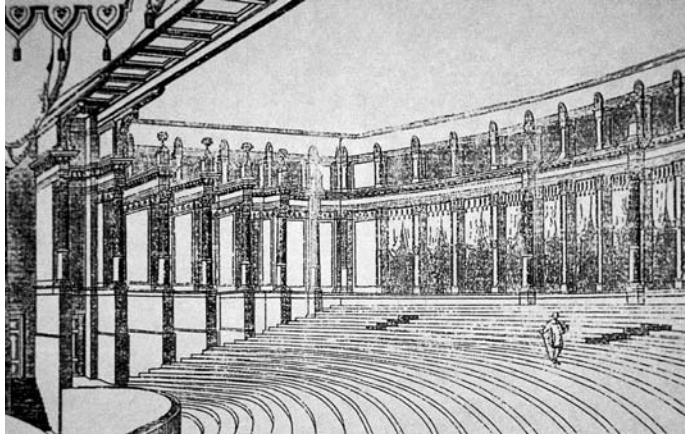
Honoré Daumier. De la serie *Croquis pris au Théâtre*, 1864.



Reunir, ordenar, clasificar, mostrar... son rasgos definitorios de la modernidad, en los que la ciencia, el arte y el consumo han intervenido creando dispositivos, espacios y modelos que, frecuentemente, han compartido. A principios del s. XIX, en los grandes almacenes y pasajes comerciales, por ejemplo, se descubre la utilidad del *silent salesman*, el vendedor que no atosiga a un paseante al que gusta curiosear, divagar, comparar, establecer sus propias derivas... Los museos importan de inmediato la estrategia, depositando más contenido a la vista de manera que permitiesen una lectura intuitiva coherente.

Metropolitan Museum, NY. ca 1880.

Roger Viollet, *Enfants regardant la vitrine d'un libraire*, París 1943.



A diferencia del *Théâtre de l'Opéra* de París (1875), Wagner idea su teatro de Bayreuth (1876) como un espacio devoto al arte y no a su público. Para ello, crea nuevas condiciones para el espectador, que deja de ser el protagonista y pasa a quedar subyugado gracias, entre otras cosas, a la oscuridad en la platea y el hundimiento de la orquesta en un foso. Wagner crea así un *abismo místico* entre el público y el escenario que avanza la *suspensión perceptiva* que asociamos al cine.

Interior del teatro de Bayreuth. *Il Mondo Artistico*, Milán, 1876. Reproducido en *La Caja mágica. Cuerpo y escena*, Fernando Quesada, Arquithesis, 2005.

Charles Garnier, Ópera de París, 1910.



Cuando, en mítines y discursos televisados, los políticos actuales sitúan a sus espaldas hileras de público sonriente, no están sino poniendo al día una estrategia que embaucadores y magos del siglo pasado ya conocían bien: algunos espectadores pueden, desde el escenario, actuar como notarios de excepción, refrendando y reforzando cualquier disparate o imposible que argumente el *artista*. En la imagen, el gran Thruston saca un conejo de un *inocente* espectador invitado a escena.

Kenneth Klosterman Collection, Cincinnati, Ohio.



Desde el impresionismo, el espectáculo no se comprende sin la reacción y complicidad del público. Los artistas de la llamada escuela de Ashcan (Bellows, Shinn, Lawson, Sloan y Luks, entre otros) prestaron especial atención a los nuevos escenarios de encuentro y entretenimiento social, desde el parque de atracciones al boxeo. La vanguardia figurativa alemana, por otra parte, se sumergió en el cabaret y los aspectos más sórdidos de la vida nocturna.

Everett Shinn, *Theatre Box*, 1906, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, NY.



En la sala oscura, el espectador desaparece. Sin rostro, convertido en un solo cuerpo, el suyo es un sentir único, sin apenas matices, que unifica a individuos que tan sólo recuperarán su identidad conforme vuelvan a disgregarse. La sala oscura es anterior al cine y responde a una necesidad bien clara: proporcionar entretenimiento y evasión a una masa con tiempo libre y curiosidad a la que la rutina urbana no puede proporcionar experiencias auténticas.

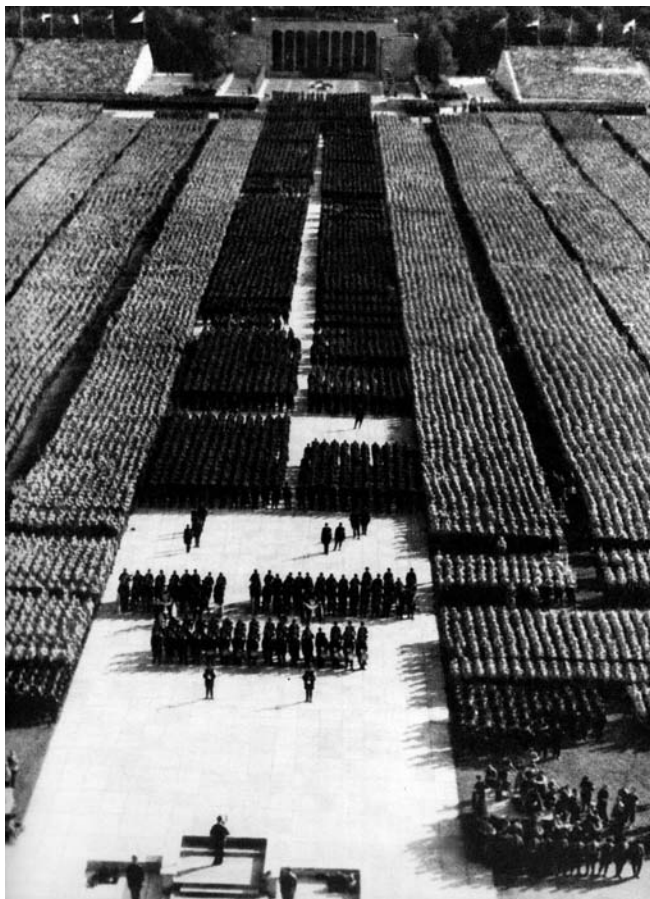
Linterna Mágica.

Le Trianon. Alain Potignon. Incluida en su libro *Nos Cinémas de Quartier*, Parigramme. París, 2006.



Entre los pintores, tan solo Hopper se ha preocupado por aislar al espectador cinematográfico, registrando así la melancolía y dependencia de cinéfilo más necesitado de evasión. Un arquetipo recuperado por Woody Allen en *The Purple Rose of Cairo* y que también debe mucho a la pluma de Dennis Potter.

Edward Hopper, *Sin título*, ca. 1902-1904, Whitney Museum of American Art, NY.



Nuremberg, 1934. El mayor espectáculo del mundo, con casi un millón de participantes, no tuvo espectadores que lo disfrutasen. Salvo, claro, los que posteriormente lo vieron en las pantallas. Esta extinción de lo espontáneo, esta división radical entre el evento y el espectador, responde a la voluntad de controlar al máximo el modo en que algo es percibido. El espectador y sus reacciones son entonces algo tan previsto y *diseñado* como el resto del espectáculo.

Leni Riefenstahl, *Triumph des Willens*, 1935.



En la cultura popular americana, el público es también parte del espectáculo, aunque en un modo bien diferente. Aquí es la masa de espectadores la que refrenda al líder, el genio o el producto. El mejor reclamo para cualquiera de ellos es mostrar masas de personas ansiándolo o consumiéndolo. *Cincuenta millones de fans no pueden equivocarse*. Pertenecer a la mayoría se entiende como algo positivo, y la masa, a su vez, prestigia el objeto de su deseo.

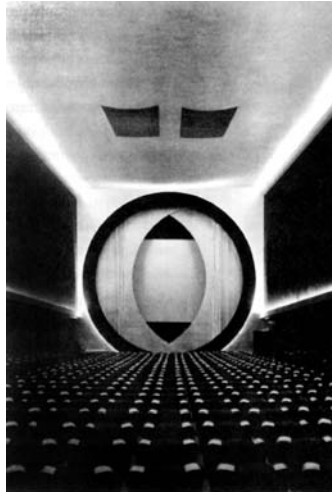
Arthur Fellig (Weege), *Coney Island, 28 de Julio de 1940, cuatro de la tarde*.



En su esfuerzo por dignificar el cine como negocio, atrayendo a un público burgués y educado, las salas cinematográficas conocieron un esplendor inigualado entre 1910 y 1930. Los delirios arquitectónicos, por su gran escala y exuberante ornamentación, intentaron hacer del cine la ópera del siglo XX. La incorporación de reflectores militares en los grandes estrenos, así como en los créditos de estudios como la Fox, elevaron la proyección cinematográfica a la de un evento sensacional, de proporciones bíblicas, digna del cielo estrellado con que tantas productoras se anunciaban.

Egyptian Theatre, Portland, Oregon. 1924. Reproducida en *America goes to the movies*. Barabara Stones. NATO, 1993.

Grand Theatre Juenau, Alaska. 1910. Reproducida en *America goes to the movies*. Barabara Stones. NATO, 1993.



Diversos modelos de exhibición reimaginaron locales, horarios y servicios para ajustarse a los hábitos y gustos de públicos no convencionales. Al principio podía tratarse de locales decorados sofisticadamente, como el *Film Guild Theatre*, en Nueva York. Los fundadores del *Anthology Film Archives* de Nueva York, centrados en el cine independiente y experimental, diseñaron en 1970 un cine con separadores entre las butacas, con el fin de facilitar la concentración. El productor y distribuidor Ben Barenholtz, por su parte, generó un nuevo mercado (*Midnight Movies*, cuna del fenómeno *Cult Movie*) al proyectar en sesiones nocturnas que, desde 1970, tuvieron sus hitos propios, impensables en otro horario: *El Topo*, *The Rocky Horror Picture Show*, *Eraserhead*...

Frederick Kiesler, *Film Guild Theatre*, 1928.

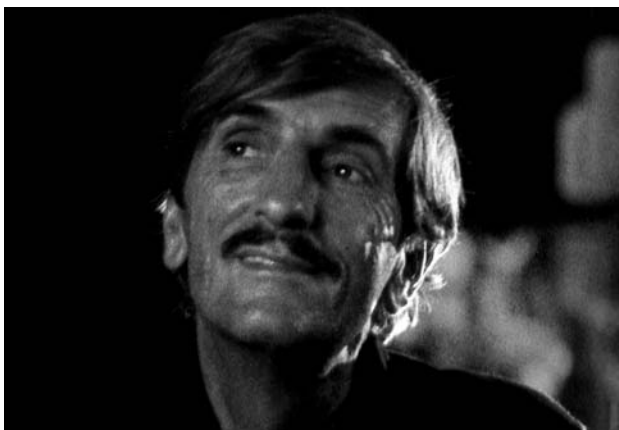
P. Adams Sitney, Jonas Mekas y Peter Kubelka en su *Invisible Cinema*, 1970.



Durante décadas, hablar de cine suponía referirse a la sesión cinematográfica, pública e irrepitible. Ir al cine, por tanto, tenía tanto de acto social como de consumo cultural o de entretenimiento. Muchos formatos de consumo, como los *Drive-in* o las citadas sesiones golfas, dependían más del modelo que del contenido, de la oportunidad social a la que invitaban que de los títulos proyectados. *The Drifters* lo expresaron claramente en su contagiosa *Saturday Night at the Movies: Saturday night at the movies / Who cares what picture you see When you're hugging with your baby in the last row in the balcony*

J.R. Eyerman, 1956 Archivos LIFE.

Arthur Fellig (Weege), *Amantes en el cine*. ca 1945.



El cine sí ha tratado bien al espectador, a quien ha mostrado a menudo absorto ante unas imágenes fuera de campo capaces de revelaciones casi místicas. Pocos planos han sido más emocionantes que los rostros paralizados ante la pantalla mostrados en *Sunset Boulevard*, *The Last Picture Show*, *El Espíritu de la Colmena*, *Vivre sa Vie*, *Barton Fink*, *Paris, Texas...*

Fotograma de Anna Karina en *Vivre sa Vie* (J.L. Godard, 1962).

Fotograma de Harry Dean Stanton en *Paris, Texas* (W. Wenders, 1984).



Esta es una de las fotografías más reproducidas de la historia, de hecho la más solicitada de los archivos LIFE. ¿Pero qué es exactamente lo que la hace tan atractiva? Las gafas que llevan, imprescindibles para disfrutar el cine en 3D al que atienden, además de uniformizarlos, les confieren un aire infantil, abierto u obediente a la experimentación. El efecto se repite ante la imagen de estos testigos a una detonación atómica, aunque aquí toda sonrisa esté fuera de lugar.

J.R. Eyerman, 1952 Archivos LIFE.

U.S. Air Force, Testigos invitados a una detonación atómica. *Operation Greenhouse*, 1951.



Si la tele inventó nuevas maneras de atender más distendidas, el cine entendió que su baza para competir consistía en sacudir al espectador bien fuerte, con mayores pantallas, sonido envolvente y efectos de tridimensionalidad que no diesen ocasión a los párpados. Lamentablemente, olvidaron contar buenas historias.

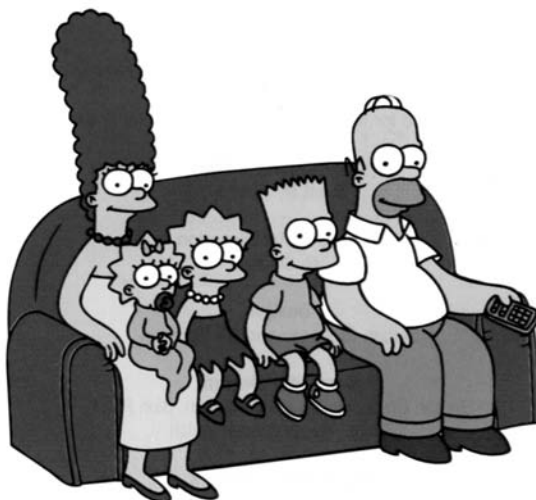
Fotomontajes promocionales de Cinerama y cine en 3D. *This is Cinerama* (1952) y *Wings of the Hawk* (1953).



La televisión, respecto al cine, supone una pantalla que asoma desde la oscuridad total a la claridad doméstica y hasta pública. La televisión ofrece un control individualizado sobre el canal que se desea ver y hasta ofrece al usuario la opción de apagar el aparato. Por eso, aunque la gente de *adbusters* nos advirtiese de que en el salón de casa *el producto eres tú*, la televisión representa un estadio intermedio entre el cine y la red, en la que se ha pulverizado la idea de un medio controlado por pocos con voluntad de imponer hábitos y modelos de pensamiento.

Dan Weiner, *Kaffeeklatsch*, Park Forrest, Illinois, 1953.

Funk-Technik no 23, 1958.



The Simpsons han inmortalizado el sofá y su función familiar, social y educativa. Siempre que la tele esté delante, claro. Todo aquello denunciado en *La Sociedad del Espectáculo*, está hilarantemente expuesto en esta y otras series (*Dream On*), triste demostración de que aún conociendo los efectos de la sobreexposición a las pantallas, nos entregamos despreocupadamente.

Matt Groening, *The Simpsons*.

Ilustración aparecida en *IS* nº 8, 1963.

First home television camera, RCA's "TV Eye" connects to any TV set—lets you watch children in the nursery or at play.

Tireless "TV Eye"

New RCA TV camera an alert watchman for home, school, industry

Based on the vidicon tube, developed by RCA, a versatile new instrument is on the way for homes, business, and schools—the RCA TV Eye.

Light, compact, and easy to use, the RCA TV Eye is a camera unit which can be connected to standard home television receivers—makes any of the 25 million TV sets now in use a potential closed-circuit television system.

RCA's industrial version of the vidicon camera has already proved its place as an observer and guardian in science, industry, transportation, business—with new uses still being explored. Wherever distance or danger preclude a human observer's presence, the RCA vidicon camera can take his place to stand watch.

"TV Eye" plugs easily into standard TV sets. You just stick in the camera, connect, and see everything that the camera sees.

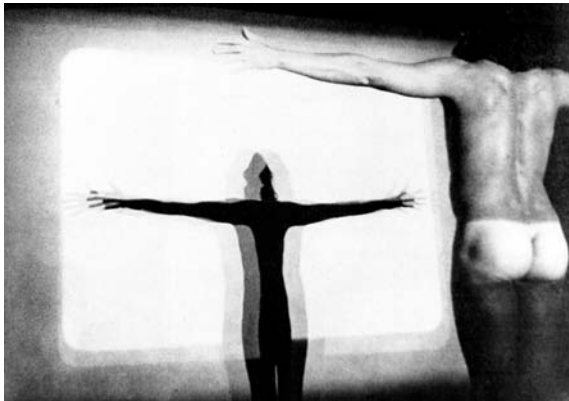
RCA RADIO CORPORATION OF AMERICA
World leader in radio—first in television



Ya antes de su llegada, la televisión fue vista como un ojo vigilante, y no como una ventana electrónica (como puede observarse en *Murder by Television* o *Modern Times*). Ciertamente, la videovigilancia es anterior a las emisiones públicas generalizadas, aunque al final el mayor reproche que sufre la televisión se debe a la banalidad de sus contenidos y al efecto homogeneizante que ejerce en gustos y opiniones.

Anuncio RCA, 1953.

Diseño de Volkswear aparecido en *Adbusters*, primavera 1996.



Que la frontera entre el público y el escenario se desvanezca es un anhelo antiguo. Ya los vanguardistas echaban en falta el humo del cabaret en sus acciones, al que consideraban un perfecto aglutinante entre uno y otro espacio. El *expanded cinema*, procuraba una exploración del medio a partir de sus elementos básicos. Como resultado, el público era invitado a ver y participar de nuevos modos. En el teatro, la música y otras artes se vivieron procesos similares desde la década de los sesenta. La red ofrece hoy roles nuevos a los usuarios en los que es compatible ser actor, explorador y espectador en una misma acción.

Malcolm LeGrice, *Horror Film 1*, 1970, Fotografía, archivo *British Artists' Film and Video Study Collection*.

Andre Zelck, *Sin título*, no fechada.

Se sospecha de su participación

El espectador de la vanguardia

Jorge Luis Marzo

Público y traducción

Hablar de público y arte moderno lleva inexorablemente a cuestiones de traducción. El arte moderno (y el de antes también, por otras razones) requiere de intérpretes que puedan desvelar el secreto, o como poco, el significado de las obras. Ello ha venido como efecto del relato según el cual el propio artista ha renegado de su capacidad de expresión lógica, derivando su lenguaje enteramente al arte. El artista, así, enmudece socialmente dado que se dedica en exclusiva a expresarse en la obra. El mito del silencio, de la soledad, crearán la figura del náufrago —demiurgo de las realidades ocultas— tan querida por el formalismo del siglo XX, que la ha transformado y mercantilizado a su conveniencia.

Sin embargo, el arte moderno también significa una producción destinada a cambiar o al menos a intervenir en la realidad social. Muralistas, arquitectos, urbanistas, diseñadores, cineastas, fotógrafos, artistas de variados géneros han sido sus forjadores. La relación entre el público y esa visión artística ha dado como fruto el espectáculo moderno. Si el arte era revolucionario en el origen de la «vanguardia», hoy es la industria estándar. De ahí que se denominara «vanguardia», porque abrió las puertas para una definición del capital enteramente nueva en términos de belleza; y también radicalmente utilitaria, pues era un arte dedicado a su éxito social, que no tenía necesidad directa de traducción.¹

Toda crítica al fracaso de público de la vanguardia plástica en el s. XX debe pasar por una crítica al formalismo. El formalismo ha sido la formulación teórica en el andamiaje de esa derrota. El formalismo como la cultura del secreto por encima del misterio, de la expresión por encima de la comunicación. Que un espectador de una película o de una exposición responda «me gusta» o «no me gusta» para seguidamente añadir «pero no sé por qué» es el resultado natural de ocultar los mecanismos creativos al público bajo el paraguas de la excepcionalidad del creador. La gente, ayer y hoy, contempla una obra de arte preguntándose «¿y cómo lo ha hecho?», en vez de preguntarse «qué ha hecho». La magia culinaria impuesta por el formalismo se define por convertir en ilusión lo que es fundamentalmente pura práctica: vender como genialidad lo que no son más que experimentos perfectamente definibles. Si el propio artista claudica a la hora de definir lo que ha hecho, el espectador se queda sin herramientas directas para que juzgue en confianza: queda imposibilitado de pensar que su juicio tenga algo que ver con aquello que juzga. Esta manipulación del secreto anula cualquier posibilidad de un misterio inteligente. Hitchcock, entre otros y otras, ya nos demostró como la falta de secreto no está reñida con la creación del misterio. ¿Qué es más importante... descubrir quién es el asesino, o descubrir por qué llegó a asesinar? ¿Adivinar quién es el espectador o adivinar por qué soy el espectador? O más aún, ¿averiguar qué es lo que me gusta, o averiguar por qué me gusta o no una cosa?

1. Sobre el problema de la traducción en la vanguardia, ver Eric Hobsbawm, *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*, Crítica, Barcelona, 1999 (1998)

2. Eslogan utilizado indistintamente en la publicidad comercial de cuatro productos a lo largo de un siglo: Kodak (1888), Bell Telephone (1907), Lavadoras Westinghouse (1949), Apple Computer (1984), Microsoft Windows (1995).

El formalismo, por tanto, ha manipulado en su beneficio la noción de «expresión», y ha dejado

la «comunicación» como lo propio de la industria. Una «expresión» que la industria de las artes plásticas interpreta, a diferencia de la industria audiovisual, de forma elitista: esto es, una expresión codificada pero dentro de los marcos fijados académica e institucionalmente. La comunicación audiovisual de masas, pues eso es, de masas. No deja de ser curioso que Mondrian, entre cientos de artistas, reclamara para el arte moderno el papel de corrector mundial (salvaría del hambre y de la guerra), pero, al mismo tiempo, los códigos modernos que utilizara sólo fueran refrendados por la élite artística. El *motto* ilustrado «todo para las masas, pero sin las masas». La industria audiovisual, por su parte, ofrece «todo para las masas y con las masas», y por ello entenderá que Mondrian no representa nada socialmente si no es aplicado en un envase de *L'Oréal*, de la misma manera que influirá en la conversión del arte moderno en *kitsch* como *modus operandi* para socializar un arte hermetizado: el *Guernica* de Picasso se convertirá en souvenir y póster. Aunque operando una pres-tidigitación: nada puede haber para las masas si éstas no disponen de acceso directo a los mecanismos de producción, por lo que la industria concebirá el espectáculo a partir de técnicas asimilacionistas (*marketing social*), en las que el propio espectador se convertirá en parte consustancial y legitimadora de la obra, aunque su rol real sea meramente pasivo, o mejor aún, *accionarial*: «*you just click, we do the rest*».²

Así pues, al analizar la conformación del público en torno al arte moderno y contemporáneo debemos regirnos por los diversos modelos de interpretación que nos ofrecen. Consecuentemente, el rol del traductor será definitorio en ese proceso. No es de extrañar que todos los intentos por deconstruir esas relaciones secuestradas entre arte y público pasen por una crítica radical del intérprete. Tanto en el ámbito de las artes plásticas, como en el de la industria audiovisual —que como ya avisamos, son dos caras de la misma moneda—, las formas de articular críticas al sistema han venido por proponer cambios profundos en la ecuación establecida por la vanguardia respecto al papel del público. Por un lado, ya desde los dadaístas, se exigió un completo emborronamiento de las fronteras entre arte y vida, entre creación y percepción, entre producción y recepción, entre autoridad y realidad. Por otro lado, las apuestas por romper una dinámica piramidal y jerárquica en la estructura de la comunicación moderna de masas, modelada por la pasividad del espectador en ese proceso, darán como resultado una fenomenología de la interacción, de la búsqueda de modelos comunicacionales, que encontrará en las

nuevas tecnologías digitales (a menudo de forma determinista) un vasto campo operativo, resumido recientemente en la figura postindustrial del *prosumer* (productor-consumidor).

En este proceso, como decimos, ciertos movimientos de vanguardia apostaron por un riguroso divorcio con las premisas que fijaban la esencia del arte en la producción formal. Duchamp, por ejemplo, planteó una cuestión central: la esencia artística no está en las formas, sino en la producción de significado, incluso pasando por encima de las formas. La capacidad transformadora del artista no se revela en la factura o morfología creativa de un objeto, sino en la habilidad para deshacer o rehacer su sentido asociado en cada contexto. Por lo tanto, es cosa del espectador realizar la misma tarea.

De Dadá al *Pop Art*, la cuestión sobre la esencia del arte radica en preguntarse sobre cómo sé que algo es arte o no. Sé que algo es arte cuando el entorno en el que se presenta está codificado artísticamente: una galería, un museo, o a través de unos patrones visuales como el marco, el escenario o el estilo. Pero ¿qué pasa cuando, por ejemplo, una instalación que habitualmente se muestra en un museo la situamos en medio del metro o al lado de un basurero? El viejo Duchamp abrió el camino para una comprensión de ese curioso fenómeno entre arte y entorno cuando en 1913 compró una letrina y la expuso sobre una peana en una galería. Pero Duchamp sólo indicó un camino, el que va de «la calle» al «arte». No entró a imaginar el camino inverso, el de introducir un objeto artístico en la calle y que así perdiera su «arte». Y no lo hizo, porque él mismo había ayudado a crear una fenomenal paradoja: si tengo un urinario como si de una escultura se tratara, ¿cómo puedo volver a ponerlo en la calle sin que parezca un simple y vulgar urinario? ¿Dónde situar al público?

Pasados noventa y cinco años de aquello, ¿cómo saber hoy que algo es arte o no? La artísticidad, ¿la otorga la obra, el proceso, el contexto? La mayoría de las personas consumen arte en entornos codificados a tal efecto, por lo que «hemos de cambiar el chip» cuando nos acercamos a ellos. Nos preparamos psicológicamente para enfrentarnos a las obras porque sabemos que, si no fuera así, no seríamos capaces de «interpretarlas» adecuadamente. Pensar la obra para entornos que no sufren de esa codificación puede revelarse como una forma de reconocer que, a menudo, los espacios artísticos perjudican los efectos de sorpresa, misterio



¿Cual es el límite
entre el ARTE
Y una hacienda
de
GILI POLLAS
en pijama?

(que no secreto), cortocircuito, participación o interacción. Ciertamente es que, al presentar las obras en un museo o en una galería, éstas siempre disfrutan de la «visibilidad»: las podemos reconocer como tales. En cambio, situar las obras en espacios no artísticos, conlleva casi siempre su invisibilidad, su confusión, pero, paralelamente, a veces pueden generar reacciones del todo imposibles en el marco cerrado del museo, o del entorno que se supone el propio o natural de un mensaje determinado. «Quintacolumnear» procesos artísticos conlleva a veces la posibilidad de percibir, aunque sea por un instante, la maquinaria interna del reloj; observar los mecanismos reales que hacen posible la anodina pero descomunal fuerza de la lógica social derivada del abuso de lo real.

En los años 60, estas cuestiones se hicieron centrales en la reflexión de buena parte de los artistas. Desde Joseph Beuys, con sus esfuerzos hermenéuticos (no siempre exitosos dado su rampante platonismo) hasta las primeras experiencias de *happening*, *performances* y acciones, muchas de las prácticas artísticas nacidas en aquellos días buscaban desbaratar las líneas divisorias entre arte ensimismado y público pasivo. Las prácticas «situacionistas», encaminadas a distorsionar el valor capitalista de los productos culturales, o más recientemente la «estética relacional», cuyo objetivo es incorporar a la narración artística el sentido mismo del contexto y de la audiencia que la lee, han supuesto procesos siempre en pos de una nueva relación con el espectador, haciéndole directamente cómplice del status que el arte adoptaba en cada momento. El arte, por tanto, no sería simplemente el resultado de un discurso intelectual de clase, sino una manifestación de la importancia de la propia posición perceptiva de cada espectador (Debord, Foucault).

La *performance* y la acción lograron romper el acotado espacio codificado del arte, dado que podían producirse en cualquier sitio imaginable sin una previa definición «artística». Pero, a diferencia del teatro, que a primera vista representaría uno de sus referentes principales en la búsqueda de la hibridación, en la *performance* no hay un referente textual que organice y gestiona el personaje y su relación con el espectador. Es el autor o artista el único referente existente. En el teatro se «interpreta» un texto, mientras que en la *performance* se «escribe» el texto. Ello producirá que, curiosamente, la carga crítica de multitud de *performances* con respecto al mundo esencialista de las estructuras artísticas acabe a su vez en las mismas posiciones «intraducibles» que se cuestionan.

Será en realidad con la aparición del happening, directamente vinculado a los movimientos contraculturales de los años 60 y 70, cuando se acentúe la disposición a entablar una relación con el público de manera totalmente abierta, permitiendo que sea éste mismo quien ayude a modelar el resultado final. En el happening, al menos en teoría, la obra se constituye sin un guión previo: todo se desarrolla «mientras tanto». Quizás por eso mismo, este tipo de manifestaciones tendrá un corto recorrido, pues desmantelaba literalmente códigos, contextos, autorías y objetualizaciones, lo que dejaba en precario estado la vida profesional del artista. El resultado de todo ello será una mayor apuesta por los trabajos de análisis formal, como en el caso del arte conceptual, que heredará buena parte de los presupuestos radicales de las prácticas comentadas, pero que, con el tiempo, las dificultades de comunicación (no son pocos los que han identificado la semiótica de los setenta con una reformulación del formalismo tradicional) y la adherencia del mercado producirán una recontextualización del movimiento en el estricto marco de los museos y galerías. Además, será precisamente el arte conceptual el movimiento artístico que más haya producido un aparato crítico durante el siglo XX, dado que su *leitmotiv* principal ha sido la noción de traducción.

Todas esas «dificultades» del arte moderno para romper una relación tan problemática con el público han ido generando numerosas prácticas tendentes a encontrar caminos que sirvieran de puentes más flexibles: el arte «público», sin ir más lejos, ha crecido exponencialmente durante las últimas décadas a la sombra de una crítica al concepto institucional de monumentalización urbana, pero también gracias a la búsqueda de una pulsión más directa con los entornos habituales y cotidianos de los potenciales «usuarios» culturales: usuarios, que no público. Partiendo de la suma de diversas disciplinas y formatos, otros géneros como la «instalación» también han investigado nuevas vías de acceso a un público cada vez más habituado a comprender que el significado final de las obras de arte se produce finalmente en su propia capacidad de relacionar los diferentes elementos: que se encuentra ante la *obra abierta*.

En definitiva, todo esto nos lleva a la noción de contexto. Si durante el siglo XX el público se ha encontrado en buena medida imposibilitado para compartir las digresiones de la vanguardia plástica, será precisamente el éxito de la vanguardia audiovisual la que pretenderá resolver definitivamente este déficit, gracias a la ilusión del espectáculo como espacio

integrador en el que plasmar imaginarios, quimeras y sueños de libertad, aunque, a menudo, ello no esté reñido con una abierta apuesta por la conculcación crítica de la conciencia del espectador. No en vano, las fuentes primigenias del cine se encuentran en los espectáculos ilusionistas del siglo XIX, en los que la frontera entre lo real y lo virtual se abre de par en par como espacio de suspensión, sumando a la herencia de los presupuestos barrocos de una imagen al servicio de la política, la determinación objetiva y «moderna» de una tecnología despolitizada y hacedora de una suprarrealidad aconflictiva.

La ilusión del público

Harry Houdini, el gran ilusionista y uno de los redactores del espectáculo moderno, dedujo que el momento culminante de un número de prestidigitación es cuando el mago invita a alguien del público a subir al escenario, porque «esa es la palanca para que todo funcione en el universo de la ilusión.» El espectador no es simplemente legitimador de la obra, sino que es integrado en ella para cerrar el bucle que la convierte en espectáculo. La interacción se plantea como un proceso ideológico de fagocitación, legitimado por la respuesta individualizada del receptor. Así pues, la interacción nace como un proceso inducido por la propia naturaleza del espectáculo *psicófago*, mediado en parte por la aparición de las nuevas tecnologías escénicas y de reproducción visual a lo largo de los siglos XIX y XX.

3. Jorge Lozano, «Una presencia obscena», *El País*, 12-10-95.

Los magos nos explican cómo hacer que un espectador invitado a subir al escenario como

partenaire elija lo que el mago desea, sin evidenciarlo, haciéndole creer que ha elegido libremente. Tras explicarnos diversos trucos por los cuales «guiar» la libertad de elección del público, concretamente en un juego de escamoteo de un anillo entre dos panecillos, un manual de magia nos detalla la forma de persuadir al público cuando hay grave peligro de ser descubierto: «El espectador teme insistir en su negativa para no causar desagrado entre los presentes, y al preguntar el artista si el panecillo que queda es el que había elegido para ejecutar el juego, suele ser un sí, más o menos forzado, la contestación que se obtiene. De este modo puede continuar el artista con toda tranquilidad su juego».

La estrategia consiste en introducir al público en el universo de la escena, mediante un espectador concreto al que se le pide su colaboración en el número. No para hacerlo simplemente participe, a título individual, en el juego de manos, sino para convertirlo en el prisma a través del cual el público accederá a la fantasmagoría. Lo público, el estar bajo las luces, genera la legitimación de la mentira. El espectador interpelado teme «insistir en su negativa para no causar desagrado entre los presentes»: en otras palabras, sobre las tablas, ¿cuántos se atreverían a delatar al mago si intuyesen el truco? Ese espectador confirmará la supuesta realidad del escenario, le otorgará una garantía de «verosimilitud». En los espectáculos de juicios y tribunales emitidos por TV durante los años 80 y 90, por ejemplo, se produjo una absorción del espectador en la trama, llegando a conseguirse que éste influyera en el verdadero discurrir de las deliberaciones y en las sentencias a través de los medios de comunicación. Los mecanismos, en este caso, se ponen a disposición del cliente visual, pero con el tapado efecto de conseguir determinadas influencias de opinión pública en los procesos: «No se modifica sólo en el cambio de escenario al acusado y a los miembros del tribunal modificando sus comportamientos en el set, sino al espectador, que erigiéndose en «opinión pública» más que como ciudadano deseoso de transparencia informativa, se siente «como si» formara parte del proceso».³

No es en absoluto extraño observar cómo desde el Barroco, época en la que el concepto de ilusionismo comienza a definirse desde una perspectiva moderna —esto es, de la mano de una economía mecanicista de la vida— la idea de introducir al espectador dentro de la maquinaria visual se haya convertido en la quintaesencia de la estrategia comunicativa contemporánea, diseñada para canalizar políticas de integración. En el

mundo de un arte integral y teatral, la creciente importancia de los trucos visuales, tales como la anamorfosis, el *trompe-l'oeil*, las perspectivas infinitas en arquitectura, etc., definieron una nueva aproximación de los artistas a la idea de realidad y de percepción subjetiva. La evolución de la arquitectura renacentista acabó rompiendo el concepto centralista de la perspectiva, abriendo nuevos horizontes en los que la relación tradicional entre fondo y figura comenzó a confundirse completamente. Se difuminan las fronteras entre espacio y detalle, entre el artificio y lo natural, entre palco y escenario. Más tarde, el teatro del siglo XIX saldría del espacio acotado del escenario absorbiendo al espectador, como ocurrirá poco después en los grandes espectáculos panorámicos al servicio de la política. Honoré de Balzac escribió del nuevo teatro decimonónico: «Se es visto, igual que se ve. Los ocupantes de los palcos están más preocupados por el público que por el espectáculo. No se contentan con tratar de distinguir a quien tienen enfrente, sino que tienden también a leer el efecto que ellos mismos o sus compañeros pueden crear en los otros espectadores».

Esta es la clave principal del espectáculo moderno: que la visión del mismo incluya al espectador por defecto. Bernini decía que la Plaza de San Pedro no era nada por sí misma, sino que adquiría sentido en la medida en que el peregrino la veía llena de otros peregrinos. Bernini concebía al espectador como un cuerpo integrado en una gran masa de peregrinos, que alucinan al verse todos juntos y que se anonadan ante su propia imagen colectiva. Estos procesos dinámicos de integración teatral, tenían en mente al espectador como el nuevo actor que da sentido al espacio simbólico de la ciudad. En la romana *Piazza del Popolo*, se manifiesta como en ningún otro lugar esa estrategia. El espectador capta a medida que camina, extasiado ante el orden del poder, que es él la razón de ese orden. Mira a un lado y a otro y descubre que él es la nueva superficie de encuentro, que todo lo han puesto para él, porque él es el centro de todas las miradas: él es uno de los millones de peregrinos para los que la ciudad se ha diseñado.

En esas construcciones residen los fundamentos técnicos y conceptuales del espectáculo moderno: el ojo que mira es, a la vez, el ojo que aparece en pantalla. El cine, y todos los esfuerzos para ampliar las pantallas de proyección, y por lo tanto el campo de percepción —desde los panoramas, dioramas o cicloramas del siglo XIX hasta el *Cinemascope*, el *Panavision* o el *IMAX* a lo largo del siglo XX— expandió la vieja idea de envolver

al espectador en un espectáculo total, forzándole a convertirse en parte sustancial del mismo, en la propia legitimación del espectáculo. Esta absorción no se da como resultado de una voluntad malévola del espectáculo, sino porque la ilusión y por tanto el truco (la máquina) y su secreto se elevan como rasgo sustancial del proceso de representación, con lo que se necesitan determinados estados de confusión y sobrecogimiento que distraigan del hecho «técnico», que gracias a su desarrollo es ahora capaz de expandirse al infinito.

Serán los inventores de la fotografía y el cine quienes apuesten, al mismo tiempo, por una lógica espectacular que sea capaz de introducir al espectador en una para-realidad continua, de manera que éste se funda con una ilusión que vaya más allá de una simple observación, que se integre psicológicamente en ese universo, promoviendo la sensación de su control. Para muchos cineastas/magos, el objetivo fue crear un mundo convincente que acentuara el efecto de instantaneidad en el espectador, la ilusión de estar allí y ver cómo ocurre: introducir al espectador en el universo fascinante de una ilusión tangible mediante la inmersión.

De esta forma, la vanguardia audiovisual partirá de unas premisas bien asentadas. En el universo de la ilusión, la traducción no tiene sentido, como en el caso de las artes plásticas. Es una mera cuestión de supervivencia, porque la idea de espectáculo se sustenta en que el público no está dispuesto a ver el truco, no quiere verlo, pues el espectáculo entero desaparecería. Desde esta perspectiva, pues, hay que comprender las técnicas desarrolladas por los medios del espectáculo moderno.

El fin del escenario

«Quiero que comprenda que usted forma parte de la historia. De hecho, usted es el actor, el intérprete.» Estas debían ser las palabras del narrador al principio de *El corazón de las tinieblas* (1939), la primera película de Orson Welles basada en la novela homónima de Joseph Conrad (1899) que finalmente no llegó a realizarse. Welles estaba decidido a que el espectador observara la historia únicamente desde el punto de vista de Marlow. La cámara sería el ojo de Marlow. Éste nunca entraría en el campo de visión. De vez en cuando se le verían las manos encendiendo un cigarrillo o se percibiría su sombra. Era la primera vez que un lar-

gometraje estaba enteramente concebido en cámara «subjetiva». Welles deseaba crear la identificación entre el espectador y el objeto de su visión: un primer paso en el cine, pero un paso más en un proceso largamente larvado que dará como resultado la fusión entre visión, ficción y experiencia.

Precisamente el propio Welles ya había practicado otras formas de confusión/identificación entre público y actores, entre mirar y ser mirado, sin solución de continuidad. Al serle prohibido por el gobierno el estreno de la obra teatral *Cradle Will Rock*, en 1937, consiguió hacerse con otra sala en el último momento. Actores y público, entrada en mano, caminaron juntos las pocas calles que separaban los dos teatros. Una orden expresa de los sindicatos prohibía a los actores interpretar sobre el escenario. Los intérpretes se sentaron con el público, entre las butacas, frente a un escenario vacío. Un pianista presentó el espectáculo y comenzó a tocar, mientras los actores decían su parte entre el público. Fue un éxito arrollador.⁴

Cuando en 1938 Welles adaptó la novela *La guerra de los mundos* de H. G. Wells a la radio, sólo tuvo presente una única consideración: que no hubiera censuras, interrupciones, fronteras entre la emisión normal de la cadena y la ficción. Del anuncio publicitario y del noticiero habitual, se pasaba sin traumas narrativos o estilísticos al seguimiento de la llegada de los marcianos a la tierra. La fuerza de la historia radicaba en que, al no tener que cambiar la audiencia el chip interpretativo, la realidad de la ficción podía llegar a hacerse insoportable por lo verosímil; conseguía hacerse real. El uso del camuflaje, de la infiltración, de la inser-

4. La película *Cradle Will Rock* (Dir. Tim Robbins, 1999; titulada en España, *Abajo el telón*) retrata de forma magistral aquellos hechos y el contexto en el que se produjeron.

ción de la propia realidad del espectador en un contexto perfectamente acotado pero invisible, suspendía de tal manera el ejercicio de atención crítica que el propio Welles dijo a posteriori que «al menos en la radio, los marcianos ya habían llegado a la tierra».

Con el tiempo, creadores, políticos y publicistas han usado masivamente las mismas técnicas de camuflaje, de infiltración, de prestidigitación y de ventriloquia; a veces para romper barreras psicológicas demasiado enquistadas por la omnipresencia de la «sospecha»; a veces para aprovechar el camino despejado que ofrece una vida indiferente causada por la desaparición de herramientas que proporcionen criterios objetivos de juicio: esto es, fiarse solamente de lo que vivo como realidad propia. Pero, ¿y qué es la realidad propia sino la realidad que nos «parece» propia? ¿Hasta qué punto la realidad que percibimos como «propia» no es el resultado de estrategias precisas de manipulación e inducción perceptiva creadas mediante la sugestión de que «lo estamos viendo junto a otros muchos como nosotros»? Jean Baudrillard definirá agudamente este estado de cosas en la conocida expresión: «si no sale en los medios, es que no ha existido».

La vanguardia audiovisual asumirá la importancia del espectador a la hora de legitimar la incuestionable realidad que los medios ofrecen, una realidad que no tiene porqué contradecirse con la realidad que nuestros sentidos críticos nos proponen, sino que se eleva a un estado de suprarrealidad o perenne virtualidad que puede vivir por sí misma, como precisamente ocurre en el ilusionismo. En ese punto, la vanguardia se convirtió en espectáculo, cuando se invitó al público a quedarse en el escenario para siempre.

Inmejorable ejemplo de ello es la televisión. En los EE.UU. de la década de los 50, la televisión recogerá las experiencias desarrolladas a lo largo del tiempo en el ámbito de la comedia, ya sea en el teatro, en la radio o en el cine. En todos ellos la identificación colectiva (el sonido de la risa del auditorio) es un elemento fundamental para el éxito de la obra. Desde las primeras emisiones comerciales de radio y cine, los productores percibieron los efectos de concebir el estudio como un escenario, incorporando a un cierto número de personas del «público», a pesar de que se trataba de medios de carácter no presencial. Así, enseguida surgieron programas en la radio en los que se entrevistaba al público asistente o

5. Vale la pena recordar las palabras de Sennett: «En los años de 1850, un público «respetable» era aquel que podía controlar sus sentimientos merced al silencio [...] En la década de 1750, cuando un actor se dirigía al público para lograr su objeto, una frase o incluso una palabra podían producir inmediatamente el aplauso o el abucheo. Del mismo modo, en la [exclusiva] ópera del siglo XVIII, un fraseo particular o una nota aguda realizados bellamente podían hacer que el público exigiese que fueran cantados nuevamente; se interrumpía el texto y la nota aguda se interpretaba una, dos o más veces. En 1870, el aplauso había adquirido una nueva forma. No se interrumpía a los actores en medio de una escena sino que se aguardaba hasta el final para aplaudir. [...] El cese inmediato de la expresión personal cuando uno era conmovido por un ejecutante, estaba vinculado con un nuevo silencio en el teatro o en la sala de conciertos. En los años de 1850, un espectador teatral parisino o londinense no tenía reparo alguno en hablar con su vecino en mitad de la obra si él o ella tenían que decir algo

se emplazaban micrófonos especiales para recoger sus reacciones.

El programa de entretenimiento «I love Lucy» será el primero en ser grabado frente a un público en vivo, en 1951, sin esconder la presencia de éste a la cámara. Las *risas enlatadas* comenzaron a usarse en algunas series de animación —por ejemplo, en «Los Picapiedra» o en «La Pantera Rosa»— que no tenían públicos en vivo, hasta generalizarse a otros muchos géneros televisivos: concursos, actuaciones, *talk shows*, *reality shows*, entrevistas, programas de venta de artículos, etc. Perfectamente ubicadas, risas, aplausos y gritos previamente grabados, son introducidos en la emisión siguiendo estudios psicológicos; o, por el contrario, son azuzados en el público del estudio mediante el uso de señales indicativas.

Cuando la obra es en vivo, la risa de la audiencia permite al actor controlar mejor el tempo de su actuación, mientras que, además, señala visiblemente el grado de aceptación por parte del público, fácilmente manipulable mediante la incitación programada de una respuesta. Pero tampoco es menos importante el hecho de que, la risa, desde el siglo XIX, se convirtió en una forma de liberarse del encorsetamiento burgués que se impuso en las relaciones entre intérprete y público. Richard Sennett, entre otros, ya analizó a fondo este fenómeno: «Hacia mediados del siglo XIX se había vuelto de *rigueur* el despreciar a las personas que exteriorizaban sus emociones en una obra de teatro o en un concierto. La represión emocional en el teatro se transformó para los públicos de clase media en un modo de trazar una línea entre él y la clase trabajadora».⁵

El sonido producido por el público dotará de conciencia misma al colectivo de espectadores, en especial durante la comedia —y más tarde con la música *pop*— al irse expandiendo su presencia como uno de los elementos definidores del espectáculo. Cuando la radio o el mismo teléfono se utilizaron inicialmente para la transmisión de óperas y conciertos de música clásica, ya incorporaban el registro del sonido del público, quizás precisamente para que el usuario, desde casa, no le otorgara el mismo valor que una audición de un concierto en su gramófono. Desde la década de 1960, con el auge de ventas de las grabaciones en directo de conciertos de música *rock* aparecieron nuevas formas de emplazar el papel «visible» del público.

La derivación de todo ello hacia otros ámbitos, como el espectáculo político, las encuestas o los sondeos de opinión, será relevante. Los actos políticos, esencialmente pensados para la televisión, cada vez están más protagonizados por los espectadores, que rodeando al candidato, despliegan los mismos patrones de mercadotecnia psicológica antes presentes en las *risas enlatadas*. La selección de las personas que figuran tras el candidato en el marco del televisor es todo un ejercicio de diseño sociológico: chicos y chicas jóvenes emprendedores y guapos, personas de lejanos orígenes geográficos sutilmente asociados a la «buena» inmigración, amas de casa, abuelos, etc. En el dominio de las encuestas o en el recurso a sondeos ciudadanos («pulsar la calle») se produce igualmente un consciente emborronamiento de la frontera entre la opinión privada y su legitimación pública. Lo que habitualmente se deriva de la respuesta del entrevistado no es una opinión articulada, sino que simplemente se le solicita que diga si «está de acuerdo o no» con el planteamiento del tema propuesto. Los medios audiovisuales aceptaron plenamente el reto de deshacer ese problema de interpretación al hacer pseudoprotagonista de sus obras a quien las está mirando.

La querrela del público con la vanguardia pudo deshacerse en el espectáculo gracias precisamente a aquello que la vanguardia misma había atacado en sus orígenes: la ilusión, la naturalidad, la verosimilitud, la credibilidad. Mediante el recurso a la traducción, el arte moderno se cerró las puertas de su comprensión general por parte de los espectadores. Los traductores no traducían al artista, porque éste no se dejaba traducir. Además, la traducción sólo tenía lugar en los «libros indicados», no en otros. Desde esta óptica podemos identificar los numerosos intentos que

que habían recordado en ese preciso instante. Hacia 1870 el público se controlaba a sí mismo. Hablar en medio de una función era ahora signo de mal gusto. Las luces de la sala también habían sido atenuadas a fin de reforzar el silencio y concitar la atención sobre el escenario.»

En Richard Sennett, *El declive del hombre público*, Península, Barcelona, 1978, p. 256 (1977); ver también Patrice Flichy, *Una historia de la comunicación moderna. Espacio público y vida privada*, Gustavo Gili, Barcelona, 1993, p. 100 (1991).

6. En 1928, el antropólogo Helmuth Plessner habló extensamente del fenómeno de la «ex-centricidad» humana. La gente es «ex-céntrica»: a diferencia de los animales, no «coinciden» con ellos mismos, son capaces de distanciarse de ellos mismos, pueden verse «desde fuera». La «ex-centricidad» humana requiere por lo tanto una mediación para acceder al mundo. Y esa mediación es el lenguaje, la tecnología y el arte. Las implicaciones de la «ex-centricidad» con respecto a la capacidad humana para percibir a los demás y a sí mismos

se han producido en el arte contemporáneo durante los últimos años a fin de operar las obras en entornos no artísticos, esperando poder despertar, mediante la dislocación o el cortocircuito, nuevas recepciones en los espectadores. Gracias a la infiltración o al camuflaje, se anhela poder intervenir más libremente en las codificadas redes psicosociales de percepción.

En toda esta tensa evolución entre públicos y modernidad audiovisual, no cabe duda de que una de las cuestiones clave ha sido la preeminencia de unos determinados medios sobre otros. El relato de una visión violenta del espacio público dictado por las clases altas y medias durante el siglo XX condujo a una masiva retirada de esa clase hacia el hogar, paradigma quimérico del espacio privado seguro y legítimo (hoy sabemos que ni el hogar era tan privado ni el espacio público tan público). Se produjo un pacto social por el cual la familia centraba su dinámica en casa, a cambio de seguridad y de unos *inputs* informativos y recreacionales siempre accesibles y renovables, y en el caso de los primeros, gratuitos. Ello dio pie a la constitución de unos medios audiovisuales cuyo motor principal era el consumo familiar a través de unos electrodomésticos de la información y el entretenimiento. Los espacios públicos, comprendidos ya en términos planetarios, se desplegaban telemáticamente, al tiempo que los universos privados se convertían en nueva fuente de exploración mediática. El espectáculo basado en el espectador, como ocurre en los *realities*, se basa en buena medida en la *psicofagia*: la fagocitación constante de la psicología ajena⁶. Ello tiene lugar porque en el espectáculo no se cumple la máxima kantiana de «lo que es bueno para mí

es bueno para los demás y viceversa». En este tipo de espectáculo, lo que quieres es que pasen cosas que nunca querrías para ti.

Ese mismo principio de disociación psicológica ha cobrado una enorme importancia en la redefinición de los espacios públicos y privados. Con el fin de la familia nuclear como motor de consumo global; gracias a la precarización del modelo «ciudadano» de implicación comunitaria, tanto en el trabajo como en la red sociopolítica; en paralelo al éxito de una visión «profesionalizada» y «estratégica» de la propia identidad frente a esa precariedad social; y de mano de la enorme difusión de las tecnologías de ubicuidad que ofrecen respuestas concretas a las obsoletas fronteras entre lo privado y lo público, se ha producido un desplazamiento a la hora de definir el límite entre la butaca y el escenario, pero ya no únicamente en el estricto y codificado marco señalado por las vanguardias audiovisuales del siglo XX, sino en el vasto campo de la urbe moderna (sin línea divisoria entre ciudad y campo), en donde se despliegan unos espacios públicos «privatizados» y unas esferas privadas «publicitadas». Si el espectáculo de finales del siglo XX se basaba, como hemos apuntado, en observar cosas que no querríamos para nosotros, espectadores, entonces el mito de la movilidad, de la portabilidad de nuestra privacidad en un espacio-escenario se percibe como el paso lógico en una nueva constitución del público moderno. Es decir, ya no se podría establecer dónde empieza el espectador y dónde el productor.

Hace algunos años, cuando se inició el *boom* de la telefonía móvil, asistí —¿o presencié?, ahora se verá la importancia de los términos— a una dislocadora escena en un autobús urbano de Barcelona. Una mujer de unos 30 años de edad mantenía una conversación a través de su móvil. La cosa se transformó en discusión acalorada. En cierto momento, la mujer espetó a grito pelado a su interlocutor: «Nunca me he corrido contigo». Las palabras resonaron en el aire denso del autobús. La mayoría de los presentes habíamos estado oyendo la conversación desde hacía rato: era *inevitable* no escuchar. Nos habíamos estado todos mirando con reservada complicidad desde el principio. Ajenos al problema que había suscitado el tenso diálogo (monólogo), y distanciados de la escena como si estuviéramos frente a una actriz (o la radio), «asistíamos» a una especie de *performance*. La presencia de esa información privada entre los presentes convertía a esa conversación en espectáculo público.

de forma mediada son succulentas. Ver Helmuth Plessner, *Die Stufen des Organischen und der Mensch*, Berlin, 1928; consultar Petran Kockelkoren, *Technology: Art, Fairground and Theatre*, Nai Publications, Rotterdam, 2003, pp. 27-31.

7. Para un análisis más profundo del cambio de relaciones entre lo público y lo privado gracias al uso de las tecnologías portátiles, ver Jorge Luis Marzo, *Me, Mycell and I. Tecnología, movilidad y vida social*, Fundació Tàpies, Barcelona, 2003.

Como actores desvinculados que todos acabamos siendo, rompemos constantemente los guiones comunes previstos cuando suena el móvil, al levantarnos de una reunión para contestar, cuando estamos en clase, en el cine o en el teatro, cuando viajamos en el tren, cuando cenamos en un restaurante, etc.. Porque esos guiones ya no son comunes, sino que están sometidos a la ley general de lo privado, que es la que prima en la actual filosofía social de la comunicación. No hay guión sobre el escenario, sino actores con sus propias obras. La mujer que mantuvo aquella conversación con el móvil no percibió en ningún momento que estuviera en un lugar público, por lo que no tuvo empacho alguno en hablar como si no hubiera nadie.

En pocas palabras, las tecnologías que llevamos en nuestros bolsillos, en nuestros oídos o en nuestras carteras y bolsos crean una multiplicidad de espacios y tiempos que nos convierten en actores perennes en función de circunstancias de usos estratégicos. Los individuos toman el espacio público como si de un escenario se tratara, y sobre el que publicitan sus biografías privadas sin perder el sentido de la intimidad.⁷

Los espacios públicos actuales parecen un escenario sobre el que los actores privados publicitan su propia personalidad, su misma privacidad. No sólo hacen visibles sus biografías (hoy la gente pregunta al llamar por teléfono, ¿dónde estás?, lo que era ridículo cuando sólo había teléfonos fijos) sino también las propias técnicas individuales de construcción: un escenario-escaparate en el que pululan actores creando comunicaciones que el público

EL ARTISTA de
VANGUARDIA No
DEFRAUDA A SU PÚBLICO



no puede codificar: actores que en sus móviles, *walkmans*, buscas, etc., adoptan papeles secretos que desconfiguran la idea de un libreto común y participable por todos: una red de flujos que potencia la comunicación entre los actores al precio de hacer desaparecer la obra y su debate. Pero al mismo tiempo, la presencia de las tecnologías portátiles de comunicación en un espacio «virtualizado» también condensa potenciales difíciles de prever hace sólo algunos años. Gracias al móvil o al *e-mail*, hoy podemos «convocarnos» todos a una manifestación en cuestión de horas, canalizar pulsiones entre extraños, e incluso, más increíble todavía, vivir sueños ajenos de forma voluntaria y consciente, sin necesidad alguna de fronteras entre escenarios, actores, espectadores o traductores.

Era más que un juego

Transformación del público en la breve historia de los juegos digitales

Pedro Soler

1968

«El acto creativo no es algo que realice únicamente el artista. Al descifrar e interpretar sus cualidades internas, el espectador pone la obra en contacto con el mundo exterior y, con ello, hace su contribución al acto creativo.»¹ Duchamp defiende que una obra de arte sólo existe cuando es contemplada. En el caso de un videojuego la respuesta es aún más clara, sin jugador no hay obra, la pantalla se queda *loopeando* sobre sí misma. El público, devenido usuario o jugador, desarrolla un papel activo en la obra digital.

En 1968 muere Marcel Duchamp y ese mismo año Ralph Baer construye un prototipo conocido como *Brown Box* con el que se puede jugar a un juego similar al tenis y que es la primera versión de lo que poco más tarde fuera el *Pong*.

No es la primera tentativa de juego comercial. Un empresario llamado Nolan Bushnell ve la posibilidad de negocio y quiere comercializar en la misma época juegos digitales para



Ralph Baer



Imagen promocional

1. Marcel Duchamp, *Le processus créatif*, 1957



Promocional
Computer space



Instrucciones *Computer space*



JOHN DEWEY

Portada John Dewey

2. www.pong-story.com/atpong1.htm

el gran público. Así es como nace *Computer Space*, una versión del juego *Space War* que Steve Russell ya estaba haciendo circular por las universidades americanas en la segunda mitad de los sesenta. Pero Nolan, en una entrevista, apunta al problema principal que tiene la comercialización de los juegos: «Había que leer las instrucciones antes de ponerse a jugar, la gente no quería leer instrucciones. Para triunfar tenía que pensar en un juego al que la gente ya supiera jugar; algo tan sencillo que permitiera que cualquier borracho jugara en un bar»²

Con este concepto en mente, Bushnell y su socio Ted Dabney, invitan a Allan Alcorn a diseñar el primer juego bajo la marca *Atari*: el *Pong*. Es una versión mejorada del juego de Ralph Baer de 1968 que había salido con *Odyssey*, el primer sistema de videojuegos. *Pong* sale al mercado en Noviembre de 1972 y es considerado por muchos el primer videojuego moderno, antecesor de las consolas actuales. Las reglas del juego, una simulación del tenis de mesa, son muy simples: dos rectángulos blancos enfrentados en un tablero negro que se mueven de arriba a abajo y un pequeño cuadrado o bola que rebota sobre éstos y el perímetro de la pantalla haciendo un repetitivo sonido. Cada vez que un rectángulo deja pasar la bola, el adversario se anota un punto.

Mientras tanto, en el mundo del arte, ha nacido el *happening*. Trazando sus orígenes desde Dadá, y dentro del contexto de *Fluxus*, la paternidad de los happenings son generalmente atribuidos a Allan Kaprow que empieza a organizarlos a finales de los años 50 inspirado por Cage, Duchamp y el libro de John Dewey *Art as*

Experience. La pieza *18 Happenings in 6 Parts* (1959) está generalmente considerada como el primer *happening*. En el año 1966 se publica su libro *Assemblages, Environments & Happenings* donde articula sus teorías y su práctica.

El *happening* es una tentativa de unir vida y arte rompiendo las restricciones de un arte representativo y elitista. Uno de los medios de este ataque se produce rompiendo la barrera existente entre artista y público. La obra tiene que salir de su espacio privilegiado para ser vivida y experimentada. Aquí también se opera una ruptura importante en la historia del arte gracias a la incorporación de disciplinas con otras tradiciones, como el teatro y el cine. Este deseo de romper la barrera entre público y obra también se da por los mismos años en el teatro.

En 1947 Judith Malina y Julian Beck fundan el *Living Theatre* que, con el paso del tiempo, se convertiría en la referencia del nuevo teatro político y radical, digno heredero de Artaud. Su obra más famosa, *Paradise Now*, es quizás la que resume mejor su estilo. Una pieza semi-improvisada que escandalizó por su uso del desnudo pero que, sobre todo, implicó al público de una manera nunca antes conseguida. La obra literalmente no podía existir sin el público y en numerosas ocasiones acababa con la irrupción de las fuerzas del orden. Esta pieza está de gira por EE.UU. durante los años 1967 y 1968, mientras Ralph Baer construye sus primeros prototipos y Marcel Duchamp está a punto de morir.



The Living Theatre

40 años más tarde la industria del videojuego en España genera más ingresos que la música

y el cine juntos: 1.454 millones de euros en 2007. Y podemos leer a David Milliband, ministro de exteriores del Partido Laborista del Reino Unido, «La idea de que un país que triunfa es un país de jugadores y no de espectadores, es muy poderosa»³ El sueño de la vanguardia artística del siglo XX se convierte en el siglo XXI, gracias esencialmente a las tecnologías digitales, en modelo político y de negocio.

Esta mutación de la vanguardia artística en modelo comercial se puede trazar con detalle a través de la microhistoria de los videojuegos relacionados con el sonido. En los últimos años del siglo XX y principios del siglo XXI proliferan juegos para ordenador que reivindican explícitamente su filiación artística haciendo mención a las primeras vanguardias y que, a su vez, trazan estrategias para incorporar nuevas formas de interacción más allá de la pantalla, encarnando el impulso para acercar la relación entre obra y usuario, vida y arte, cuerpo y mente.

1995

En 1995, la ya desaparecida pero muy influyente editorial de Tokyo *Digitalogue*, publica *The Reactive Square*, el primero de los *Reactive Books* de John Maeda, cuidadas exploraciones sobre el cruce entre arte digital y analógico. *The Reactive Square* es un libro que contiene un disquete con una serie de 10 elegantes juegos que utilizan el micrófono del ordenador para modificar la imagen de un cuadrado.

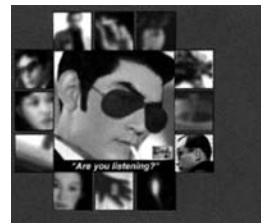
3. www.theplayful.com/2007/05/citizen-players-vs-centrifugal-bumble.html

El ordenador es una tela multidimensional que se manifiesta bajo la forma

de luz proyectada o de superficie impresa sobre la cual se puede ejercer un perfecto control de la expresión, y esto se hace de dos maneras diferentes. La primera hace intervenir medios físicos directos (la acción de la mano sobre el ratón, por ejemplo) y establece una conexión sin intermediario entre nuestros gestos y los cambios de la tela. Este método es el más cercano al proceso tradicional de expresión visual —aplicación de un pigmento sobre un papel por interacción física con el soporte— y es conscuientemente el más natural. La segunda hace intervenir un medio de expresión decididamente no físico llamado «programación», por medio del cual un programa informático ideado por un programador/artista indica de manera explícita a la tela dónde y cómo aplicar sobre sí misma pigmentos virtuales. El artista no establece contacto físico con el soporte, a parte de teclear el código del programa.⁴



Libro *The reactive square*



Microphone Fiend

En *The Reactive Square*, John Maeda se aventura en el mundo de las artes plásticas desde el ámbito de la programación de juegos. De hecho, el autor declaraba que la inspiración primera para realizar el programa fueron los cuadrados suprematistas de Malevich, llegando a preguntarse si no debería haber titulado la obra *Ode to Malevich*.

En 1998, Tota Hasegawa publica *Microphone Fiend (Interactive Sound Plaything)*, también en *Digitalogue*. Nueve pequeñas ventanas alrededor del rostro de un gangster reaccionan con

4. www.maedastudio.com/2004/rbooks2k/rsquare.html

el sonido entrante del micrófono para explorar distintos aspectos de la vida de la *yakuza*, la mafia japonesa. Rostros asociados a cortas pistas de audio en los que una voz dice: «No estoy llorando» mientras una lágrima se desliza por la cara del *yakuza*, «Conduciendo rápido», «No necesito a ninguna mujer», «¿Tienes hambre?», «No lo soporto», «Encuentra su punto débil»...

Estas dos piezas exploran el efecto del sonido sobre una imagen y no son ni juegos ni instrumentos musicales, sino más bien juegos que utilizan el sonido como interfaz. Se trata de experimentos juguetones que establecen relaciones indisociables entre sonido e imagen, que seguirán siendo explorados desde finales de los noventa con nuevas herramientas audiovisuales como los objetos *Nato* para *MAX/MSP*⁵ y los juegos como instrumentos audiovisuales (p.e. *Fijuu* o *Retroyou*).

El clásico *Shift+Control*, del grupo británico *Audiorom*, se lanzó el mismo año que *Microphone Fiend*. El *CD-ROM* contenía una serie de instrumentos musicales, secuenciadores y cajas de ritmo con los que se podía jugar, surgidos del cruce entre diseño, música y computación. En 1999, se lanzó de nuevo rediseñado (el diseño original era del estudio de Neville Brody). La nueva versión tuvo el reconocimiento del premio en la Feria Milia de Cannes. Fue la primera colección real de *juguetes sonoros*, un género que adquiriría gran importancia tiempo después.⁶

5. *Nato* son una serie de herramientas que permite grabar, reproducir, combinar, crear y manipular video en tiempo real y permite una fácil integración de internet, 3D, texto y sonido.

6. www.soundtoys.net

Este uso del juego para hacer música se hizo pronto más sofisticado. Otro clásico del género es *Small Fish* de Kiyoshi Furukawa, Masaki Fujihata y Wolfgang Munch, publicado en 1999

por el centro ZKM de Karlsruhe (Alemania). Formas coloreadas simples y melodías suaves se corresponden a la sensación de bienestar que uno siente jugando a esta pieza. *Small Fish* es una pieza magnífica de programación orientada al objeto. Cada elemento visual o sonoro tiene su propio comportamiento que se modifica luego al entrar en contacto con otros elementos. El resultado es una combinación casi infinita de notas visuales y sonoras.⁷



Small fish

En la misma época, en 1998, tiene lugar un evento de gran importancia: el lanzamiento de la primera versión para salones recreativos de *Dance Dance Revolution*. Recuerdo ver largas colas en las salas de Tokyo para utilizarlo. Fue el primer uso masivo de una interfaz física en un juego. Un juego sobre la música y no un juego acompañado por una música. Este juego tuvo un éxito sin precedentes y ha estado disponible para Playstation durante muchos años acompañado del *Dance Mat*, la alfombrilla de baile que permite conectar los movimientos del jugador al ordenador. Éste es uno de los primeros juegos que utiliza una interfaz para interactuar con todo el cuerpo y no sólo con las manos. Aunque interfaces de esta naturaleza habían sido ya investigadas y usadas por numerosos artistas, era la primera vez que este tipo de interacción llegaba al gran público a través de una comercialización masiva, hasta el punto que en 2006 Konami vuelve a lanzar la versión original para salones recreativos del juego bajo el nombre *My First Dance Dance Revolution!* que «te permite seguir el ritmo y transportarte a los sonidos del juego original de salones recreativos!» Como canta *Feel Action*, «pasan las horas y no te das cuenta, es que vuelven los noventa».



Dance Dance Revolution

7. hosting.zkm.de/wmuench/small_fish

Dance Dance Revolution genera una nueva comprensión de los juegos de ordenador y su mercado, y desde entonces juegos y música son una pareja indisoluble lo que hace que las grandes compañías empiecen a arriesgar en los juegos musicales.



Rez

El primer juego en este sentido fue *Rez* del año 2001 que es acogido en su momento como un avance. Es un instrumento musical disfrazado de videojuego y comercializado por la compañía japonesa *Sega*. De hecho, recicla el motor de un juego anterior de *Sega Saturn*, el *Panzer Dragoon* en el que da la sensación de estar volando sobre el mar, la selva o el desierto mientras pilotas un dragón. En *Rez* el dragón es una nave y el entorno algo así como el interior de un ordenador, aunque el lugar no importe realmente porque no es un juego realista. El director del proyecto, Tetsuya Mizuguchi, decía que se había apropiado de las teorías de Wassily Kandinsky sobre las formas y los colores para diseñarlo. De hecho, el juego está dedicado explícitamente a Kandinsky, como puede leerse en los créditos finales. Así que, también en este caso, el mundo de los juegos por ordenador se conecta con las vanguardias del siglo XX. Y no solamente eso sino que, si hacemos caso de las declaraciones de Mizuguchi en las que afirmaba que la idea de *Rez* le asaltó mientras bailaba en una *rave*, podemos pensar que los juegos de ordenador se apropian también de cierto espíritu de la cultura de club.

A finales del 2002, los juegos musicales para Playstation 2 que siguen a *Rez* se presentan en Art Futura: *Rez*, *Space Channel Five* (con su *dance mat*), *Frequency*, *Britney Spears Dan-*

ce (también con *dance mat*) y *Guitaroo Man*. Mientras, en el mismo año empieza a emerger el creador de juegos independiente en el ámbito del underground del arte digital. Gente como Jodi, Retroyou y Glaznost empiezan a *hackear* los sistemas de juegos existentes para hacer nuevas piezas. Jodi, que usa como base el *Quake* o *Fuck the gravity code* de Retroyou⁸ donde el artista interviene en el sistema de gravedad de un juego de coches son ejemplos de estas estrategias apropiacionistas para elaborar nuevos discursos.

En 2004, Julian Oliver y Pix presentan en Sónar un sistema para *performances* audiovisuales llamado *Fijuu*⁹. Oliver ya ha investigado el uso de *Quake* como instrumento musical conectando los eventos múltiples del juego vía red a un programa de audio hecho a medida que asegura un sonido de calidad e intenso. La última pieza de Oliver, *LevelHead* (2008), es una obra maestra donde utiliza la realidad aumentada para crear una interfaz de 3 cubos que el jugador tiene que manipular para guiar a un personaje a través de espacios contenidos dentro de los cubos. Mas allá de esos proyectos, Oliver y su plataforma *selectparks.net* («art defining games») han sido fundamentales en la evaluación y desarrollo del *gaming* independiente basado, muchas veces, en el uso de *software* libre.¹⁰

Aunque los juegos están atrayendo presupuestos cada vez mayores —se desarrollan con equipos de entre 50 y 200 personas durante 2 y 3 años con presupuestos de entre 10 y 20 millones de dólares—, un nombre cada vez mayor de artistas está envuelto en lo que se conoce como *independent gaming*, una reapropiación del formato por individuos o grupos pequeños



LevelHead

8. untitled-game.org,
retroyou.org

9. fijuu.com

10. julianoliver.com,
selectparks.netcom

de artistas. A su turno la industria está prestando atención a estos grupos y abriendo áreas para el independent gaming en los grandes encuentros de la industria como E3.¹¹

Pero el juego a través de la pantalla no subvierte lo que la historia del capitalismo ha intentado y conseguido: aislar a los individuos rompiendo cualquier lazo comunitario y haciéndolos dependientes de máquinas en un principio mecánicas y luego de comunicación. ¿La participación no es acaso una ilusión que esconde el sometimiento al mecanismo, la dependencia a una terminal y a un tiempo de ocio-trabajo cada vez más indiferenciado y banal?

2008

11. Ver, por ejemplo, los festivales de indiegames (www.indiegames.com), exposiciones como Play Cultures en Novi Sad, Serbia (www.neural.it/art/2008/06/play_cultures_the_world_of_dig.phtml), la exposición en La Laboral de Gijón de este verano del 2008 (www.laboralcentrodearte.org/exhibitions/show/64) o el número monográfico de la revista *Neural* dedicado a los Dangerous Games (www.neural.it/art/2008/07/neural_30.phtml).

12. www.hideandseekfest.co.uk

13. «iD» magazine, noviembre 1994

Una de las características de la evolución más reciente en juegos y arte digital ha sido el alejamiento de la pantalla y el deseo de incorporar la cultura digital a la vida y viceversa. Aquí de repente cobran nuevo sentido los experimentos de Living Theatre. Este año (2008) ha tenido lugar un festival en Londres llamado *Hide and Seek Fest*¹² que ha reunido un buen número de juegos que van en este sentido, buscando añadir capas a la ciudad o convirtiéndola en un terreno ficcionalizado. Uno de los grupos más interesantes del festival es *Blast Theory*.

Fundado a principios de los noventa por Matt Adams, Ju Row Farr y Nick Tandavanitj «los tres artistas afincados en Londres crean un estilo que aúna teatro, tecnología y cultura de club de manera innovadora y pertinente»¹³. La



Can you see me now?

participación del público, que ya está presente en sus inicios, con el paso de los años se acentúa y sus piezas se acercan cada vez más al concepto de juego. En 1999, crean *Desert Rain*, donde por primera vez colaboran con el *Mixed Reality Lab* de la Universidad de Nottingham, una colaboración que todavía continúa. Este proyecto mezcla lo virtual y lo real en el contexto de un juego y se puede decir que marca la línea que el grupo sigue posteriormente aunque con una gran diferencia, *Desert Rain* se desarrolla en un espacio cerrado mientras que más tarde, en *Can you see me now?* y el posterior *Day of the Figurines* salen del teatro y convierten la ciudad en su terreno de juego. Ya no hay escenografía, ya no hay teatro, ya no hay pantalla; el juego, el espectáculo, está dentro del mundo y forma parte de la vida.

Yo participé como cazador en *Can you see me now?* en su estreno en España en el marco de Art Futura en el Mercat de les Flors. Los «cazadores» armados con una *PDA* (*Personal Digital Assistant*, un ordenador de mano) estábamos en los alrededores del teatro mientras, en sus casas o dentro del teatro, otros jugadores participaban *online* en el juego. Era una especie de «pilla-pilla» en el que los «cazadores» teníamos que alcanzar la sombra virtual de las personas que jugaban con nosotros *online* y que nosotros podíamos detectar a través de nuestra *PDA*. Veíamos la posición virtual de los jugadores del público que, aún estando ante sus ordenadores, manejaban su imagen en una simulación 3D de los

alrededores del Mercat de les Flors y teníamos que correr tras ellos hasta cazarlos. Una vez que lo conseguíamos teníamos que hacer una fotografía del lugar en el que supuestamente estaba la «sombra» del jugador *online* y éste quedaba descalificado.

Day of the Figurines, su última pieza, ya no tiene ganadores ni objetivo final sino que es una manera de estar en el mundo, el *dasein* de Heidegger.

*Day of the Figurines es un híbrido sofisticado que nos acerca a un juego de rol minimal que permite que los jugadores entren y salgan del mundo del juego en distintos contextos de su vida. La narrativa del juego está muy bien construida para dar la sensación de una presencia del autor pero también para facilitar la interactividad así como la teatralidad y la performatividad. Mientras que la presencia del autor es apta para la creación de espectadores virtuales, la interactividad es visible en la formación de eventos más o menos espontáneos, tales como happenings virtuales, flaneurismo y, quizás también de forma más nueva, co-presencia espacial y social, que permita una conectividad social prolongada y eficaz...*¹⁴

Las tecnologías de geolocalización han hecho proliferar en estos últimos años juegos y experimentos en torno a la presencia en el espacio urbano. *Mobile Bristol* fue un laboratorio montado por Hewlett Packard entre 2002 y 2005 que dio un buen impulso al desarrollo

14. www.realtimearts.net/article/issue80/862

de los *locative media* con herramientas libres y accesibles dando lugar a un buen número de juegos en el espacio urbano.

The Ludic Society de Austria, encabezado por Margarite Jahrman, construyen el cuerpo teórico alrededor del juego, referenciando a Hakim Bey, Thomas Pynchon y los Situacionistas entre otros, y desarrollando su espacio de acción claramente en la intersección de los espacios físico y virtual. Su última pieza, *Objects of Desire*, desarrollada para La Laboral de Gijón, combina circuitos y *software* de la Nintendo DS, con espacios *wi-fi* y el *RFID* (identificación para radiofrecuencia en sus siglas en inglés) para construir un espacio lúdico dentro del centro y en la ciudad misma. La Nintendo DS se convierte así en una brújula para guiar al jugador a través de un espacio de juego.¹⁵

La reapropiación lúdica de la industria del videojuego también se da en la última campaña política del espacio social Magdalenes (Barcelona). Se llama *Dretstation* y muestra un controlador de Playstation con botones que corresponden a los diferentes derechos que el colectivo reclama. Con este gráfico intentan transmitir la idea de participación en la sociedad, subrayando la idea que un jugador no es pasivo, sino que participa activamente en el juego social.¹⁶

Vahida Ramujkic convierte el espacio urbano en terreno de juego sin usar artefactos tecnológicos pero a través del juego y la teatralidad. Ramujkic lleva tiempo trabajando la relación entre el cuerpo y el entorno urbano. En uno de sus últimos proyectos *Bestia urbana* en *ficción social*, en el que colabora con una especialista



Vahida Ramujkic

15. ludic-society.net/desire 3

16. magdalenes.net

en teatro, Txus Pedrosa, juega en el contexto de la ciudad desarrollando acciones en el metro, experimentando con hamacas para dormir o ocupando un puente, con tácticas que, aunque no se hagan explícitas como en *the Ludic Society*, nos recuerdan al situacionismo, una influencia profunda formal y políticamente en el desarrollo de los juegos urbanos y las prácticas de *parkour*, *skate* y *graffiti* urbano.

*Utilizando el propio cuerpo como interfaz/mediador o comunicador entre lo interior, lo personal y el entorno social urbano; interpretando las situaciones encontradas, o sacadas de la cotidianidad, se investigarán las maneras de creación de sentidos para una comprensión común, más allá de los códigos ya preestablecidos.*¹⁷

El director de teatro Roger Bernat empieza trabajando con el teléfono móvil en 2002, con la pieza *De la impossibilitat de ser a tot arreu*. Al entrar en el teatro, el público tiene que dar su número de teléfono y dejar sus móviles encendidos. De manera aleatoria los actores que se encuentran lejos del teatro llaman a miembros del público y les implican en la pieza hasta que

17. www.bestiaurbana.net

18. www.rogerbernat.com/DOMINI_PUBLIC/



finalmente los actores llegan. Seis años más tarde, el director estrena *Dominio Público*¹⁸ en una plaza cerca del centro Párraga, en Murcia. En este caso, los actores han desaparecido completamente. Los espectadores, convertidos en participantes, o actores de pleno derecho, tienen que llevar auriculares inalámbricos y reciben preguntas e instrucciones más o menos indiscretas, más o menos triviales que los conducen a una ficción dramática.

Paralelamente a este proceso de alejamiento de las pantallas, y en general de los procesos de inmovilización del cuerpo del público, hemos asistido a un camino inverso, en lugar de incorporar el juego a la ciudad, se crean espacios lúdicos puramente virtuales. Una fecha importante en este otro proceso fue la aparición en enero del año 2000 del juego *The Sims* de Will Wright, el primer juego en tener más usuarios femeninos que masculinos y hoy en día el más vendido de toda la historia de los videojuegos. Básicamente *The Sims* es un simulador social en el que se juega a la vida metido en el cuerpo de un personaje que habita un lugar parecido a un suburbio norteamericano. Hay que cuidar del carácter y las costumbres al tiempo que se hace crecer una comunidad cada vez más compleja. *The Sims* es muy anterior a *Second Life*, el primer juego en ofrecer un mundo paralelo estable. Se espera para la primavera del 2009 la tercera versión del juego con un detalle añadido importante, «las necesidades serán menos importantes que en *The Sims 2* y el juego estará basado en objetivos».¹⁹

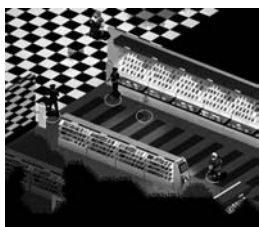
Los mundos virtuales de *The Sims* inspiran también a la autora Chloe Delaume para su



The Sims 2

19. thesims3.ea.com/view/pages/home.jsp?languageCode=es

20. www.chloedelaume.net/sims/blog/



Shoplifting

proyecto *Corpus Simsi*, desarrollado esencialmente entre 2002 y 2004 donde explora el espacio de *The Sims* a través de *performances*, textos y un *blog*.²⁰ Su libro *Corpus Simsi* se publicó en Noviembre del 2003. Delaume juega en la frontera entre vida real y virtual posicionándose en *The Sims* con un avatar vestido de Christian Lacroix.

También hay juegos independientes que trabajan sobre espacios de vida virtual como *Shoplifting* que usa *Baldur's Gate II* como base para crear un juego completamente nuevo ubicado en un centro comercial en el que hay que robar todo lo que se pueda evitando al personal de seguridad con el fin de llegar al Mando Universal.²¹

Pero el paradigma en cuanto a la creación de vidas paralelas es *Second Life*, un espacio *online* multi-usuario que es la realización de los viejos sueños del cyberspacio como *Snow Crash* de Neal Stephenson, un mundo en 3D donde se puede hacer casi todo lo que se hace en la vida real como ganar dinero, bailar y ligar, además de volar y teletransportarse. En el otro extremo de este sueño de una vida hecha a medida están las fábricas de jugadores situadas en China o México donde trabajadores debidamente remunerados juegan durante toda su jornada laboral para crear y vender objetos y poderes en juegos *online* como *Everquest*.

2012

Hemos visto un panorama artístico en el que la obra no puede existir sin el usuario y el público se ha convertido en personaje activo.

21. www.elbicho.net/SL2/sobre_sl2

La aspiración histórica de la vanguardia era eliminar la distancia entre vida y arte, y ha sido realizada en la virtualización de la vida por un lado y en la incorporación del juego en el contexto de la vida «real» por el otro.

¿Pero cuáles son las implicaciones de este doble camino? La creación se ha «democratizado», la tecnología es cada vez más barata y pone los medios de producción al alcance de cualquiera que habite en el primer mundo. Ya ha surgido la segunda ola de empresas de internet, con la *web 2.0*, encabezada por Google, propietaria, entre otras, de *Youtube*, la plataforma de mayor éxito para compartir videos²². Son empresas que buscan la implicación de los usuarios en la creación de contenidos disfrutando así de trabajadores sin sueldo.

Cada uno de los usuarios al participar en *Second Life* o *Everquest* o al colgar videos en *Youtube*, ayuda a incrementar el valor en bolsa de las compañías propietarias y por tanto a generar más beneficios a sus accionistas²³. Creando espacios de participación se crea valor añadido para la empresa en una operación de cinismo social impecable. «Aprenda cómo ganar dinero con *web 2.0* y más»²⁴ es un ejemplo de cómo un grupo de ejecutivos, manipulando lo que Beatriz Preciado llamaba la *potentia gaudens*²⁵ transforma colaboración en márketing y gozo en dinero.

El juego se convierte en trabajo; el trabajo se convierte en juego. El juego fuera del trabajo fue captado por el auge de los juegos digitales, que responden al aburrimiento del jugador con infinitos juegos de repetición, nivel

22. La modificación por los propios usuarios del entorno del juego fue uno de los cambios importantes que abrieron el camino de la participación integral en los juegos pudiendo modificar sus entornos e incluso sus reglas. Ya algunos años antes de la *web 2.0* los chicos de IDSoft subvierten todos los conceptos del *marketing* al permitir a los usuarios modificar y compartir los diferentes niveles de *Doom3D* a través de un primitivo servidor web. Ésta sería la primera vez que se alargaría «artificialmente» la vida de un producto a manos de sus usuarios. Cualquier jefe de ventas de aquella época hubiera dicho que eso significaba pérdidas al dar autonomía al cliente y sin embargo popularizó el juego a niveles inusitados a la vez que abrió las puertas de lo que sería la *web 2.0* que ahora conocemos.

23. «En términos del lema de Lyotard «afinidad con la infinitud», los mundos virtuales, las redes sociales *online* y los juegos MMO (*massively multiplayer online*) representan nuevos territorios potencialmente inacabables, que entremezclan la socialidad, la economía, el amor y la intimidad. Los recursos de estas sedes

sociales son personas que realizan un trabajo a través de su diversión y de una comunicación social básica. Algo que, en último término, sirve para promover el valor de mercado de las compañías a las que pertenecen las más importantes redes sociales y los mundos *online* para múltiples jugadores: *Blizzard* y *World of Warcraft*, *News Corp* y *MySpace*, *Google* y *YouTube* o *Linden Lab*, así como el mundo virtual en tres dimensiones, todavía incipiente, de *Second Life*.

El funcionamiento de estos mundos no se puede considerar al margen del concepto de biopolítica, un término utilizado por Michel Foucault y desarrollado en la obra de Antonio Negri y Michael Hardt, que significa, básicamente, conectar lo público y lo privado, lo social y lo económico. En esencia, la economía de los mundos virtuales se basa en la cantidad de comunicación, el número de usuarios y el llamado trabajo inmaterial en el que se basa el capitalismo cognitivo, una noción basada en el conocimiento, la comunicación y la información.» Kristian Lucic y Vladan Joler, Catálogo exposición *Territories and Resources*, Novi Sad, 2008

tras nivel de una diferencia que no es sino más de lo mismo. El juego ya no sirve como punto de apoyo de una teoría crítica. El sueño utópico de liberar al juego de sus reglas, de un juego puro más allá de éstas, sólo sirvió para abrir el paso a la extensión del juego reglado en todos los aspectos de la vida diaria. Mientras que la contracultura buscaba un mundo lúdico más allá del juego reglado, el complejo de entretenimiento militar respondió extendiendo el juego reglado a todo el mundo, conteniendo así a lo lúdico dentro de éste para siempre.²⁶

En muchos sentidos la participación es una ilusión, nuestros mejores instintos reconvertidos en acciones de bolsa. La idea de *jugar* ya no indica escapar de la *realidad* porque ya es *la* realidad. Nuestras vidas son como las de los *Sims*. La tendencia a la abstracción del post-capitalismo plenamente realizada. Nuestras economías son inmensos juegos, abstracciones que, sin embargo, tienen efectos perversos sobre la realidad.²⁷ El público cree que está participando cuando todo lo que hace es interpretar su papel en una gran máquina virtual para beneficio de unos pocos. Bienvenidos a Matrix.

Pero tal vez haya fisuras en este juego y la transformación de público en usuario realmente nos dé poder más allá de la voracidad del espectáculo y su agujero negro de sentido. Quizás algunos de los proyectos citados indican el camino para buscar estas fisuras, creando algo realmente nuevo, participativo y político, caminos de resistencia para darnos cuenta que tenemos el poder de cambiar nues-

tra realidad y no solo un entorno virtual. Tal vez en nuestros cuerpos, en la capacidad de reinterpretar nuestras propias imágenes, en la manera de reapropiarnos de nuestros entornos sociales y de nuestras ciudades, quizás en nuestras risas esté el elemento lúdico que escape al Gran Juego y recupere el espíritu radical de la vanguardia.

24. www.iwomc.com

25. Beatriz Preciado, *Testo Yonqui*. (Espasa). 2008

26. Mackenzie Wark: www.futureofthebook.org/gamertheory/

27. «Pero toda la economía mundial está dominada hoy en día por la riqueza lúdica, virtual. El comercio en derivados financieros excede con mucho la compraventa de mercancías reales. De hecho, el valor de los derivados que actualmente se poseen, es mucho mayor que el de toda la producción económica física mundial (LiPuma y Lee, 2004). Los precios de estos instrumentos financieros se calculan por medio de unas ecuaciones diferenciales complejas, que implican normas que son tan arcanas y abstractas, tan imposibles de entender de forma intuitiva, y tan alejadas de cualquier consideración ordinaria que sólo puedo compararlas con las reglas de un juego incomprensible. Y aunque, al principio, los

derivados se inventaron como defensas contra el riesgo, hoy en día el comercio de derivados es especulativo casi por completo: lo que Susan Strange (citada por Dibbell), llama «el capitalismo de casino». La riqueza encarnada en los derivados es casi completamente virtual; sólo existe en forma de bits. No se puede utilizar para comprar bienes físicos, ni para invertir en una producción física; simplemente resulta excesiva. Sin embargo, el comercio de derivados ejerce una fuerte influencia sobre las condiciones económicas «reales», puede hundir economías nacionales completas y relegar a millones de personas a una miseria muy real, sólo mediante transacciones informáticas casi instantáneas. Finalmente, Dibbell sugiere que, bajo el reino del ludocapitalismo, en el que el trabajo se convierte en juego, ya no hace falta «encontrar una forma de salir de la maquinaria, una vía de escape del régimen productivo de la modernidad», ya

que «la maquinaria ya está escapándose de sí misma», emergiendo en el terreno del juego. Nigel Thrift (2005) ofrece un argumento parecido cuando apunta que hoy, «para mucha gente, el capitalismo no es sólo trabajar duro. También es divertido. El capitalismo posee una especie de vitalidad loca. No sólo se llena los bolsillos. También apela a los sentimientos más guturales». Y de hecho ¿quién puede no estar de acuerdo con esto? El mundo actual se aproxima a la condición del espacio-del-juego, tal y como McKenzie Wark (2006) nos ha explicado: «Los juegos ya no son un pasatiempo que existe fuera o en paralelo a la vida. Ahora son la forma de la vida, de la muerte y del tiempo en sí». ¿Cómo podría ser alguien tan hurraño, o incluso puritano, como para oponerse a esto?» Steven Shaviro, *Money for Nothing: Virtual Worlds and Virtual Economies*, 2007.

Hordas espectadoras

Fans, *hooligans* y otras formas de audiencia en turba

Manuel Delgado

El público y la multitud

¿Qué es «el público»? ¿A qué llamamos «público espectador»? Como en tantos casos, se hace indispensable tener presente la genealogía de los conceptos que empleamos, por familiares que nos resulten y por obvio que pueda sernos su significado. Como es sabido, ha sido Jürgen Habermas (1981 [1962]) quien más ha indagado en la historia de esa noción de *público*, indefectiblemente vinculada al proyecto cultural y político de la Modernidad. Lo hizo para desvelárnoslo haciendo referencia a un tipo de agrupación social constituida por individuos supuestamente libres e iguales, que evalúan aquello que se expone a su juicio —lo que se *hace público*— a partir de criterios racionales de valor, bondad y calidad. La idea de público se conforma como una derivación de la publicidad ilustrada, ideal filosófico inspirado en Kant que fundamenta el consenso democrático y la racionalización moral de la política, basándose en un principio de solidaridad comunicativa en que es posible y necesario un acuerdo interaccional y una conformación discursiva coproducida. Todo ello de acuerdo con el ideal de una sociedad culta formada por personas privadas que, siguiendo el modelo del burgués librepensador, establecen entre sí un concierto racional, en el sentido de que hacen un uso público de su raciocinio en orden a un control pragmático de la verdad.

En cuanto a sus fuentes teóricas, a John Dewey (2004 [1927]) le corresponde una de las principales formalizaciones de esa categoría de *público*, destinada a aludir a una asociación característica, frente a otras formas

de comunidad humana, de las sociedades democráticas. Uno de sus rasgos principales sería el de la reflexividad, en el sentido de que sus componentes serían conscientes en todo momento de su papel activo y responsable a la hora de tener en cuenta las consecuencias de la acción propia y de la ajena, al tiempo que toda convicción, cualquier afirmación, podía ser puesta a prueba mediante el debate y la deliberación. Pero conviene remarcar que esa filosofía estaba en buena medida concebida precisamente para sentar las bases doctrinales de una auténtica democratización de las muchedumbres urbanas, a las que el proceso de constitución de la civilización industrial había estado otorgando desde hacía décadas un papel central, tantas veces inquietante para el gran proyecto burgués de una desconflictivización generalizada de las relaciones sociales.

Es ahí que nos debería resultar igualmente importante recordar lo que ese concepto de *público* le debe a uno de los pensadores más interesantes de la primera sociología francesa: Gabriel Tarde. Para Tarde el público implica un tipo de acción colectiva que sólo se pueden entender en contraposición a la multitud, ese personaje al que, en efecto, se había visto protagonizando a lo largo del siglo XIX todo tipo de revoluciones y algaradas sociales y a las que la primera psicología de masas —Izoulet, Sighelle, Rossi, Le Bon, más tarde el propio Freud— estaba atribuyendo un condición infantil, criminal, bestial, primitiva, incluso diabólica, sobre todo por su tendencia a convertirse en populacho. Ese tipo de agregado humano, sobre cuya preeminencia el mundo contemporáneo alertara Ortega y Gasset en su conocido ensayo *La rebelión de las masas*, ha continuado siendo localizado en el momento actual, sobre todo en revueltas «sin ideas» como las que ya en pleno siglo XXI han conocido las periferias de las ciudades francesas (cf. Dell’Umbria, 2006). Es como contrapeso a esa tendencia psicótica atribuida a las multitudes, que vemos extenderse otro tipo de destinatario deseado para la gestión y el control políticos: *la opinión pública*, es decir la opinión del público como conjunto disciplinado y responsable de individualidades.

Ese contraste —dialéctico y de fronteras reversibles— entre público y *multitud* o *masa* se ha venido manteniendo bajo una forma u otra. Pensemos en la concreción de la referida idea abstracta de *público* que supone su acepción como «conjunto de las personas que participan de unas mismas aficiones o con preferencia concurren a determinado lugar», esto es como actualización del concepto clásico de *auditorio*. Se alude en

este caso a un tipo de asociación de espectadores —es decir, de individuos que asisten a un espectáculo público—, de los que se espera que se conduzcan como seres responsables y con capacidad de discernimiento para evaluar aquello que se somete a su consideración. Se da por descontado que los convocados y constituidos en público no renuncian a la especificidad de sus respectivos criterios, puesto que ninguno de ellos perderá en ningún momento de vista lo que hace de cada cual un sujeto único e irrepetible. Lo que se opondría a esa imagen deseada de un público espectador racional y racionalizante sería un tipo de aglomeración de espectadores que hubieran renunciado a mantener entre sí la distancia moral y física que les distinguiría unos de otros y aceptaran quedar subsumidos en una masa acrítica, confusa y desordenada, en la que cada cual habría caído en aquel mismo estado de irresponsabilidad, estupefacción y embrutecimiento que se había venido atribuyendo a la multitud enervada, aquella misma entidad frente a la que la noción de *público* había sido dispuesta. El conjunto de espectadores degenera entonces en canalla desbocada, al haber caído víctima de una enajenación que ciega e inhabilita para el juicio racional, al tiempo que la respuesta a los estímulos que recibe puede desembocar en cualquier momento en desmanes y violencia.

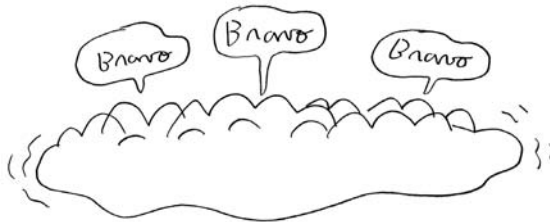
Una de las manifestaciones de esa audiencia convertida en horda se nos aparece bajo la figura actual del o de la fan. *Fan* deriva de *fanatic*, y este del latín *fanaticus*, que significa «frenético e inspirado por Dios». Tal etimología ya advierte cómo la imagen del fan se asocia con aquel o aquella a quienes una creencia enfervorizada, una convicción fiera o una adhesión entusiasta cualesquiera obnubilan hasta hacerlos incapaces de autocontrol. La analogía religiosa no haría sino encontrar paralelismos en todas las manifestaciones de arrobamiento místico colectivo que concebirse puedan y que han sido una constante a lo largo de la historia humana. Su escenificación ha consistido en todos los casos en la presentación pública de una entidad sagrada —en el sentido de excepcionalmente extraña a la experiencia ordinaria— ante una reunión humana de repente coagulada en unidad. Esa fusión humana sobrevenida *atiende*, en el doble sentido de que espera y presta atención, a una entidad a la que se considera acreedora de adoración ardiente. Por supuesto que estaríamos ante un tipo de fenómenos que las ciencias sociales de la religión asocian, desde Max Weber, al concepto de *carisma*, es decir la atribución de rasgos y competencias excepcionales immanentes a determinadas personas.

Es difícil no llamar la atención sobre la recurrente filiación del fenómeno fan al modelo que prestarían las ménades o cohortes de mujeres adoradoras de Dionisos en la Grecia antigua, tal y como nos ha llegado, por ejemplo, de la mano de Eurípides y sus *Bacantes*. No sólo por su connotación religiosa, sino sobre todo por su connotación de género. Es decir el público fan es imaginado como conformado casi en exclusiva por jóvenes «históricas», es decir afectadas por un mal que la nosografía psiquiátrica clásica vino a considerar como propia de su sexo. Tal percepción es consecuente, en primer lugar, con la propia identificación que desde el reformismo burgués y librepensador se establece entre la mujer religiosa y la mujer fanática o, mejor dicho, de la mujer religiosa como mujer fanática (Delgado, 1998). Pero también valdría para la forma como la psicología social de finales del XIX le atribuye a las multitudes una naturaleza esencialmente femenina, precisamente para subrayar su esencia impredecible, alterable y peligrosa, pero también la facilidad que presentaba para ser objeto de seducción por la vía de la fascinación y el halago. Gustave Le Bon sentenciaba en 1895: «Las multitudes son por doquier femeninas» (1983: 18). En esa frase se resume la intercambiabilidad entre el «eterno femenino» y el «eterno colectivo», ambos caracterizados por su temperamento «emotivo y caprichoso, lunático y veleidoso [...] La masa, como la mujer, está preparada para la sugestión, del mismo modo que su pasividad, su sumisión tradicional, su resistencia al dolor la predisponen a la devoción» (Moscovici, 1985: 142-143). Mucho después, en 1977, Michel Tournier se refería, en *El viento paráclito*, a la multitud como «ese monstruo hembra y quejumbroso».

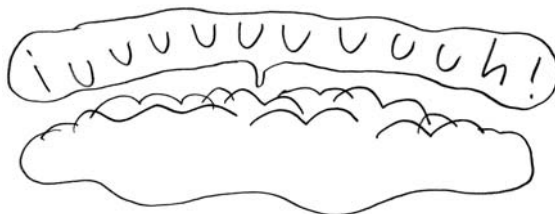
En paralelo, el público fanatizado —es decir, el público que ha degenerado en canalla incontrolada— tendría su expresión casi específicamente masculina en la figura del *hooligan* o ultra, aficionado futbolístico violento que tiende a actuar, por así decirlo, «en manada». El espectador fanático se representa entonces mediante la distorsión o exacerbación de un prototipo que también en este caso es de género. Si la fan es una muchacha en la que se ha agudizado una inclinación que es propia de su sexo —y de su sexualidad—, la «histeria», el ultra deportivo es un joven en el que se ve intensificado una predisposición que se le presupone al gamberrismo, las prácticas vandálicas y el consumo convulsivo de sustancias que alteran el comportamiento, en este caso el alcohol, ingredientes consustanciales a una cierta representación hoy hegemónica de los jóvenes en general.



LA MASA



LA MASA
(Reconocimiento MASIVO)



LA MASA CRÍTICA

La lógica de la acción colectiva

Una multitud es un tipo de asociación fusional que resulta de la conformación momentánea de un coágulo de personas que se reúnen en un mismo lugar, en un mismo momento, para hacer unas mismas cosas de la misma manera y con idéntica vehemencia, con un mismo objetivo, licuadas en un estado de ánimo exaltado que comparten y en el que toda individualidad queda disuelta, y que se disgregan y desaparecen una vez consideran cumplida su misión, si es que antes no han sido dispersadas a la fuerza por agentes del orden, en caso de que su aparición sea considerada inaceptable. Se trata, pues, de un tipo de afinidad en la que desconocidos entre sí, unidos por un fin común, quedan poderosamente soldados unos a otros por vínculos de integración que son a un mismo tiempo culturales, normativos, psicológicos, comunicativos y práctico-funcionales, y que resultan tan enérgicos como efímeros.

La actividad histórica de ese tipo de conglomerados humanos fervorosos y a menudo feroces ha sido con frecuencia abocada al campo de la alteridad, del que la historia social y cultural la ha rescatado al descubrir en su acción un sentido de la responsabilidad, incluso una clarividencia especial a la hora de valorar las condiciones en el marco de las cuales se produce. Hay aportes valiosos en esa dirección, aplicados en el estudio de motines religiosos (Davis, 1979) o de explosiones de ira colectiva (Le Roy Ladurie, 1979). Es cierto que la historiografía de inspiración marxista ha dignificado también la acción de las masas, pero lo ha hecho de una forma tibia, sin escapar de los prejuicios sobre su condición infantil, inmadura, como si fueran las suyas expresiones de una fuerza primaria y torpe que está a la espera «de movimientos posteriores cuyas consecuencias y cuyos éxitos han sido significativos y perdurables», como escribe Rudé para cerrar su *La multitud en la historia* (1988). Lo mismo valdría para la sociología urbana orientada en esa misma dirección —a la manera de *La ciudad y las masas*, de Manuel Castells (1989), por ejemplo, que ha analizado el protagonismo de las multitudes en procesos positivos y conscientes de cambio social, pero siempre asimilándolas a movimientos sociales dotados de coherencia en pos de un objetivo común claro y predeterminado, o como expresión de la impaciencia popular por impulsar la historia en un sentido u otro o por alterar toda o parte de la organización de la sociedad. Por supuesto que una perspectiva como esa ha resultado incompetente a la hora de explicar la acción de las muche-

dumbres cuando éstas se han exhibido bajo la apariencia de estallidos indisciplinados de cólera o de sugestionabilidad colectiva, casi siempre por su negativa a no someterse a las directrices de un líder o vanguardia que les otorgaran direccionalidad histórica. Es el caso de las masas que, según Gramsci (1974 [1929]: 281), formadas por individuos agitados e indisciplinados «no atados por vínculos de responsabilidad», se dejaban arrastrar por «los más bajos instintos bestiales».

Otra línea de interpretación sobre la acción tumultuosa es la que ha adoptado la sociología de los comportamientos colectivos. En su arranque, los teóricos de la Escuela de Chicago consideraron con seriedad el permanente estado de crisis que la multitud parecía experimentar, su tensión crónica, los inopinados movimientos de alarma, de euforia o de pánico que registraba y que a Robert E. Park le traían a la cabeza la agitación frenética de la bolsa (Park, 2000 [1915], pp. 63-66). Desde el interaccionismo simbólico, a finales de los años 30, se propuso una sistematización en el estudio de los fenómenos de masas que, entre sus tareas, incluía el estudio de conductas colectivas hostiles. Lejos de las servidumbres psicopatológicas, las actuaciones de las multitudes amotinadas empezaron a ser tipificadas como «nuevas formas de interacción para afrontar y redefinir situaciones no estructuradas» (Smelser, 1995 [1963], p. 19). La acción de lo que hasta entonces había sido presentado como chusma o turba podía ser estudiada en función de lo que los interaccionistas llamaban «conductividad estructural», así como de otros factores, como son la tensión estructural, la existencia de creencias generalizadas o los factores dramáticos desencadenados no pocas veces por rumores. No obstante, la sociología de las conductas colectivas nunca dejó de ver los furores o fervores masivos como disfunciones resultantes del debilitamiento del control social y del fracaso de las pautas culturales en orden a hacer frente a cuadros de indeterminación. La actividad tumultuosa se constituía así en una variable de desviación y desorganización sociales, una prueba de la naturaleza desestructurante de la vida urbana y la manifestación de una infantil búsqueda de soluciones elementales en situaciones de conflicto.

Superando los prejuicios, pero sintetizando los avances, una sociología de la turba que entre sus objetos incluyera las audiencias frenéticas de *hooligans* o fans, debería ser capaz de levantar un método de registro y de análisis que reconociera en las exasperaciones colectivas formas

extremadamente complejas y eficientes de autogestión social. Para ello, sería preciso regresar a conceptos de la sociología clásica que intentaron aproximarse a lo social concibiéndolo no sólo como organización o estructura, sino también como energía o fuerza. De ahí la noción, debida a Durkheim, de *efervescencia colectiva*, lo social llevado a un punto de ebullición, fuente que desprende el calor básico del que depende el funcionamiento de cualquier sociedad (Durkheim, 1986 [1912]). Esa efervescencia colectiva no sería la negación de la racionalidad última de lo social, sino una ocasión excepcional en la que un grupo humano alcanza sus mayores niveles de lucidez, una clarividencia que los sujetos psicofísicos jamás podrán alcanzar. Los pensamientos, las sensaciones y las acciones que se generan en esos cuadros de exaltación psíquica compartida, en los que los individuos aparecen reunidos y comunicándose de unos a otros los mismos sentimientos y las mismas convicciones, constituyen la oportunidad en que las representaciones colectivas alcanzaban su máximo grado de intensidad. En esa senda, Marcel Mauss y Henri Hubert describían cómo en los éxtasis colectivos el cuerpo social se veía animado por un mismo vaivén, en el que el individuo desaparecía para disolverse en una especie de máquina, cuyo movimiento rítmico, uniforme y continuo servía para que la conciencia individual se sintiese acaparada por «un mismo sentimiento, una única idea, alucinante, la del fin común». Mauss y Hubert sentenciaban: «Sólo en este momento se realiza auténticamente el cuerpo social, ya que cada una de sus células, los individuos, se sienten en ese momento tan unidos como las del organismo individual. En estas condiciones, el consentimiento universal puede llegar a producir realidades» (Mauss y Hubert 1979 [1902-1903]: 142).

Otra categoría extraída de la sociología de Durkheim se antoja adecuada para su aplicación a las multitudes espectadoras, es decir, a ese tipo de público que, lejos del modelo burgués, se acerca a la acción supuestamente irracional de la turba. La encontramos en *La división social del trabajo*, donde Durkheim definía un tipo de vida social basada en lazos no orgánicos, sino mecánicos. La solidaridad mecánica era aquella en la que lo colectivo y lo individual se confundían y formaban una sola masa homogénea, puesto que los sujetos diluían su singularidad en una experiencia radical —física y mental— del conjunto social. Durkheim concibe la sociedad basada en la solidaridad mecánica como una reunión de «cuerpos brutos», moléculas que se mueven al mismo tiempo coordinadas por una lógica espontánea y que muchas veces se expresan de

manera que podría parecer irreflexiva y pasional. Con todo, la solidaridad mecánica no era exactamente una estructura social, sino más bien un tipo de cohesión basada en la similitud de los componentes del *socius*. El propio Durkheim reconocía que ese tipo de convivencia se correspondería con una supuesta horda primigenia e indiferenciada de la que no existían restos. En efecto, «verdad es que, de una manera completamente auténtica, no se han observado sociedades que respondieran en absoluto a tal descripción», de tal forma que, si tuviéramos que imaginarnos una sociedad plenamente basada en la solidaridad mecánica, lo que nos aparecería es «una masa absolutamente homogénea en que las partes no se distinguirían unas de otras, y, por consiguiente, estaría desprovista de toda forma definida y de toda organización. Ese sería el verdadero protoplasma social, el germen de donde surgirían todos los tipos sociales» (Durkheim, 2001 [1897]: 206-7).

Otros teóricos habían llegado a apreciaciones parecidas a propósito de lo que se interpretaría como una especie de forma 0 de sociedad, totalidad viviente, dotada a una inteligencia y una corporeidad comunes, pero sin organicidad alguna, como conformando una pasta o magma informes que podía verse agitándose sin fines concretos, abandonada a una especie de inercia vital que podía expresarse por el puro placer de hacerlo. Se trataba de conjunciones en las que, a la manera como se representa la horda primitiva, el individuo quedaba del todo arrebatado por estados de ánimo, pensamientos y actos cien por cien colectivos, en los que se registraban intercambios y acuerdos tanto mentales como prácticos que no requerían de mediación orgánica alguna y que se antojaban la consecuencia de una comunicación «sin hilos», acaso como una variante de aquella «telepatía salvaje» de la que hablara un día Frazer en su *Rama dorada* (1981 [1922]: 46-7). Es en esas oportunidades en que podemos ver desplegarse y actuar aquellas energías elementales que constituyen la sociedad, al mismo tiempo que la destruirían en cualquier momento.

La efervescencia colectiva o la solidaridad mecánica durkheimianas, en tanto formas de vida social radical, inorgánica y fuertemente emocional, basada sobre todo en una copresencia física llevada al límite, se parecerían a lo que Max Weber denomina *Vergemeinschaftung* o «relaciones comunitarias», espacio previo a toda deliberación, ajeno a toda racionalidad, vivido como natural por unos componentes que se reconocen automáticamente unos a otros, se sienten vinculados por lazos de deber

recíproco y mutuo agrado y que comparten el sentimiento subjetivo de constituir un todo, a diferencia de las distintas formas de sociedad, que están en todos los casos fundadas en los intereses compartidos de sus miembros. De semejante idea deriva también un concepto tan básico para la sociología weberiana como el de *Gemeinschaftshandeln* o «acción común», comunidad puramente emocional de naturaleza rasante y aestructural que encontraría ejemplos, según Weber (2002 [1922]: 33-34), en las relaciones derivadas de la piedad religiosa, de la idea de nación o de la atracción erótica.

Reencontramos ese mismo tipo de intuición teórica, relativa a dispositivos automáticos de vida social, en la que lo colectivo podía ejercerse como energía sin forma, pero con enorme capacidad formalizadora, y que se expresaría en las figuras primitivas de la horda y contemporáneas de la multitud turbulenta. Está presente, sin duda, en la sociología de Michel Maffesoli (1990), sobre todo cuando considera el papel de lo que llama «centralidad subterránea», «familiarismo natural», «nebulosa afectual», «comunidad emocional» y otras formas de hipervitalismo social. Algo parecido cabría decir de la manera como Toni Negri (1993) ha recuperado y reinterpretado la noción spinoziana de *potentia*, para referirse a la capacidad creativa de la multitud. El mismo Negri, en esa misma línea y junto con Michel Hardt (Negri y Hardt, 2004), ha regresado al concepto de *multitud* para referirse a un sujeto colectivo no basado en vínculos contractuales, conglomerado humano amorfo, sin límites precisos, incommensurable, en cierto modo monstruoso, pura potencialidad, auténtica «carne de vida». Son sólo algunos ejemplos de una persistencia en la vindicación de la turba de la que encontraríamos variables en otros pensadores contemporáneos como Canetti, Deleuze, Guattari, Foucault, etc.

Con todo, este tipo de sugerencias a propósito de fuerzas no formadas susceptibles de convertir un caos creador a un cosmos creado no son del todo novedosas. La comparación intercultural ha puesto de manifiesto la existencia en casi todas las sociedades de formas de interacción social que daban pie a algo parecido a un magma esencial y sin estructurar, vínculo humano en estado bruto. Numerosos ceremoniales consistentes en la escenificación del desorden original, la fase liminar o de tránsito en los ritos de paso, innumerables cultos extáticos o determinadas sociedades iniciáticas fuertemente igualitaristas serían otros tantos ejemplos de una dimensión siempre latente, disponible y periódicamente activada

de la vida social, hiperactividad desencadenada que niega y disuelve cualquier morfología social, pero que es la materia prima de que podría formarse en cualquier momento. Desde la antropología simbólica, Victor Turner (1988) se ha referido a ese tipo de expresiones de aestructuración social como *communitas*. Nos encontraríamos también, a su vez, con la reactualización de intuiciones que la mitología y la filosofía antiguas ya habrían cultivado de una u otra forma. No cabe pensar sino en el *sefirot* de la mística judía, la fuerza de vida o capacidad creadora de Yahvé, la energía que ejerce sobre el océano abisal y caótico anterior a la creación, el *tehom*. Platón, en su *Timeo*, se refiere a esa «potencia oscura» a la que llama Necesidad o a la «causa vagabunda» que incorpora al mundo un factor de inestabilidad y desorden.

Acaso sería ese el sentido de la vigencia de ese tipo de acción social en configuraciones humanas de aspecto insensato, que tienden a escandalizar por su resistencia a cristalizar y a comportarse de acuerdo a premisas estandarizadas de racionalidad. La vieja horda —lo que los diccionarios definen como «comunidad de salvajes nómadas», pero también como «grupo de gente que obra sin disciplina y con violencia»— sobrevivió bajo la figura de la muchedumbre devenida patulea, un personaje colectivo cuyas acciones podían ser consideradas irracionales, puesto que éstas no eran, por emplear la clásica tipología weberiana, ni «racionales con arreglo a fines», ni «tradicionales» —repetidas inercialmente ante estímulos habituales—, ni siquiera «emotivas» —orientadas por sentimientos o pasiones—, sino simplemente «no sociales», hasta tal punto se traducían en alteraciones mentales colectivas,

Bibliografía

Canetti, E., *Masa y poder*, Muchnik, Barcelona, 1994 [1960].

Castells, M. *La ciudad y las masas*, Alianza, Madrid, 1986.

Davis, N.Z. «Les rites de violence», en *Les cultu-*

res du peuple, Aubier, París, 1979.

Delgado, M. «La mujer fanática. Matrifocalidad y anticlericalismo», *La Ventana*, 7 (1998): 77-117.

Dell'Umbria, A. *¿Chusma?, Pepitas de Calabaza*, Logroño, 2006.

Dewey, J. *La opinión pública y sus problemas*, Morata, Madrid, 2004 [1927].

Durkheim, É. *Les formes elementales de la vida religiosa*, Edicions 62/La Caixa, Barcelona, 1986 [1912].

La división del trabajo social, Planeta-Agostini, Barcelona, 1993 [1893].
El suicidio, Akal, Madrid, 2001 [1897].

Frazer, J.G. *La rama rodada*, FCE, México DF., 1981 [1922].

Gramsci, A. «El hombre individuo y el hombre masa», en *Antología, Siglo XXI*, Madrid, 1974 [1929]: 281-283.

Habermas, J. *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Gustavo Gili, Barcelona, 1981 [1962].

Le Bon, G. *Psicología de las multitudes*, Morata, Madrid, 1983 [1895].

Le Roy Ladurie, E. *Le Carnaval de Romans*, Gallimard, París, 1979.

parecidas a las que experimenta, según Weber, el individuo víctima de locura de amor o el odio más cerril.

Rescatándolas del pozo ciego de irracionalidad a la que han sido lanzadas, una ciencias sociales de las multitudes desatadas —incluyendo las basadas en la histeria de las fans o la violencia alcohólica de los *hooligans*— deberían reconocer en sus aparentes delirios la agitación de ese protoplasma social al que se calificó como solidaridad mecánica, efervescencia colectiva, comunidad afectual o *communitas*. Sus expresiones —también bajo la forma desmesurada y pasional de los públicos fanáticos— serían otras tantas oportunidades que lo social se brinda a sí mismo de advertir del buen estado y la disponibilidad de sus mecanismos de «puesta a 0», es decir de los dispositivos que en cualquier momento le permitirían volver a empezar, regresar a la pasta informe inicial, hecha de cuerpos sin nombre, sobre la que y a partir de la cual ejercer una fuerza conformadora cualquiera. Es por ello que cabe darle la razón a Elias Canetti (1994 [1960]: 21), cuando advierte cómo la masa, perpetuamente insatisfecha, «ya no se conforma con piadosas condiciones y promesas, quiere experimentar ella misma el supremo sentimiento de su potencia y pasión salvajes, y, para este fin, siempre vuelve a utilizar lo que le brindan las ocasiones y las exigencias sociales». En la turba nadie es nada en concreto, ninguno de sus componentes individuales es lo que había sido ni lo que sería después de conformarse la masa y de que ésta actúe, pero su ebullición es el requisito para el parto de cualquier futuro, puesto que es de su actividad estocástica que ese futuro habrá de surgir.

La vehemencia de la horda no deja de tener, como se ha pretendido, un fuerte factor instintivo. Pero ese instinto no es un instinto animal, sino social. Si asusta es porque su aspecto grosero y brutal se escapa de una ética a la que es del todo indiferente, puesto que la turba, por decirlo de algún modo, va siempre «a la suya». La crueldad de muchas de sus expresiones parece desconcertar por su aspecto enloquecido, pero en realidad es porque preocupa que su falta de compasión sea secretamente lógica, es más, porque acaso manifieste una forma superior de racionalidad, una racionalidad oscura pero lúcida a la vez, ubicada más allá de la moral. La vieja horda salvaje, como las multitudes festivas o insurrectas contemporáneas, como la turba de fans o de *hooligans*, parecen no tener corazón, en el doble sentido de epicentro orgánico y lugar de la lástima. Tampoco tienen cerebro, en el sentido de núcleo neurálgico o de capacidad para el sentido común. Pueden tener cabecillas, pero no cabeza, no sólo en el sentido de que «la hayan perdido» —como suele decirse de los enfervorizados por cualquier causa—, sino también en el de que dan la impresión de ser acéfalas. No piensa, no siente; sin inteligencia y sin moral, se exhiben como una pura musculatura, un sistema de articulaciones y tendones que sirve para aplicar una fuerza que puede desperdiciarse en objetos y objetivos inútiles, pero que advierte cómo en cualquier momento, a la menor oportunidad, estaría en condiciones de desencadenar todos los cambios posibles, en cualquier dirección. Entre tanto esa ocasión no se dé esa potencia continuará ahí, caótica y sin forma, ejercitándose de tanto en tanto de forma gratuita y arbitraria, como un súbito asilvestramiento de lo social.

Maffesoli, M. *El tiempo de las tribus*, Icaria, Barcelona, 1990.

Mauss, M. y Hubert, H., «Esbozo de una teoría general de la magia», en M. Mauss, *Sociología y antropología*, Tecnos, Madrid, 1979 [1902-1903].

Moscovici, S. *La era de las multitudes*, FCE, México DF., 1985.

Negri, A. *La anomalía salvaje*, Anthropos, Barcelona, 1993.

Negri, A. y M. Hardt, *Multitud. Guía y democracia en la Era del Imperio*, Mondadori, Barcelona, 2005.

Park, R.E. «La ciudad, sugerencias para la investigación del comportamiento humano en el medio urbano», en *La ciudad*, Serbal, Barcelona, 2000 [1915], pp. 63-66.

Rudé, G. *La multitud en la historia, Siglo XXI*, Madrid, 1988.

Smelser, N.J. *Teoría del comportamiento colectivo*, FCE, México DF., 1995 [1963].

Turner, V. *El proceso ritual*, Taurus, Madrid, 1988.

Weber, M. *Economía y sociedad*, FCE, México DF., 2002 [1922].

Teatro y quema del telón en África

Público al servicio del público.

Dídac P. Lagarriga

Sabemos que las definiciones suelen acarrear límites absurdos que frustran la capacidad de los términos para retratar prácticas y colisiones. Es el caso del denominado teatro «para el desarrollo», «comunitario», «popular», «de sensibilización» o, en un esfuerzo de síntesis maliense, «teatro útil». Lo mismo ocurre con «África», ese baúl de conceptos donde contenido y continente rebosan y se esparcen, invaden. Unamos «teatro para el desarrollo» y «África» conscientes de esa imprecisión, de los silencios olvidados y de las historias en paralelo, al margen o entre líneas. Si se pudiera valorar el índice de reconstrucción social, la práctica teatral en África aparecería como uno de los principales factores de cohesión, con plena capacidad para afrontar los incontables obstáculos que sufren los africanos en su día a día. Zakes Mda, uno de los nombres claves cuando hablamos de teatro africano, y especialmente si nos referimos al teatro para el desarrollo (tanto a nivel teórico como práctico), resumió la característica principal del teatro contemporáneo africano en una frase, que a la vez es el título de uno de sus libros: *When people play people*.

¿Existe público si no hay telón? El teatro como herramienta por y para la comunidad se utiliza, en especial, a nivel pedagógico. Como, lamentablemente, son muchas las agresiones y disfunciones internas y externas que vive una comunidad en su día a día, pedagogía y subversión suelen ir de la mano. Durante las luchas anticoloniales, por ejemplo, el teatro fue duramente reprimido por las autoridades europeas al tratarse de un vehículo de movilización y concienciación altamente eficaz. En los anocheceres, guerrilleros y civiles se reunían bajo este tipo de represen-

taciones donde se combinaban las arengas políticas con el entretenimiento y la reafirmación cultural. Por otro lado, las problemáticas internas que surgen en el seno de una población tienen su medio de resolución, entre otros mecanismo endógenos, en el escenario. Lo que no puede decirse en el ámbito público, sí puede expresarse en el reino de la interpretación. En la tradición bambara, una de las muchas variantes de este tipo de teatro es el *koteba*. Del origen semántico *kote-bali*, que significa «expresión total» o «poderlo decir todo», esta forma teatral omnipresente en Mali combina entretenimiento y armonización social, convirtiendo los problemas sociales en comedia, pero también en tragedia. «El *koteba* contiene permanentemente la idea de la interacción individuo-sociedad. En el repertorio, podemos encontrar desde escenas de la vida cotidiana hasta representaciones históricas, pues el objetivo es el de examinar el sistema de relaciones sociales. El *koteba* evoca las virtudes pero también los defectos, puesto que estos últimos constituyen una amenaza para la sociedad. El humor permite expresar críticas e ideas que serían inconcebibles de exponer en otras circunstancias».¹

1. Marie-Laure de Noray: «Mali: du kotèba traditionnel au théâtre utile», *Politique Africaine* n. 66, junio 1997, p. 135.

2. Kennedy Chinyowa, «Manifestations of Play as Aesthetic in African Theatre for Development», Griffith University, Tesis, 2005, p. 176.

3. Linje Manyozo: «Community theatre without community participation? Reflections on development support communication programmes in Malawi», *Convergence*, Toronto, Vol. 35, 2002, pp. 55-69.

Estos dispositivos autóctonos destinados a la resolución de conflictos y a la mejora del bienestar común han sobrevivido a ciertas tendencias promulgadas con el nacimiento del concepto de desarrollo tras la Segunda Guerra Mundial. Desde entonces, el llamado «teatro para el desarrollo» se ha utilizado en muchos casos como instrumento burocrático promovido por el estado y las instituciones internacionales para difundir mensajes y políticas, especialmente en el ámbito rural. Con

frecuencia, existe cierta confusión en este tipo de práctica, donde una misma etiqueta agrupa múltiples visiones de entender la gestión social, la colectividad, la pedagogía y la comunicación. Los defensores de un teatro que nace en la comunidad y que se encuentra al servicio de ésta, por ejemplo, consideran una aberración el hecho de concebir el público como un elemento pasivo, objetivo receptor de los dictámenes en boga. Es decir, un teatro subvencionado por agencias internacionales o ministerios estatales donde una compañía foránea, normalmente establecida en un centro urbano, viaja por las zonas rurales para «sensibilizar» a la población sobre asuntos relacionados con la sanidad, la salubridad, las infraestructuras, etc., al mismo tiempo que son estos mismos organismos los principales causantes de las deficiencias, en muchos casos extremas, que sufre la población. Ngugi wa Mirii, de la *Zimbabwe Association of Community Theatre (ZACT)*, no puede ser más claro: «La aproximación foránea al teatro comunitario (donde muestras la obra, hablas con la gente y te vas) me parece un insulto a la inteligencia de los campesinos y trabajadores. Los que vienen de fuera asumen que la comunidad no tiene ningún potencial, ninguna capacidad comunicativa y que no puede pensar por ella misma».²

Linje Manyozo también ha denunciado esta problemática, centrándose en su experiencia en Malawi. En un artículo suyo, titulado explícitamente «¿Teatro comunitario sin participación de la comunidad?», expone las injerencias de algunas ONG de Malawi en la puesta en práctica de un teatro supuestamente participativo pero que, en realidad, está condicionado por el exterior de la comunidad: «Los donantes proporcionan dinero a las ONG basándose en guías de actuación y objetivos específicos que se miden por ciertos indicadores. Estas ONG actúan en las comunidades a través de los trabajadores de campo: la indagación se acaba, los datos se analizan con poca o ninguna implicación por parte de la comunidad, las obras se interpretan, los trabajadores marchan, los informes y las evaluaciones se preparan para las organizaciones que los han financiado sin que lleguen copias a las comunidades. ¿Por qué vamos a los pueblos y nos metemos en la vida de la gente? ¿Para ganar dinero o para contribuir positivamente al logro de más justicia social y de una mejora de las condiciones de vida?».³

Si el principal error, como vemos, es la imposición de modelos ajenos a la comunidad, el éxito vendrá cuando se encuentra el encaje. Una de las

claves de esta sintonía reside en encontrar el equilibrio entre contenido y forma: «La idea en muchos proyectos es la de minimizar la estética todo lo posible para favorecer la sustancia de la representación, y que por lo tanto todos los que estén involucrados puedan participar sin sentirse intimidados o inferiores».⁴ En este sentido, la diferencia entre el teatro para el desarrollo y el teatro popular o comunitario desaparece. En Kenia, por ejemplo, está considerado la forma de comunicación más barata y la que mejor se comprende: «Las comunidades lo aceptan porque es participativo y poco costoso y es un importante medio para la promoción de la libertad de expresión. La población se reconoce en este medio de comunicación interactivo y entretenido, que responde de modo positivo al examen de las cuestiones que les afectan sin tener un sentimiento de inferioridad».⁵ La efervescencia de este tipo de teatro es enorme: escuelas, institutos y universidades, asociaciones, instituciones y ONG internacionales, pueblos, barrios y capitales de provincia, proyectos consolidados o efímeros... En la mayoría de casos, la elección de los lugares de representación está condicionada a la cantidad de personas que accedan a participar. Normalmente los espacios abiertos y concurridos donde se mezclan generaciones, profesiones y puntos de vista son los más apreciados. Sin esta participación, la obra no tiene sentido, y si bien la provocación que implica la crítica de tabúes y prejuicios es fundamental, no pretende erigirse como un teatro de ruptura porque sí: su finalidad es moral, reformista y educativa en un sentido mucho más horizontal de lo que normalmente se encuentra asociado a estos conceptos. «Nuestro teatro —afirma una de las componentes

4. Paolo Mefalopulos y Chris Kamlongera: *Using Popular Theatre in Communication for Development*, SADC Centre of Communication for Development, FAO, Roma, 2004.

5. ARTICLE 19: «La voix des femmes et le théâtre africain: Etudes des cas du Kenya, du Mali, de la République Démocratique du Congo et du Zimbabwe», Sudafrica, 2003, p. 22.

6. www.parapanda.org

7. Ola Johansson, «The Lives and Deaths of Zalkia: How AIDS Changed African Community Theatre and Vice Versa», *Theatre Research International*, vol. 32, no. 1, 2006, pp. 85-100.

de la compañía *Danaya So*, de la que hablaremos más adelante— llega a gente que no podría concienciarse de otra manera, pues la mayoría no sabe leer. El hecho de que nosotras mismas seamos analfabetas nos da credibilidad, pues te comunicas mejor con tus semejantes. Si utilizamos el teatro cómico es más fácil que el público nos escuche y quiera participar en los debates».

En *Parapanda Theatre Lab (PTL)*, que es una de las organizaciones teatrales puntales en Tanzania para la promoción de este tipo de teatro, lo explican así: «El proceso busca y analiza los problemas y ofrece a los miembros de la comunidad la oportunidad de encontrar soluciones mediante el debate y el consenso. Las obras de teatro, interpretadas por la misma comunidad, se basan en las experiencias y los problemas que les afectan, como los temas de género, economía, política, derechos de los niños, salud sexual y VIH/sida, gobernabilidad, medioambiente, proyectos para adolescentes que han abandonado el colegio...».⁶

Ola Johansson, en su artículo «*How AIDS Changed African Community Theatre and Vice Versa*» («Como el sida ha cambiado el teatro comunitario africano y viceversa») asegura: «Tras ver, escuchar y aprender de los grupos de teatro de cinco países africanos durante cuatro años, estoy convencido de que el teatro comunitario es la forma de prevención del VIH más eficiente entre los jóvenes».⁷ Además de la variedad de temas y problemas concretos dependiendo de cada grupo, la experiencia y la historia local marcan también la trayectoria. A lo largo del tiempo, los encuentros de activistas y practicantes de este tipo de teatro han sido claves para propagar el fenómeno, y existen redes regionales, continentales e incluso internacionales. América Latina es un claro referente internacional para el teatro comunitario, con Freire y Boal como sus máximos representantes. Fundamentalmente desde la década de los setenta, la teoría y la práctica de la participación teatral comunitaria ha nutrido experiencias en todo el mundo. En África, algunos de los experimentos que surgieron en esa época han servido para consolidar una escena viva y necesaria. Como escribe Kennedy Chinyowa en su tesis sobre la estética en las obras del teatro africano para el desarrollo: «La aparición de experimentos de teatro popular como los de *Laedza Batanani* en Botsuana, *Kamiriithu* en Kenia, *Chalimbana* en Zambia y *Kumba* en Camerún, por mencionar sólo unos cuantos, proporcionaron el impulso necesario para empezar con la práctica del teatro para el desarrollo en Zimbabue.

8. Chinyowa, «Manifestations of Play», op. cit., p. 106.

9. Ngugi wa Thiong'o: «Women in cultural work: The fate of Kamiriithu people's theatre in Kenya», en K. Barber (ed.), *Readings in African Popular Culture*, SOAS, Londres, 1997, p. 133.

10. Byram y Kidd son dos de los grandes especialistas (tanto a nivel teórico como práctico) del teatro para el desarrollo en África, especialmente Kidd. De este último, véase: *From People's Theatre for Revolution to Popular Theatre for Reconstruction: Diary of a Zimbabwean workshop*, Centre for the Study of Education in Developing Countries, CESO, La Haya/Toronto, 1984; y también: R. Kidd y N. Colletta (eds.), *Tradition for Development: Indigenous Structures and Folk Media in Non-Formal Education*, GFID, Berlin, 1980.

11. David Anyinsah: «Botswana - the Laedza Batanani experience», 2003.

12. Análisis crítico del proyecto en: Chinyowa, «Manifestations of Play», op. cit., p. 107. Para una comparativa con el presente de Botsuana, véase Patrick

Estos experimentos pioneros de teatro popular facilitaron los puntos centrales para realizar *workshops* regionales. El intercambio de ideas e información entre zonas de África, y también entre África y otras partes del mundo, tejieron una red de influencias entre los activistas del teatro popular, [...] beneficiándose de las teorías y de las experiencias de trabajadores teatrales de otras partes del mundo».⁸

De estos primeros experimentos que menciona Chinyowa, uno de los más conocidos es el teatro comunitario de Kamiriithu, en el distrito de Limuru (Kenia), promovido a mediados de los años setenta por uno de los escritores africanos más reconocidos internacionalmente, el también activista Ngugi wa Thiong'o. Este autor es de los pocos que se tomaba en serio la importancia literaria del teatro popular permitiendo, al mismo tiempo, que la comunidad rescribiera e interviniera en el guión propuesto hasta obtener un consenso participativo. En aquella época, el país podía describirse como «un lugar con diez millonarios y diez millones de pobres», con una clase alta minoritaria controlando y reprimiendo a la mayoría. En la población de Kamiriithu, muchos de sus habitantes formaron un centro comunitario que tenía como principal objetivo la educación de los adultos como un modo de combatir la pobreza. Entre los invitados se encontraban profesores de la universidad de Nairobi y también Ngugi wa Thiong'o. Pensaron en utilizar el teatro al tratarse de un vehículo rápido y eficaz para conseguir los objetivos. Decidieron realizar la obra *Ngaahika Ndeenda (Me casaré cuando quiera)* que partía de una investigación previa sobre qué se quería decir y cómo quedaría reflejado. Con un guión que fue

modificándose entre los participantes, la obra suponía una expresión de la propia cultura del pueblo, donde quedaban reflejadas sus vidas e historias. «Vi con mis propios ojos —escribe Ngugi wa Thiong'o— cómo los campesinos, muchos de los cuales nunca en la vida habían estado dentro de un teatro, diseñaban y construían un teatro abierto con un escenario elevado, camerinos y un auditorio con una capacidad para más de dos mil espectadores sentados».⁹

Estrenada en octubre de 1977, *Ngaahika Ndeenda* quizá fue, por primera vez en la historia de Kenia, una obra por, para y sobre el pueblo. Debido a su gran éxito, el gobierno la prohibió sólo unas semanas más tarde, enviando a la prisión a Wa Thiong'o durante un año. Otros intelectuales que estaban relacionados con el proyecto tuvieron que exiliarse y las autoridades desmantelaron el teatro. A pesar de la mala experiencia, Ngugi wa Thiong'o señaló posteriormente que esos seis meses que pasó junto a los campesinos significaron el verdadero inicio de su formación, el periodo donde aprendió el uso creativo del lenguaje popular.

Otro de los pioneros fue el proyecto *Laedza Batanani* en la región de Bokalaka, en Botsuana, iniciado en 1974. Un centenar de personas (líderes comunitarios, asociaciones de mujeres, campesinos, políticos locales, dirigentes de iglesias, profesores...) se reunieron para trabajar y debatir los problemas de las poblaciones de la zona. Bajo la iniciativa de dos educadores europeos que trabajaban en la Universidad de Botsuana, Martin Byram y Ross Kidd¹⁰, el proyecto quería establecer el teatro como herramienta para debatir y resolver los problemas con los que se enfrentaba la población sin pasar por ningún intermediario. Con el éxito de la propuesta, el encuentro resultó anual y trascendió a otros países: «El *Maratholi Travelling Theatre* en Lesotho, el *Chalimbana workshop* en Zambia, el *Nhlango workshop* en Suazilandia y el *Mbalachanda workshop* en Malaui se inspiraron en el modo de funcionar de *Laedza Batanani*».¹¹ Este proyecto se considera como uno de los más importantes en el establecimiento de las bases del teatro para el desarrollo, especialmente por su metodología y su impacto.¹²

J. Ebewo, «Revival of Laedza Batanani as a strategy for poverty reduction in rural Botswana», *Botswana Conference 2004*, Centre for research & development in adult and lifelong learning, Universidad de Glasgow, 2004.

13. Oga S. Abah, «Perspectives in Popular Theatre: Orality as a Definition of New Realities», en E. Breiteringer (ed.), *Theatre and Performance in Africa*, Bayreuth African Studies Series 31, Alemania, 2003, p. 88.

14. Linje Manyozo: «Theatre, communication and development: An interview with Professor Chris Kamlongera», Chancellor College, Zomba, Malawi, 18 de marzo del 2004.

15. *Ibid.*

16. Jerome Bruner, A. Jolly y K. Sylva (eds.), *Play: Its Role in Development and Evolution*, Penguin, 1976, citado en Chinyowa, «Manifestations of Play», op. cit., p. 25.

17. Chinyowa, «Manifestations of Play», op. cit., p. 25.

18. Juma Nyirenda: «The Relevance of Paulo Freire's Contributions to Education and Development in Present Day

Improvisación, liberación, censura y autocensura

Como vemos, con estos primeros proyectos el objetivo era «demostrar por implicación directa la fuerza potencial de cada miembro del público para crear un cambio útil a la comunidad mediante la acción individual o colectiva». Esta implicación fomenta la improvisación como elemento clave para que, aquellos que lo deseen y que no dispongan de formación teatral, participen. «La técnica de la improvisación democratiza la creación dramática. Permite que cada persona aporte sus habilidades en el papel que interpreta. Además, el espacio donde ocurre se transforma en un foro de debate».¹³

Chris Kamlongera, otro de los grandes especialistas del teatro para el desarrollo, tanto en la teoría como en la práctica, asegura que a pesar de las posibles distorsiones o imposiciones que se pueden cometer cuando los foráneos llegan a las comunidades, el teatro para el desarrollo puede ser un vehículo democrático para el diálogo y la toma de decisiones en las comunidades. En este sentido, la improvisación es fundamental: «Todo el trabajo se improvisa. Los equipos y, a veces, los estudiantes, recopilan los problemas en las zonas donde se actúa. Utilizando estos temas, crean obras improvisadas que se interpretan brevemente».¹⁴

Otro de los puntos fuertes donde se sustenta es la oralidad y la abertura del guión, muchas veces incompleto o inacabado: «La relación de la práctica del teatro popular está en la confrontación entre guiones y borradores. El borrador es una propuesta de acción dramá-

tica poco estructurada que permite el debate y el cambio. El guión, por su parte, es una obra acabada y construida de acción dramática donde los argumentos del dramaturgo ya se han debatido y concluido. Uno describe un proceso; el otro presenta un producto. [...] Los conflictos los encontramos entre, por un lado, el carácter occidental de individualismo, de progresión lineal, conclusión y fin, y, por el otro, la cosmología africana de continuidad y colectividad».¹⁵ Esta libertad es fundamental para la consolidación participativa del teatro. Jerome Bruner¹⁶ asegura que actuar minimiza las consecuencias de la acción de uno mismo, puesto que ofrece la oportunidad de probar combinaciones de comportamiento que, bajo circunstancias normales, nunca se habrían probado. «Estas formas alternativas de comunicación—escribe Chinyowa—encajan a la perfección con el teatro para el desarrollo, puesto que los participantes quieren deshacerse de las contradicciones y los impedimentos que impiden su bienestar. La diversión y la libertad que facilita la interpretación permiten a los actores tocar temas sensibles sin que suponga una amenaza para la estructura social. Asimismo, la libertad permite que los participantes se sientan más seguros cuando exploran temas dolorosos o sensibles».¹⁷

Paulo Freire, el gran teórico de estos conceptos y un referente a nivel mundial, concebía el teatro comunitario como un arma efectiva, donde el proceso participativo era la llave. «La participación de Freire se propone liberar a los pueblos indígenas. La liberación, aquí, significa cuatro cosas: capacitar a la población para que diga <no> a una idea; que acepten un proyecto como ciudadanos bien informados; proporcionarles mecanismos y medios para llevar adelante el proyecto; darles creatividad para que utilicen estas habilidades en otros proyectos».¹⁸

Uno de los principales problemas vendrá, por lo tanto, por la coerción y la censura, ya sea externa o de autocensura. Zakes Mda lo deja muy claro: «La autocensura puede ser tan efectiva para restringir el teatro para el desarrollo como lo puede ser la represión más dura que se ejerce en algunos países, donde la policía persigue las actuaciones y detiene a los participantes».¹⁹ Esta autolimitación suele estar provocada por dos factores: el miedo o incapacidad para superar el marco tradicional de comportamiento y valores, o bien por las «recomendaciones» gubernamentales. Existen muchos ejemplos donde la puesta en práctica de talleres y experimentos de teatro para el desarrollo en las zonas rurales es vista

Africa», *Africa Media Review*, 11(1), 1996, pp. 1-20

19. Zakes Mda, «Another theatre of the absurd», en E. Breitingner (ed.), *Theatre and Performance in Africa*, op. cit., p. 106.

20. *Ibid.*

21. *Ibid.*

22. Olivier Barlet: «Le théâtre sort du plexus!», *Africultures*, 16/10/2002.

23. Dieumerci Monga Monduka: «19ème édition des Joucotej : le top de départ ce jeudi», *Le Potentiel*, Kinshasa, 10/05/2005.

con buenos ojos por parte de las autoridades, siempre y cuando se limiten a hablar de cómo plantar árboles, utilizar un fertilizante o construir sanitarios y no se hable de política. Pero, como es lógico, ¿es que existe alguna remota posibilidad—se pregunta Mda—de que hablemos de desarrollo sin que salga la política o, al menos, algunas de las causas estructurales del subdesarrollo?²⁰

Zakes Mda es fundador de la compañía de *Lesotho Marotholy Travelling Theatre*, donde precisamente esta censura gubernamental casi no la experimentaron hasta años después de funcionar: «La razón de esta falta de censura no se debía a que el gobierno de Lesotho era más tolerante o liberal que los de Camerún o Malawi. La verdadera razón era que ignoraban el origen del trabajo que hacíamos con las poblaciones rurales. Sabían que nos dedicábamos al teatro, y eso lo consideraban algo inofensivo, donde la gente no tiene nada más que hacer que explicar historias, bailar y cantar. Para ellos, todo lo que hacíamos era alentar a la población a utilizar correctamente los fertilizantes, cómo plantar árboles y construir lavabos. Obviamente, eran temas de los que hablábamos, pero hacíamos mucho más que eso. Nuestra opinión sobre el desarrollo no se limitaba a un aumento del nivel de vida de la población, caracterizado por la distribución de riqueza favoreciendo las élites nacionales a expensas de los pobres de los ámbitos rurales. Nuestro objetivo era que las comunidades rurales consiguieran un mayor control de sus instituciones y así gestionaran su destino económico, social y político. Nuestro teatro se convirtió en un vehículo de análisis de la situación general de la población rural. Los árboles,

los fertilizantes y los lavabos los incluíamos en el contexto de este examen estructural. Para nosotros, el desarrollo era una acción política».²¹

En el 2001, Mitendo Yinda Samaïs, uno de los creadores de la compañía de Kinshasa *Théâtre des Intrigants*, habla también de esta carencia de interés actual por parte del gobierno por el teatro popular de contenido crítico y comprometido: «El poder político (congoleño) considera que el impacto del teatro no es demasiado fuerte, que es demasiado intelectual para que haga falta desestabilizarlo y, por lo tanto, asumir el riesgo de recibir críticas por ello. La obra *Misère* ha tenido un éxito enorme, y la hemos representado en las calles, por todos lados, sin que nadie nos haya amonestado».²² La compañía practica un teatro comprometido y basado en la realidad cotidiana. Un teatro que denuncia la injusticia, la dictadura, la miseria del pueblo... Realizan espectáculos de sensibilización, especialmente sobre la sanidad, la educación, los derechos de las mujeres y los niños. Al mismo tiempo, desafían los prejuicios relacionados con la profesión y luchan por cambiar la imagen social del actor de teatro. «Hacemos esto—declara Mitendo—para sobrevivir, para mantener la integridad. La gente se moviliza, sin cobrar. Los artistas tienen los bolsillos vacíos, pero son creadores: es lo que llamo resistencia positiva.»²³

El *Théâtre des Intrigants* también organiza el festival Joucotej (*Journées Congolaises de Théâtre pour et par l'Enfance et la Jeunesse*), que reúne a más de 12.000 personas con representaciones en cuatro espacios cerrados y cinco abiertos y la participación de una treintena de compañías escolares y una decena de profesionales. Iniciado en 1987, con los años ha ido creciendo, desplazándose del *Centre culturel congolais (Ccc) Le Zoo* a varios espacios de la ciudad. Con el objetivo principal de iniciar a los niños y jóvenes en el arte escénico, trabajan también con los problemas de los niños de la calle para crear un espacio de integración y diálogo.

Mujeres, niños y teatro

La libertad de expresión no siempre está limitada a la capacidad (o voluntad) que tenga un determinado aparato estatal para reprimir. En las sociedades tradicionales, el peso de la culpa, la vergüenza y la deshonra juegan un papel coercitivo fundamental. El miedo al «qué dirán» a menudo es más fuerte que la voluntad comunicativa, especialmente si es para romper

tabúes. Aún así, se han formado compañías y proyectos teatrales que buscan precisamente desafiar este marco tradicional, ilustrado con proverbios como el shona *nyadzi dzinokunda rufu* («el deshonor es peor que la muerte»).

Entre los grandes tabúes universales, los relacionados con la sexualidad y las cuestiones de género. Por consiguiente, cuando el teatro popular africano salga a las calles, mercados y escuelas para contribuir a terminar con la mutilación sexual femenina, las violaciones a menores o la proliferación del VIH, necesitarán dos herramientas claves: la determinación y la estrategia. Únicamente con voluntad y valentía no es suficiente para salir a los escenarios y romper silencios: si la estrategia comunicativa no es eficiente, la obra pasará del escándalo momentáneo al rechazo perpetuo. La misión, por lo tanto, un fracaso.

Para que esto no ocurra, se deben evitar los mensajes de imposición, algo que puede resolverse si los actores y actrices forman parte de la comunidad a quien va dirigido el mensaje o si utilizan el mismo lenguaje y referencias. Uno de los recursos más utilizados y eficaces es la ironía, puesto que a través de la comedia el público acepta más fácilmente esta ruptura del tabú o de las generalidades. Además de los temas, uno de los grandes muros que poco a poco van cayendo es el de la participación femenina en el teatro.

Tradicionalmente, las mujeres tenían pocas posibilidades de entrar en el teatro. En el koteba de Mali, del que ya hemos hablado, los hombres interpretaban todos los papeles, incluso los femeninos. Una de las actrices más

24. «Leading Ghanaian performer Adeline Ama Buabeng discusses her career with Esi Sutherland-Addy», en Jane Plastow (ed): *African Theatre —Women*, James Currey, Oxford, 2002.

25. http://fr.wikipedia.org/wiki/Hubert_Ogunde

26. Un listado de estas compañías en *ARTICLE 19*: «La voix des femmes», op. cit., p. 31.

populares de Ghana, Adeline Ama Buabeng, recuerda que cuando empezó su carrera, a finales de los cincuenta, el público todavía prefería ver en el escenario a actores disfrazados de mujer: «Había cuatro o cinco tan buenos que, cuando actuaban, era muy difícil diferenciarlos de una mujer. La *Brigade Drama Group* fue la primera compañía que utilizó actrices en sus representaciones. Posteriormente, el público empezó a aceptar la participación femenina, incluso prefiriéndola a los actores que hacían de mujer. Con el tiempo, cuando utilizábamos estos actores que representaban a mujeres (*lady impersonators*) ya se hacía conscientemente y en las escenas apropiadas». ²⁴ Un ejemplo extremo lo encontramos en la década de los cuarenta cuando Hubert Ogunde, considerado el padre del teatro moderno nigeriano, optó por una alternativa al hecho de que muchas mujeres tuvieran que abandonar el mundo del teatro una vez casadas: «Se casó con todas las actrices y así creó su compañía. La cantidad de actrices era tan grande que algunas tenían que interpretar papeles masculinos...» ²⁵

Perseverantes, las africanas están ocupando lugares en la sociedad negados desde tiempos inmemoriales o desde la incursión del colonialismo y el cambio de valores. De esos espacios, el teatro es uno de ellos. En el 2003, por ejemplo, ya había más chicas que chicos inscritos en las clases de arte dramático del Instituto Nacional de las Artes en Bamako. Mali vive la proliferación de compañías integradas sólo por mujeres, como por ejemplo *Ntènènin*, formada por unas noventa mujeres del pueblo de Baguinéda, en el noreste de Bamako, que además del teatro se dedican a la agricultura, o *Badenya*, creada para dar la palabra a las mujeres de la región de Sikasso. ²⁶ Este tipo de compañías interpretan piezas sobre la vida cotidiana, tratando temas como la vacunación infantil, el embarazo, el sida, la circuncisión, el paludismo, el tráfico de niños, los derechos de la mujer, etc. El carácter informal y voluntario de estas activistas permanece por delante del carácter artístico o profesional, aunque formar parte de una compañía y aunar el arte escénico con sus objetivos sociopolíticos suele valorarse enormemente. Uno de estos casos lo encontramos en la asociación *Danaya So*, de Bamako.

Un grupo de mujeres que habían trabajado en la prostitución decidieron dar un ejemplo de cómo resolver, o suavizar, algunas de las dificultades con las que se encuentran diariamente las trabajadoras del sexo en Mali. En 1994 fundaron *Danaya So* (www.danayaso.org) lejos de la retórica



Compañía Bamako, www.danayaso.org

compasiva o caritativa: «Las mujeres asociadas reciben ayuda concreta en los ámbitos de la salud, la alfabetización, las iniciativas económicas y la protección jurídica. El abandono del trabajo sexual no es el objetivo de la iniciativa, aunque a las mujeres que desean abandonar se les procura otra actividad comercial». La organización se ha extendido de la capital a otras ciudades del país, y en la actualidad cuenta con unas dos mil mujeres inscritas. Para complementar la asistencia, han creado también *Lakana So* (www.lakanaso.org), una asociación que se ocupa de los niños de estas mujeres facilitando su escolarización, la formación profesional, el seguimiento médico y también la reconciliación con sus padres. Este último aspecto incide en esos hombres que acuden regularmente a los servicios de una misma mujer, pero que no tienen ninguna intención de reconocer al hijo cuando ella se queda embarazada. La asistencia de *Lakana So* propone una reconciliación que favorezca el estatus del niño, especialmente en una sociedad donde no tener un padre reconocido provoca la marginación directa.

27. «*Les provoc-actrices de Bamako*», dirigido por Dominique Thibaut y producido por Yèlèma asbl, Bruselas, 2006.

28. *Ibid.*

Entre los objetivos de *Danaya So*, encontramos: la integración en la sociedad de las

trabajadoras del sexo; la mejora de su imagen laboral; que sean atendidas convenientemente en los centros sanitarios; la concienciación de los riesgos relacionados con este oficio; la autogestión de su futuro mediante la organización, tanto sanitaria como económicamente; reestablecer su autoestima; poder practicar la religión como el resto de musulmanas.

Para lograrlo, *Danaya So* funciona de modo asambleario, con dos reuniones nacionales al año. La acción participativa es fundamental, así como el voluntariado y la colaboración con centros sanitarios y educativos. Entre sus herramientas pedagógicas encontramos las obras teatrales: una de las primeras obras hablaba de su propia experiencia con la prostitución y el sida. Hay que tener en cuenta que las mujeres que iniciaron la compañía han muerto infectadas, y poco a poco se ha ido recomponiendo con nuevas entradas. La obra se representó en muchos espacios abiertos y cerrados, como por ejemplo en los prostíbulos, donde llegaban directamente a las más afectadas. Otra pieza, sobre la mutilación genital femenina, la llevaron a los mercados, calles y escuelas, acompañadas por médicos que respondían a las preguntas que generaba la obra. «Al principio —explica Adama Traoré en el documental *Las provoc-actrices de Bamako*— las chicas tenían miedo de actuar, puesto que es una pieza que toca profundamente la intimidad de las personas. Pero se dieron cuenta de que es vital hablar, con la esperanza de que esta práctica disminuya».²⁷ Bintou Kamisoko, actriz de la compañía, explica las dificultades de esos inicios: «Al principio no fue nada fácil, nos lanzaban piedras por querer hacer una obra sobre el sida. En uno de los barrios, la gente no lo entendió y nos echaron. No tengo ni padres ni marido que me ayude, para mí, prostituirme era una necesidad. Es cierto que algunas lo hacen por ambición, pero para mí era una necesidad. Gracias a Dios encontré una salida con el teatro. Soy artista, estoy orgullosa de serlo. Cada vez que un hombre me ronda se lo digo: soy artista, si me quieres debes aceptarlo. No pienso abandonar lo que hago por un hombre, jamás».²⁸

Coumba Kouanta, otra integrante de la compañía, explica su trayectoria: «Fue mi mejor amiga quien me introdujo en la prostitución. Cada día me mostraba los 35.000 o 40.000 francos CFA que ganaba, mientras que yo sólo conseguía 100 o 200 para alimentar a mis hijos. Desconocía cómo ganar dinero con mi propio cuerpo. Una noche, la acompañé al prostíbulo donde trabajaba, cerca del río. Esa noche gané 20.000 francos. De vuelta a casa, paré y compré mucha comida, desperté a mis hijos e hicimos un

festín. Estaba tan contenta por haber traído comida a casa, que no dormí en toda la noche. A la mañana siguiente, fui a comprar varias barras de pan e hice mucho café. Cuando los niños se levantaron se pusieron muy contentos, y agradecí a Dios tanta felicidad. Esa mañana entendí que mi destino era la prostitución. [...] Tiempo después, una de las chicas de *Danaya So* vino a verme al prostíbulo donde trabajaba, cerca de la estación de autobuses. Me explicó que en el grupo acogían a mujeres solteras para desarrollar proyectos y así poder salir de la prostitución. Hasta entonces, no podía hacer otra cosa que prostituirme. La asociación me fue de gran ayuda. Poco después, una de las actrices murió, y me propusieron reemplazarla. Ignoraba completamente que prostituyéndome podía enfermar. Gracias a Dios, pude sensibilizarme, así que ahora debo compartir esta información».²⁹

La voluntad de que sus experiencias e informaciones beneficien a otras mujeres es la base de su compromiso con el teatro, donde es necesario un gran coraje y determinación para emprender el camino. Aminata Haidira, ataviada con un gran vestido estampado con decenas de lazos rojos de solidaridad con los infectados por el sida, participa también con *Danaya So*. Su valentía y compromiso se debe también a esta reciprocidad: «Gracias a una obra de teatro que vi en la calle me atreví a hacerme la prueba y supe que tenía el sida. Si todavía estoy viva y puedo sensibilizar a otras mujeres, es gracias a esa obra. La gente de mi barrio me señala con el dedo porque fui prostituta y tengo el sida. Un día me entrevistaron en un reportaje de la televisión sobre el sida. Al día siguiente, oía murmullos por donde pa-

29. *Íbid.*

30. *Íbid.*

saba: «Mira, es la mujer con sida». Pero las críticas no me desmotivan, me son indiferentes. Todo el mundo sabe que la compañía se compone de ex prostitutas, y que la mayoría tenemos el sida. Pero personalmente asumo mi marginalidad. Antes, la gente evitaba hablar del tema del sida, pero actualmente ya se empieza a hablar. Se abren centros de tratamiento y tenemos acceso a la medicación».³⁰

El escenario lo marca el público que las rodea, los focos son la luz del día, su vestuario, la ropa de calle, y el guión, su vida. «Es muy difícil —afirma Adama Traoré— que las miren de otra forma. No es una actriz quien me habla, no es la opinión de alguien que ha reflexionado sobre eso, sino que se trata de una prostituta. Al prostituirte pierdes todo el estatus». Aún así, la perseverancia y la posibilidad de entablar una conversación con una audiencia dispar erosionan el gran muro de silencio. El sólo hecho de que se muestre un interés por asistir a las representaciones, donde público de todas las edades contempla la función, es un gran paso. Consciente de ello, la utilización de elementos cómicos es vital para establecer vínculos y complicidades. El papel de la loca, por ejemplo, suele ser el más aplaudido y celebrado. A nivel de estructura, son obras que llegan directamente al conflicto, eje y razón de ser de la pieza. Asimismo, al tratar temas candentes y socialmente activos, el final de la obra nunca quedará zanjado, y continuará reproduciéndose con más o menos intensidad más allá del control dramático.

De entre todas las formaciones de Mali que se dedican a este tipo de teatro, la más conocida y pionera es *Nyogolon*, creada en 1985. Si bien la composición es mixta, los temas que tratan están relacionados con las problemáticas de género. Como Mali es uno de los países africanos donde más se practica la mutilación genital femenina, este asunto delicado será recurrente en sus obras. Desde su creación, *Nyogolon* ha realizado más de trescientas piezas, además de encargos de instituciones nacionales e internacionales. Estas compañías y muchas otras son el vehículo más apropiado del país para transmitir mensajes de sensibilización, y entidades como la *CAFO (Associations Féminines et des ONG du Mali)*, la *Association pour la Promotion et la Défense des Droits de la Femme (APDF)*, la *Association Malienne pour le Soutien et l'Orientation des Pratiques Traditionnelles (AMSOPT)*, que combate la mutilación genital, o el *Projet Femme et Développement (PROFED)* utilizan habitualmente el formato teatral para difundir sus objetivos. Según Lalaicha Dicko, de *PROFED*, las primeras re-

uniones públicas sobre las cuestiones de género, antes de que no se empezara a introducir el teatro, suscitaban algunas controversias. Pero a través del teatro se genera una movilización masiva en todos los niveles de la sociedad.

El caso de Mali no es una excepción en el continente africano: por todas partes se crean compañías femeninas con el objetivo de que la mujer pueda expresarse y colaborar mutuamente para encontrar soluciones a varios problemas. *WE-PET*, por ejemplo, es una de estas compañías de Kenia que busca «reforzar la capacidad de las chicas para que participen en los procesos de desarrollo y que el teatro participativo sea un medio de información y de asistencia comunitaria, además de crear un recurso para estas chicas. La compañía colabora con organizaciones que trabajan sobre cuestiones femeninas, pero también crea sus propias obras basadas en temas sociales. La actividad principal del grupo es la formación en teatro educativo participativo».³¹

Entre las grandes promotoras y teóricas encontramos a Penina Mlama, una de las directoras del *FAWE (Forum for African Women in Education)*. Mlama ha escrito varias obras de teatro, ensayos sobre el arte dramático y educación y es profesora de artes escénicas en la universidad de Dar es Salaam (Tanzania), donde dirige el departamento de artes escénicas. Desde hace décadas, Mlama es una de las figuras claves del arraigo del teatro para el desarrollo en África, especialmente en Tanzania. Inició el programa *Tuseme* («hablemos»), operativo en veintidós escuelas del país, donde se utiliza el teatro para que las chicas aprendan a solucionar los problemas relacionados con las

31. Sobre el teatro femenino en Kenia, véase: ARTICLE 19: «La voix des femmes», op. cit., pp. 11-24.

32. Chinyowa, «Manifestations of Play», op. cit.

cuestiones de género y que afectan negativamente su carrera académica. Entre los premios que ha recibido encontramos el *Shaaban Robert Writers Award* (1999) por su creación literaria y la promoción del kiswahili, y el *National Cultural ZeZe Award* (2000) por su contribución a la promoción del teatro como herramienta pedagógica para niños y jóvenes.

Efectivamente, otro colectivo que cada vez tiene más presencia en este tipo de teatro son los niños y adolescentes, especialmente cuando sus derechos son completamente negados (explotación infantil, niños soldado, abusos sexuales...). En Zimbabue, por ejemplo, se han creado varias iniciativas que utilizan el teatro para denunciar estas situaciones, como el *CHIPAWO (Children's Performing Art Workshop)*, una organización que trabaja con niños y jóvenes de Harare (de entre 6 y 18 años) desde 1989. Su objetivo es que los niños aprendan a participar y a compartir en el marco de la interpretación y de las artes dramáticas. Con los años, *CHIPAWO* se ha convertido en un miembro activo de la *International Association for Children and Young People (ASSITEJ)*, y se centra en potenciar las capacidades de improvisación de los niños. Stephen Chifunyise, fundador del colectivo, asegura que pueden escenificar en una semana una obra complicada: «Un día para idearla, otro para comentarla y hacer el guión y el resto para ensayarla y dirigirla».³² Las bases fundamentales están extraídas de la tradición oral, con muchos interludios de bailes y música, y suelen hablar de la relación con el entorno y de la preocupación por el medioambiente. Otro proyecto también se basa en las tradiciones narrativas para denunciar los abusos infantiles, entre ellos la violación. Llevado a cabo por la compañía *Alternative Savanna Arts* con niños y adolescentes de entre 10 y 18 años que participaron en un taller teatral, la obra *Vana Vana* se realizó en combinación entre dramaturgos y los mismos niños. Desde el 2001 se ha representado en varios lugares de Zimbabue, como escuelas, si bien contiene escenas fuertes acompañadas de canciones con letras como: «Las niñas ya estamos hartas de que nos violen». Otra compañía del país, la *Amakoshi Theatre Production*, la agrupación de teatro popular urbano de más éxito en términos de continuidad, organización, calidad y apoyo del público, también ha denunciado estos y otros abusos. De la mano de uno de los dramaturgos más prolíficos y críticos de Zimbabue, Cont Mhlanga, la compañía ha conseguido cruzar fronteras y establecer escuela, especialmente desde la construcción de su propio centro.

En el 2006, en el Teatro Nacional de Uganda se representó la obra «*Amani: An African Opera*», de las hermanas Suzanne, Rosie y Pamela Kerumen, de *Soul of Africa*. En la pieza aparecen muchos niños para explicar sus propias experiencias durante el conflicto con el *LRA (Lord's Resistance Army)*. En una crítica aparecida en *Artmatters*, Steven Tendo escribe: «Entre el público, los niños no paraban de reír. Pero también los adultos se reían, probablemente porque no se lo esperaban. Pensaban que iban a ver una historia dolorosa y escalofriante. Lo que han visto en el escenario es una historia de auto-desaprobación narrada por personas lo suficientemente valientes como para mostrar sus defectos en público. Mientras los niños intentan recomponer el rompecabezas de su situación, nos ofrecen algunos comentarios graciosos o ingenuos. Como los de Acan, el más pequeño, y que pregunta cosas cómo: ¿Por qué estos hombres le han cortado la cabeza a tu padre?, o ¿acaso le ha amputado la teta a tu madre porque quería dársela a su hijo? El público puede reír en algunas de estas escenas, pero a la vez se les hiela la sangre cuando piensan en qué se convertirán estos niños cuando crezcan».³³

El público público

Cuando lo público queda relegado al privilegio de una minoría, la escena es dantesca y la población se ve obligada a encontrar formas de rescribir el guión. Como hemos visto, entre las opciones propuestas por miles de africanos encontramos la voluntad de construir bienes públicos mediante la demolición de su condición de público. El teatro de telón quemado, por

33. Steven Tendo: «Uganda National Theatre stages Joseph Kony's brutality on Children», *Artmatters.info*, 12/07/2006.

decirlo gráficamente, es una de las herramientas más óptimas para lograr la activación. Al fin y al cabo no se trata de nada nuevo: la interacción, la comunidad y el diálogo son ejes esenciales que todavía resisten a desaparecer del día a día africano. Entre todos los mecanismos de sanación que deben recuperarse tras el paso del huracán colonial, la resolución endógena de conflictos es imprescindible. El teatro expandido, que en cierto punto vuelve a situarse en la tradición comunitaria, aparece, dentro de sus posibilidades, capacitado para conseguirlo.

Empezábamos el recorrido hablando de la dificultad de tambalearse entre definiciones y conceptos. Si sólo en los imaginarios limitados se puede dividir entre alta y baja cultura, tampoco tiene sentido querer enfrentar un teatro «moderno» a otro «popular». Es cierto que existe, por un lado, una élite económica y cultural y, por otro, una estética popular y enraizada que en muchos casos divergen profundamente, pero esto no nos da pie a seccionar la realidad teatral africana entre populares y modernos. Asimismo, si consideramos estas dos categorías como únicas, toda otra definición o etiqueta habrá de colocarse, ineludiblemente, en uno de los dos bandos: minoritario, intelectual, artístico, profesional, europeizado (u occidentalizado)... y otras muchas definiciones se asociarán al teatro «moderno» impuesto desde los tiempos coloniales. De este modo, cualquier producción popular, espontánea, improvisada y debatida por personas que no tienen por qué estar vinculadas profesionalmente con el teatro, quedará exenta de la posibilidad de disfrutar de un reconocimiento intelectual, artístico o remunerado. Por el mismo motivo, una obra escrita por un autor con carrera universitaria, estrenada en un teatro construido por gobiernos coloniales y donde el público asistente sea urbano y con un poder adquisitivo medio o alto, deberá significar que esta obra nunca llegará a incidir socialmente. Afortunadamente, si repasamos muchas de las experiencias que bajo la etiqueta de «teatro africano» han ido apareciendo a lo largo de las últimas décadas, podremos constatar que más allá de lo «moderno» versus «popular», aparece un abanico dinámico, heterodoxo y no siempre con voluntad de ser clasificado. Como declara la actriz Marie-Léontine Tsibinda: «Sí, estoy en el paro, pero en el teatro vivo otra vida. El mundo me pertenece». O, dicho de otro modo, «dejo de ser público».

El «quizá» como un público

Perejaume

Versión castellana de Orlando Guillén

Llega a ser pavoroso hasta qué punto, en cualquier campo de actividad humana, se deja sentir un cada vez más vivo afán por erigirnos de cara a un público indeterminado y absoluto. Con mucho trabajo permanecen áreas alejadas de esta omnipresencia vigilante, de esta fraternidad amorfa, de filas y filas de gente absorta, callada, distante, que a descubierto y sin descanso observa, y en buena medida determina, cualquier actuación que emprendamos, sea ésta la que sea. Igual que en las demás materias, también en el ámbito concreto de la creación literaria y artística, el proceder de esta platea mundial opera sobre las obras y los autores de manera uniformemente autoritaria. De aquí proviene que entendamos urgente abordar la concepción de público, analizar al público concientemente, y abrir —desde estas disciplinas nuestras tenidas por más o menos libres— en la forma y en sustancia toda nuestra creatividad y diversidad y el aire de que seamos capaces.

Permitidme entonces que baje ahora un gran telón sobre cualquier indicio de público. Al fondo de la sala quedan las célebres palabras de Heráclito: «a la naturaleza le place esquivar nuestra mirada». Y de inmediato pienso en aquellas obras que precisamente mantienen su perdurabilidad mientras ignoramos su existencia. Es el caso de la exposición de los grandes conjuntos de pinturas paleolíticas que se degradan con rapidez, tanto a causa del dióxido de carbono expirado por los visitantes numerosos como a causa del efecto de la propia iluminación que permite contemplarlas.

Un caso muy reciente y espectacular de desgaste ocasionado por la mirada —la nuestra, y por extensión la mirada del mundo— ha sido el sufrido por el conjunto de 8000 figuras de terracota descubiertas en China en 1974: protegidas por capas de tierra húmeda, las ya tan populares figuras de la tumba del primer emperador chino Quim Chi Huang, han perdido, en una treintena de años de estar expuestas, su barniz, y, con él, toda su policromía en perfecto estado desde el siglo III a.d.C.

Quizá en ninguna otra parte como en la ficción cinematográfica que Steven Spielberg ha creado para la saga de Indiana Jones haya una visión tan condunte y, me atrevería a decir, tan endemoniadamente obsesiva de corrosión ocular. Indiana, el protagonista, es arqueólogo; y no cesa en toda la serie de acceder a mundos remotos que habían permanecido recónditos e intactos hasta ese momento, y que a su paso y al nuestro —en tanto cinematográficamente partícipes— quedan completamente destruidos. En algunos de estos mundos se encuentran atesoradas un conjunto de obras valiosísimas de las más antiguas y diversas civilizaciones. Pues bien: apenas entrar allí las cámaras, apenas poner allí los pies los protagonistas de la expedición, se produce una vertiginosa y desbordante aceleración del tiempo y la sismicidad hasta que, en un abrir y cerrar de ojos, aquel maravilloso legado queda reducido a polvo.

La mirada consume. Observar altera. Y es de suponer que, si deseamos no quedar exhaustos como estas obras de las que hablamos, habremos de confiarnos, también nosotros, a formas más veladas de conocimiento. «Yo conozco la cueva/ que mantiene todo siempre protegido», para decirlo con Joan Vinyoli, el poeta autor del «quizá» que da título y cierra estas líneas.

A la sombra la luz le está prohibida: le es fatal. No es fácil establecer hasta dónde ha de llevarnos ni hasta dónde hemos de llevar la semilla de las cosas que, precisamente, existen de no ser vistas. Ahora bien: mientras se incrementa la urgencia con que todo pretende quedar a la vista, mientras se acentúa la árida visualidad, bueno será, si otra cosa no es posible, regular esta urgencia con una banda reservada de mundo: a la umbría, enteramente a resguardo de ser expuesta: como una secreta fuente de aprovisionamiento.

Observar y resguardar son palabras que se persiguen. Probablemente en cada ser hay un espectador, y en cada ser, así mismo, hay una resistencia a la expectación. Pero en estos momentos tal resistencia se las tiene que ver con la ufanía con que, en el actual circo mediático, las cosas se muestran y son mostradas. Esto como resultado de una concepción de mundo que, queriéndose concientemente global, debe gastar mucha más energía en la conexión que en la condición genuina de las cosas. Y de un mundo, pues, que para abarcarse se comunica todo entero, rodeado de sí, repartiéndose y repitiéndose en sí, con toda la maquinaria visual y verbal que es capaz de generar. En realidad, sucede en este asunto que la audiencia y los instrumentos de audiencia se parasitan mutuamente, de manera que sus caminos se estandarizan, absolutamente predecibles, con la intención de poder confiarse en ellos todo el excedente de atención humana útil para distraer y para fluir. Y la circulación gira, final, globalmente, como si fuese el auditorio buscándose en el auditorio, recorriéndose a sí mismo en busca de su propio asentimiento.

El arrastre, la erótica, la erosión sobre el mundo de esta difusión, de esta visualidad envolvente, son constatables por todas partes. La mundanidad intrínseca e infinita queda reducida cada vez más a una mundialidad fluyente. Paralelamente a esta expectativa ubicua, la propia densidad demográfica del mundo, así como la tendencia de la población a vivir en grandes concentraciones urbanas, contribuyen a una configuración expandida y multitudinaria de público, al mismo tiempo que a una superficie de escenario casi homomorfizada tanto por la visualidad cuanto por la abundancia de componente humano.

Especialmente algunos espectáculos deportivos nos han ido educando en el gusto por las concentraciones de gente, hasta tal punto que, en muchos casos, más que el programa ofrecido, el atractivo principal del espectáculo es la aglomeración que convoca. No hay ni que decir que, a través de la tecnología, estas concentraciones han alcanzado ciertas formaciones extraterritoriales, panópticas y difusas. Cuidémosnos de un escenario así, de un público permanentemente así, soberano y esféricamente pleno. ¡Cuidémosnos, ciertamente, del aliento y la mirada de un solo y mismo público de públicos, de periferias de ojo y multitud en filas y filas!

De igual modo que la ecología ha insistido en la preservación de especies naturales, no es una pérdida menor la variedad de públicos diversos

—locales, minoritarios o remotos— que se deterioran día a día en manos de este público único y brutal. Porque a diferencia de las fértiles realidades que generan, por combinación, el público vecinal, el académico, el adelantado, el arcaizante, el popular..., cuando público sólo hay uno, la pérdida de proximidades, de matices y afectos es extraordinaria, por no hablar del grado de exclusión, de competitividad y de agresividad escénica que comporta el hecho de establecer, por doquiera, un escenario único.

Nada es nunca del todo nuevo. En el ámbito de la literatura y las bellas artes, la propia creación ha procurado protegerse frecuentemente de escrituras excesivamente legibles. Más allá de las vanguardias canónicas, no cuesta nada descubrir, en las más variadas civilizaciones, una verdadera «tradición de la ruptura» —en palabras de Octavio Paz— que justamente vive de saltar y esquivar los pactos semánticos más convencionales; una tradición que crea y se rompe y se desgarrar, brillante e imprevisible, como si obedeciese a una permanente insurgencia de lo desconocido. A fin de cuentas, aparte de una decantación de la obiedad, el valor del hermetismo consiste en la aceptación de un hermetismo intrínseco, de un hermetismo genuino que envuelve, protege y magnifica cada trozo de mundo.

Permítaseme decir que los autores catalanes deberíamos de ser entonces vocacionalmente expertos en entregarnos a públicos reducidos, cómplices, casi confidentes. Sobre todo en los grandes poetas de los siglos XIV y XX de nuestra literatura, existe una verdadera desmesura de obra para los lectores de que han dispuesto. Todavía hoy, cuando lees a Andreu Febrer o a J. V. Foix, impone su presencia la tierna potencia de lectura que estas obras guardan y proyectan. Todo eso cuenta en sus obras: las formas de público son a ellas consustanciales.

También en el mundo natural los humanos hemos percibido, en todo tiempo, un cierto grado de intimidad con las más grandes cosas. A veces un grado de artera intimidad: por ejemplo el relampagueo del mar que, bajo el sol o la luna, parece que brille únicamente desde donde lo observamos. Como si el mar brillase nomás para nosotros. Como si quisiera hacernos partícipes de su estallido de luz. Tal es el grado de subjetivización al que, según determinadas circunstancias, el mundo se presta.

Ahora que estamos de acuerdo en que las formas de público son con-sustanciales a las obras y en que, como una sustancia más, el público es portador y consumidor de sentido —todo a la vez—; ahora me agradaría retomar la idea que al principio planteaba de actuar nosotros, lo más creativamente posible, sobre esta sustancia. Sobre todo, es obvio que los creadores no nos debemos rendir sino tomar conciencia de ella; encararnos con ella y modelarla como una sustancia hasta su extremo fundamental.

Hago uso de la palabra «sustancia» por si pudiera ayudarnos a conformar, partiendo de su literalidad, otras ideas y formas de público. Ahora bien: la palabra sustancia describe tanto o más la calidad móvil y fluyente que el público, por sí mismo, ya ha alcanzado. Y la ha alcanzado con una fluencia que se deja adivinar encontrémosnos donde nos encontremos; sólo hay que proponérselo: hay pigmentos de público en el aire que, por poco que puedan, irradian. Porque ciertamente es el caso que, en lo inmediato mediático, resulta tan acaparador el discurso sobre la divulgación, la accesibilidad y la publicitación, que efectivamente hemos llegado a objetivar, en el aire, una verdadera sustancia, siempre disponible, siempre accesible de público. No hace falta insistir en hasta qué punto la creatividad ha de valorar la eficacia de la contención, incluso de la subversión. Y vuelvo a decir que la creatividad respecto a esta sustancia resulta, en estos momentos, inesquivable. Sería mortal obedecerla ciegamente.

Cuesta trabajo avanzar en este terreno que oscila entre la creación y la receptividad. Se desliza de inmediato un término en el otro, con una extraordinaria calidad de fluencia susceptible de ir del mundo al corazón en un parpadeo. Por eso las grandes extensiones de público ocultan la soledad más absoluta. Por eso todo el público del mundo no llenaría el corazón del hombre. Y por eso los terciopelos y los oropeles de algunos teatros presentan ese aspecto visceral, uterino, como un espacio, ebrio de sangre, pleno de asuntos, de sitios y de humanidad, y desde luego, interior; impúdicamente íntimo, incluso. Ciertamente los grandes edificios de ópera del siglo XIX parece que combinen en su interior la doble escala del corazón y del mundo. Pienso una vez más en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona, con su batir de medidas entre la herradura craneal y los estratos y balcones pirinaicos, como si el conjunto ilustrase los versos de Federico García Lorca «Y entre el olor de la sangre/ iba el olor de la sierra».

Estamos en plena receptividad que crea. Y crea, hoy, liberada de cualquier presión local o arquitectónica, con una ilusión de horizonte completo: la receptividad individual, la receptividad doméstica, la receptividad urbana; todo en una sola y planetaria receptividad, en un mismo espacio de visibilidad y de acústica, tan vivo que, según como se vea, adopta o parece que adopte, rasgos de autoconciencia. He aquí la cuestión: hemos sido educados para vivir en plena creación que recibe y, en cambio, nos encontramos en plena receptividad que crea.

No sé muy bien cuál sea la capacidad de maniobra que tenemos delante de esta receptividad activa, nutrida y espoleada por toda la masa de atención. No sé cuál sea nuestra capacidad de maniobra ante esta convocatoria pública y permanente de receptividad; frente al graderío de esta receptividad voraz y omnipresente; sin medida, de tan insaciable que es. Desconozco hasta dónde podemos transgredirla sin desertar completamente de lo colectivo, sin perder el nervio vivo y común del lenguaje. Ya hemos hablado de la preservación de públicos variados, entre más diversos y plurales mejor. Independientemente de variados, también es útil procurarnos los públicos más próximos, los más presenciales, los más extremadamente inmediatos, a fin de sorprender la vida ignorada que existe en ellos, a escondidas de cualquier platea convencional, a cubierto de cualquier ostensible expectación, convencidos de que, más allá o más acá de ellos, el mundo no se acaba. Si ante ellos nos exponemos, mucho más que ante un público, el creador más bien sentirá que se dirige a una posibilidad, a una germinación, a una potencialidad de públicos. Es más, dependerá de su propia fuerza creativa que esta posibilidad llegue a ser casi infinita.

¿O es que sólo debemos considerar público a un público de humanos vivos? ¿Acaso, a la hora de crear, no están ya plantados frente a nosotros aquellos que todavía están por nacer? ¿Y los autores que nos han precedido? ¿No está, casi presencial, en cada decisión nuestra, un público de autores muertos? Y, más todavía, aparte de lo estrictamente humano, ¿no es concebible un público mineral? ¿Un público botánico? ¿Cómo vamos a pensar en una insensibilidad completa mientras percibimos el rugir de los cursos de agua o el canto espeso de los pájaros o la música de los grillos? ¿Y no existe real y presente el silencio como un público? ¿Y el propio escuchar de las palabras? ¿Y la benigna compañía del buen tiempo? ¿Y el mar? ¿Y las moscas?

Esto por no hablar de aquellas otras plateas que constituyen un descenso hacia nosotros mismos y se abren camino hacia aquel algo nuestro que, desde el fondo retiene el aliento y se vuelve todo ojo, todo oído y todo silencio, tan inerte como una piedra o un dios.

Surge, entonces, la forestalidad de un mundo que se confía, sabiéndose bien provisto por dentro y que se recluye y se atesora circunspecto, en la figura del árbol que crece para nadie y se impulsa, desconocido, solo en la espesura del bosque, y múltiple, en una callada ofrenda diaria: como la forma generosa y displicente con que un árbol cimero contribuye al perfil de una colina, o como un madroño de tantos que ahora mismo, quizá, se admira del cielo que esplende o de la brisa que lo roza o del azogue que apenas si abrillanta las hojas. «Hay que estar dispuesto a trabajar dentro de la más completa indiferencia y oscurantismo», escribió Joan Miró. Y es el mismo Miró quien añade: «Intentar, en la medida de mis posibilidades, ir más allá de la pintura de caballete, que, según mi juicio, se propone una meta muy mezquina, y acercarme, con el ejercicio de la pintura, a las masas humanas, en las cuales no he dejado nunca de soñar».

Entre estas dos afirmaciones de Miró queda planteado todo el conflicto que queremos expresar. Puestas en una sola ambas afirmaciones, vendrían a decir: «acercarme a las masas humanas, con la más total indiferencia y oscurantismo». Y esta frase, bajo su aparente contrasentido, expresa una verdad de naturaleza honda y viva. Si el creador se puede entregar a «la indiferencia y al oscurantismo», si siente incluso el deber de entregarse a ello, es porque el lenguaje con que tiene tratos lo religa, no sólo a la «masa humana» de sus contemporáneos sino, en la medida que sea capaz de ilimitarse en ello, lo religa también a los autores anteriores y a los que vendrán y hasta a todo aquello aparentemente inerte donde el lenguaje tenga entrada.

Así pues, a la hora de crear insistimos en la posibilidad de alcanzar una plenitud generosa, lejos de multitudes y ovaciones, sin la más leve noción de público, como si se solidarizase uno mismo con la callada existencia de las cosas. Y esto es particularmente así para todos aquellos a quienes les es dado obrar casi sin ansia alguna de recompensa; tan desinteresada su obra como pueda serlo el dibujo de un torrente. Ahora bien: conviene también saber que el lenguaje que nutrimos y nos nutre vive de hallazgos y muere de soledad. Su vida es vida relacional. Tan es así que puede

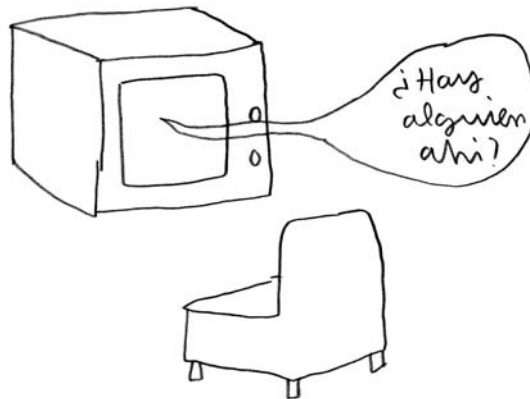
llegar a nosotros la compañía y la saciedad por él, a través de él. Más todavía en la medida que cualquier materia de cosa está, en este momento, poblada de vida nuestra, habitada por figuras de lenguaje nuestro, exhaustos como estamos por el esfuerzo de encomendar a las cosas nuestra vida expresiva, de manera que apenas si queda soledad sin una terminal u otra, sin un signo u otro de acceso.

Las fronteras del lenguaje son nuestros propios límites. No es, entonces, tan fácil distinguir la presencia humana de la presencia natural, y estas de la presencia pública. Tanto da si de entre las obras que se ocultan a trabajar, de entre las más reclusas, escogemos aquella que se realiza a contrapúblico, no porque la obra en cuestión no quiera mostrarse sino porque prefiere darse en la vida ignorada. La confianza en su operatividad no habría de ser menor que otra obra concebida ultradivulgativamente. Más aún en este ópticamente tupido contexto nuestro, donde nunca sabemos si nada pasa desapercibido o pasa desapercibido todo.

Sea como sea, tanto para prescindir cuanto para entregarse a él, buena cosa es objetivar al público, y estirarlo y aflojarlo y disponerlo en todas las formas y maneras imaginables y hacerle lo que podemos o decidimos o dejamos que él nos haga; pero sin permitir nunca que se nos imponga inadvertidamente la agresividad de un público único, mundial, homogéneo y competitivo, sin la posibilidad de subvertirlo desde una verdad más esencial, desde allá donde germinan la soledad confortativa y la simpatía universal y la afinidad profunda. Porque hay, ciertamente, un no-público seminal, forestal, para todo. Igual que hay, en todas las cosas, una mirada receptora, una mirada acogedora; e igual que también hay una voz que cierra las palabras, un tipo de voz que engulle la boca que articula. Esto es así.

Y para nada es cosa nueva. La creación poética ha indagado frecuentemente esta inmensa y profunda compañía que percibe la soledad, en soledad: «Y los pájaros más solos/ cantan como para nadie,/ bajan como para todos/ al nadie que está en todos» escribe J. R. Jiménez. Y a la resolana de estas palabras, mucho más aterciopelado y sanguinolento de letra, Joan Vinyoli —al final de los *Cantos de Abelone*—, hospeda a todo el público en un extraordinario «quizá»: «Todo existe para ser dado, y nadie quiere aceptártelo» dice, y añade: «Ama sin querer ser correspondido./ Ponte a prueba:/ calla y escucha el indiscriminado/ sonido de la vida».

Pasado este punto, el díptico concluye: «Cada latido, solitario,/ con alguna cosa quizá se corresponde». Hete aquí el «quizá» abismado, cardíaco y reverberante: vivir por un quizá. Tomar el quizá como un público.



Vivencias literarias del cine y del teatro

José Antonio Sánchez

Asistimos al teatro o al cine en busca de los otros, en busca de la vida de los otros, o al menos de sus imaginaciones, sus invenciones constructivas, incluso sus restos. Asistimos al teatro o al cine por razones similares a las que nos animan a leer una novela, con el aliciente de disfrutar no sólo de las palabras, sino también de las imágenes, de los cuerpos y hasta de las presencias.

Pero el teatro no es sólo el receptáculo de alguna dimensión de la vida de los otros: el teatro es un juego social. Antaño, cuando ocupaba una función central en el gran casino de la sociedad burguesa, los espectadores acudían a las salas para participar en las diferentes partidas de poder, de negocio o de seducción. La palabra del dramaturgo o la interpretación de los grandes actores constituían un lujo añadido, similar al que aportaban los telones de terciopelo, las maderas doradas o las galas que ellos mismos lucían. Sólo aquellos espectadores afectados por alguna enfermedad del alma prestaban más atención al desarrollo del drama sobre el escenario que al espectáculo global.

El espectador *desinteresado*, el espectador que prescindía del juego social y se ponía en disposición de verse afectado por lo que se le ofrecía en el escenario se situaba voluntariamente *fuera de juego*, es decir, renunciaba a una participación activa en el complejo sistema de relaciones intersubjetivas que se tejía a su alrededor para dejarse atrapar, aunque fuera momentáneamente, en una red simbólica que sabía irreal. La irrealidad le consolaba, y le aseguraba, pues sabía que por más que se implicara emocionalmente en la fábula, nada permanecería más tarde.

El espectador patológico va al teatro en busca del otro aun sabiendo que el otro que se le muestra en escena es un ser falso. El espectador comparte con el lector la capacidad del autoengaño, la capacidad de suspender temporalmente la conciencia de la realidad para dejarse afectar por la acción, el deseo, el pensamiento o el dolor de quien se le muestra o de quien le habla oculto bajo las formas de la escena o la palabra.

El reflejo

El episodio del teatro en Rouen ocupa un lugar central en la narración de *Madame Bovary*. Charles decide llevar a su mujer, Emma, a la ciudad para intentar curarla de la melancolía que le ha provocado la rutina de su vida en la pequeña ciudad de provincias. Aunque Flaubert describe con la crueldad implacable que le caracteriza todo el artificio y la falsedad que se encierra entre las paredes del teatro, y a pesar de dejar constancia de la vanidad con la que la propia Emma sube las escaleras hacia la primera planta de ese espacio de exhibición social, ella, su protagonista, no puede evitar caer en las redes de la ficción que de modo tan ostentoso se representa sobre la escena.¹ El primer cuadro de *Lucia de Lamermoor* la devuelve a las lecturas de juventud que conformaron su idea de vida plena, a esas ensoñaciones que la condenaron a un destino de infelicidad permanente. En contraste con su marido (una reedición de Sancho Panza anclado en la realidad, que no es capaz de seguir la trama amorosa y se pierde entre los gestos y la música), Emma se introduce de lleno en la historia, se proyecta en ella, se abandona. A partir de ese momen-

1. Gustave Flaubert, *Madame Bovary* (1857), traducción de Consuelo Berges, Alianza, Madrid, 1974, pp. 272ss.

2. Junichiro Tanizaki, *Hay quien prefiere las ortigas* (1929), traducción de María Luisa Borrás, Seix Barral, Barcelona, 1963, p. 42.

3. *Ibid.*, 5.

to, decidirá nuevamente que su vida sea una ficción. Y el encuentro con su próximo amante, Leon, esa misma noche, alterará decisivamente su vida y la vida de su marido, cuyo exceso de normalidad le condena a no disfrutar del espectáculo teatral, pero también a no ver, hasta después de la muerte de Emma, el espectáculo de la disolución de su matrimonio en el que él era protagonista.

El teatro ocupa también un lugar central en la novela de Junichiro Tanizake *Hay quien prefiere las ortigas*. También aquí se narra una disolución matrimonial, aunque en este caso, el protagonista es completamente consciente de la situación, tanto que, en el extremo opuesto de Charles Bovary, Kaname decide convertirse en espectador de su propia vida.

Al principio de la novela, Kaname y su mujer, Misako, se preparan para viajar a Osaka, donde asistirán a un espectáculo de marionetas en compañía de su suegro. Kaname no comprende cómo el viejo encuentra placer en esos espectáculos arcaicos habiendo sido antes un aficionado al cine. Sin embargo, el desapasionado urbanita se verá él mismo absorbido por la liturgia que rodea al Bunraku, así como por las marionetas mismas que, movidas desde dentro, parecen latir con una ola de vida bajo los vestidos². En un momento del segundo acto, Kaname sucumbe a la proyección de su propia vida en la de los muñecos que sabe artificiales: «A pesar de estar representada por marionetas que se movían con exagerado amaneramiento, la escena doméstica respiraba tanta autenticidad que ambos, Kaname y su mujer, esbozaron una sonrisa amarga y fugaz. «¿Por qué estoy tan sola? ¿Acaso he alimentado en mi pecho a una serpiente o a un demonio» —recitaba el narrador por boca de O-san, y para Kaname estas palabras encerraban el secreto íntimo del matrimonio en el que la atracción sexual ha desaparecido, y aquello le producía un sentimiento de congoja interior que le oprimía el pecho.»³

A Kaname le aterra la idea de que el viejo convierta esta escena en motivo de comentario y que la trama dramática se prolongue sobre su trama vital. A partir de este momento, Kaname comenzará a interesarse por la *renuncia* del viejo, por su vida en compañía de una joven concubina y por su afición a esa antigualla llamada teatro. Kaname se observa a sí mismo en el teatro, no quiere actuar como las marionetas, quiere actuar como persona; sin embargo, poco a poco, se irá sintiendo más cómodo en su función del espectador.

A diferencia de Emma Bovary, Kaname no aspira a comenzar una nueva vida que imite la de los personajes que ha podido admirar, sino más bien a renunciar al protagonismo en beneficio de un relajado acomodarse como espectador, como espectador de sí mismo. Kaname asistirá a los preparativos de su divorcio como si estuviera fuera de escena; no hace nada: su indecisión es irritante. Y la única salida que encuentra es la de aproximarse a la postura de su suegro, el abandono a la tradición, de la que forman parte tanto la concubina que satisface su deseo sexual como las marionetas que satisfacen su deseo vital.

El sueño

Existe una forma extrema de proyección de la propia vida afectiva sobre el escenario, la que resulta ya no de una identificación de la problemática sentimental o moral representada con la propia, sino de la identificación de los actores y actrices con las personas que intervienen en la conformación del drama vital del espectador. Esto es lo que le ocurre al protagonista de *Silvie*, la obra maestra de Nerval. La patología del autor se proyecta sobre la del narrador, presentado en el primer capítulo como espectador de teatro. El narrador cree reconocer en la actriz principal a una mujer de la que se enamoró fugazmente en el Loisy, pero que poco después ingresó en un convento y profesó como monja. El narrador está seguro de esto; sin embargo, es capaz de suspender el juicio para admitir la existencia de una realidad paralela en la que la actriz podría ser de hecho Adrienne. Obsesionado con la imagen de la mujer que encarna el amor ideal, el narrador

4. Gérard de Nerval, *Aurélia* (1855), en *Poesía y prosa literaria*, traducción de Tomás Segovia, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2004, p. 385.

escribe una obra de teatro y la entrega a la actriz, Aurélia. Pero el sueño no dura mucho: la realidad se impone y la actriz se resiste a representar fuera del escenario el papel de la monja a quien el narrador querría amar y que, como sabe al final del relato, hace tiempo murió.

Aurélia, la actriz, se llama del mismo modo que la protagonista de la novela breve en la que Nerval llevó al máximo su voluntad de utilizar la literatura como medio para difuminar las fronteras entre la vida y la muerte, entre la realidad y el sueño. «El Sueño», asegura, «es una segunda vida»⁴. Todo su proyecto narrativo consistirá en explorar «el desbordamiento del sueño en la vida real» en un vano intento de anular la irreversibilidad del tiempo y, por tanto, de la muerte, en un vano intento de recuperar físicamente el tiempo del amor material, así como de acceder a un conocimiento sólo reservado a quienes se encuentran del otro lado.

La experiencia narrada por Nerval es antagónica a la dramatizada por Calderón en *La vida es sueño*. Nerval se proponía *forzar* las puertas del sueño para acceder al universo sobrenatural, un universo tan real como el de la vida cotidiana y en el que podía disfrutar de una libertad inaccesible en éste. Segismundo accede a la vida real tras un largo aislamiento: su acceso al «sueño», como su prisión, no ha sido resultado de una voluntad subjetiva, sino de una concesión externa, de ahí que carezca de un principio de realidad. En la segunda jornada, Segismundo se comporta como un mal espectador: irrumpe en escena y revienta la función por su resistencia a seguir el guión establecido. Segismundo vive «el sueño del espectador»: entrar en el escenario, destrozar los decorados de cartón piedra, cortar cabezas para que chorree la salsa de tomate y romper el corazón de las muñecas y los muñecos que le rodean. Sin embargo, Calderón niega a Segismundo la libertad que siglos más tarde reclamarían los surrealistas, y le devuelve a la dura realidad, a la realidad del juego social en la que le obliga a vivir también «el sueño del actor», que debe escuchar tanto como actuar. Tras dilapidar su libertad en un ejercicio cruel y brutal durante su primera liberación, al acceder por segunda vez al mundo de los hombres acepta el juego, se entrega sereno al nuevo sueño y lo asume como vida propia. Entonces, Segismundo asume su papel simultáneamente de actor y espectador en el gran teatro del mundo.

Los visionarios son malos espectadores. Don Quijote se adelantó a todos ellos cuando rajó sin contemplaciones decenas de figuras del titiritero a

quien llamaban Maese Pedro, convencido de que de esta manera ayudaba en su fuga a los amantes cristianos. Don Quijote es plenamente consciente de que ante él se está escenificando un retablo, incluso interrumpe al joven narrador con consejos propios de lector experto. Sin embargo, en el momento álgido, cuando don Gaiteros rescata a Melisendra y una banda de moros se lanza en su persecución, no puede resistir su impulso de actuar, de actuar no como actor, sino como caballero, como ser real en la ficción que él mismo ha construido sin saberlo y que los demás ahora siguen: «No consentiré yo que en mis días y en mi presencia se le haga superchería a tan famoso caballero y a tan atrevido enamorado como don Gaiteros. ¡Deteneos, mal nacida canalla, no le sigáis ni persigáis; si no, conmigo sois en la batalla! — Y diciendo y haciendo, desenvainó la espada y de un brinco se puso junto al retablo, y con acelerada y nunca vista furia comenzó a llover chilladas sobre la titerera morisma, derribando a unos, descabezando a otros, estropeando a éste, destrozando a aquel [...]»⁵. Al final del episodio, y como buen espectador, don Quijote abonará todos los desperfectos ocasionados en el retablo, aunque se niegue a reconocer en una de las figuras de tela rasgadas a la bella Melisendra, a la que sin duda él ha salvado.

5. Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha* (1605, 1615), edición dirigida por Francisco Rico, Instituto Cervantes — Crítica, Barcelona, 1998, p.850.

6. Gérard de Nerval, *Aurélia*, ed. cit., 419.

La situación es una de las más complejas desde el punto de vista de la interacción entre realidad y ficción que se plantean en la segunda parte de *El Quijote*. Aquí, el personaje es conocido por muchas de las personas con quienes se cruza. El titiritero, en efecto, sabe perfectamente quién es (aunque lo oculte, para así justificar la habilidad adivinatoria del

mono): Maese Pedro se convierte de hecho en espectador natural de la actuación inconsciente de don Quijote. Pero al verse rodeado de personas que creen conocerle y que esperan asistir a alguna de sus *actuaciones*, el propio don Quijote deja de ser actor de la misma manera que lo fue en la primera parte, para convertirse en espectador, pues muchas de las situaciones que ocurren están preparadas para que él reaccione.

El episodio del «Retablo» es inmediatamente posterior al de «La cueva de Montesinos»: lo que para quienes le acompañan es una aventura pseudocientífica en busca de los orígenes del Guadiana y de una explicación para las lagunas de Ruidera, para don Quijote es un forcejeo con los límites de la realidad y con la irreversibilidad del tiempo. En el interior de la cueva, don Quijote asiste a lo que hoy podríamos considerar como *proyección de una película histórico-fantástica*, o a lo que Nerval denominó de hecho «desbordamiento del sueño en la realidad». ¿Sueño, imaginación, locura? ¿Qué importa?

Don Quijote se convirtió en tal como consecuencia de su afición por la lectura. El lector quiso ser actor. Pero el actor, en la segunda parte, se confronta una y otra vez a la voluntad de los otros de escenificar aquello que él mismo quiere ver. Y esto le coloca repetidamente en la posición de espectador. La voluntad de los otros de participar en la construcción de una ficción que corresponda a las imaginaciones del loco priva progresivamente al caballero (como al Segismundo de la tercera jornada) de la posibilidad de actuar fuera del papel que socialmente se le ha asignado y le obliga cada vez más a mirar. De ahí que sus ánimos se vayan aplacando, su sabiduría vaya en aumento, (contagiando de la misma a su escudero) en tanto la estupidez de los *figurantes* se va poniendo en evidencia.

La salida

«Hay en todo hombre un espectador y un actor, el que habla y el que responde», había escrito Nerval en *Aurélia*.⁶ La dialéctica actor —espectador constituye uno de los ejes vertebradores del estar en el mundo kafkiano: «Yo estaba de pronto arriba, en la galería, como en el escenario», escribe en su *Diario*. En el universo de Kafka, la realidad se impone al sujeto como espectáculo; el sujeto carece de capacidad de maniobra, a lo máximo que puede aspirar es a no ser aplastado o bien a liberarse imaginaria-

mente de la superioridad del mundo mediante la elaboración de construcciones paralelas en las que refugiarse ilusoriamente. Sin embargo, este sujeto espectador acobardado sufre una y otra vez la pesadilla de verse a sí mismo de repente sobre el escenario. No sólo eso, sino que pese a su voluntad declarada de pasar desapercibido, este espectador patológico se las ingenia para verse continuamente convertido en actor. De ahí que los protagonistas de las novelas se vean obligados constantemente a improvisar, bien asumiendo papeles para los que no estaban preparados, bien lanzándose directamente al centro de escenario cuando no les correspondía en absoluto actuar. «El mundo de Kafka es un Teatro Universal», constató Benjamin, un teatro que, como la ópera china, resuelve «el acontecer en gesto».⁷ Pero el personaje kafkiano sufre constantemente a causa de una duda: ¿es actor o espectador? ¿está dentro o fuera? ¿puede entrar?

En sus diarios de 1910, Kafka registra sus múltiples visitas al teatro yiddish. Kafka comenta el trabajo de los actores, las condiciones de representación y el desarrollo de los dramas sobre el escenario. Quejoso de la precariedad de los escenarios checos, Kafka imagina cómo podrán ser los espectáculos presentados en Nueva York, ciudad en la que nunca estuvo, pero en la que, como el protagonista de *El desaparecido* al inicio de la novela, sitúa sus esperanzas. Lo que Kafka quería es poder asistir a una de esas representaciones en cuyo interior resulta posible olvidarse de la propia existencia, es decir, en cuyo interior es posible ser sin condiciones puro espectador.

7. Walter Benjamin, «Franz Kafka», en *Angelus Novus*, Edhasa, 1971, p.102.

8. Franz Kafka, *Diarios* (1910-1923), traducción de Andrés Sánchez Pascual, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2000, p. 131.

9. Franz Kafka, *El desaparecido* (América) (1912), *Obras completas I*, traducción de Miguel Sáenz, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1999, p. 439.

Ser espectador, ser pasivo, ser transportado por la ficción construida exteriormente, ser sin responsabilidades, ser dispuesto a todos los placeres y a todos los dolores, pues éstos sólo afectan a la imaginación durante un tiempo limitado. Kafka querría ser espectador completo y no, como se siente, espectador a medias. Se siente, por ejemplo, espectador ante el curso de la historia: las decisiones que afectan a la vida de los seres humanos son tomadas por poderosos cuyo rostro no es permitido ver; las consecuencias se muestran como espectáculo que compromete la existencia subjetiva, pero frente a las cuales cabe poco margen de reacción. Se siente también espectador de la vida familiar; en una carta al padre de Felice, tras la ruptura de su compromiso con ella, le escribe: «Y ahora compáreme con su hija, esa chica sana, alegre, natural, fuerte. Se lo he repetido en mis aproximadamente quinientas cartas, y por más que ella lo niegue —sin convencerme—, sé que a mi lado sería desgraciada; [...] Carezco del más mínimo interés por la vida familiar; a lo sumo me puede interesar como espectador.»⁸ Kafka no es sólo espectador impotente ante el curso de la gran historia, es también espectador voluntario de la «vida normal», en cuyo ritmo se siente incapaz de entrar como personaje. De ahí la necesidad de inventar un mundo complementario. Pero en ese mundo complementario, en el mundo de sus novelas, se repite la misma incompletitud. Nunca le es permitido al protagonista cumplir una de las dos opciones: ni la de representar su papel ni la de permanecer fuera de la actuación.

Únicamente al final de *El desaparecido (América)*, el protagonista encuentra la reconciliación: el espacio de la reconciliación no es otro que el Teatro Natural de Oklahoma, un teatro «que está en condiciones de emplear a cualquiera», un teatro en el que cada cual encuentra su lugar. Un teatro, sin embargo, muy diferente de aquél en el que Kafka querría verse como espectador, pues este teatro es tan sórdido como el mundo real: libera de responsabilidad a cambio de renunciar también al placer del espectáculo. «¡El gran teatro de Oklahoma os llama! Sólo hoy os llama, sólo una vez! ¡Quien pierda la oportunidad ahora la habrá perdido para siempre!»⁹ Nada tiene que ver este teatro con el supuesto paraíso ofrecido por el mundo del cinematógrafo a los espectadores insatisfechos que no pueden acceder a él. Sin embargo, tiene la ventaja de ser natural, y estar abierto a todo el mundo. El teatro natural de Oklahoma es un sucedáneo del paraíso: no es una recompensa, no es un final feliz del camino, es más bien un refugio, una salida a la profunda insatisfacción. En

realidad no es un teatro (del mismo modo que el castillo no es un castillo), sino un hipódromo, y los artistas carecen de glamour, no componen una compañía, sino más bien una especie de pueblo agregado que viaja en carromatos. La felicidad prometida es incierta, y Kafka priva al lector de la posibilidad de asomarse al futuro cuando hace que la caravana del teatro se pierda entre las montañas del medio Oeste, en una imagen de la naturaleza insólita en su narrativa.

En el gran teatro de Oklahoma, Karl encuentra la serenidad: ya puede ser actor sin que nadie lo mire, pues todos actúan y todos viven en el seguimiento de un guión natural. El teatro natural duplica el teatro del mundo, pero en ese teatro cada cual desempeña el papel que quiere, no se ve forzado por la estructura social a desempeñar el que le ha sido asignado y puede transitar libremente sin sentirse observado, sin riesgo de ocupar inesperadamente el centro del escenario. Ese tránsito ¿sigue siendo vida? ¿La verdadera vida no es precisamente resultado de una violencia sobre los propios límites, de una decisión irrenunciable, de un esfuerzo permanente?

La emulación

La gran diferencia entre don Quijote y Madame Bovary radica en el grado de atrevimiento o de riesgo que cada uno mostró o puso en juego para emular a sus modelos. Don Quijote se puso en evidencia desde el primer momento: abandonó su casa y se aventuró a lo que él creía desconocido. Madame Bovary pretendió introducir lo desconocido en su propia casa: el suyo es el comportamiento característico del pequeño burgués. De ahí que el bovarismo persista y constituya una de nuestras grandes desgracias, en tanto el quijotismo es raro en nuestras sociedades. Don Quijote no imitaba la vida de otros, sólo su modelo moral. Bovary, en cambio, sucumbió a la envidia, a la necesidad de paladear las otras vidas posibles sin atreverse a abandonar la propia. A diferencia del camino quijotesco, el de Bovary conduce a la idiotez y a una muerte inhumana y, en cualquier caso indigna.

Pero tanto *El Quijote* como *Madame Bovary* plantean una reflexión sobre el sentido y la necesidad de la ficción, sobre el deseo irreprimible de ser actor o espectador de otras vidas. ¿Por qué necesitamos duplicar nues-

La cara del
ARTISTA



LA CARA
del
ESPECTADOR



tras vidas? En los tiempos antiguos bastaba la proyección en la divinidad, a lo sumo en el héroe. Las leyendas, las historias sagradas, las crónicas fueron ampliando las posibilidades de aproximarse a las otras vidas. Pero fue la novela decimonónica la que dio el paso decisivo. De ella es heredero directo el cine. A diferencia de la pintura, el cine no duplica la realidad, duplica la vida. El ser humano contemporáneo tiene a su disposición un abanico inmenso de vidas por contemplar y vivir en sucedáneo. Esto no resuelve su ansia, ni su pregunta por el sentido, pero sirve como anestesia fácil, sin apenas efectos secundarios, aunque contenga la amenaza de acabar usurpando la vida verdadera y sustituirla por las otras vidas, que cree vivir, pero que apenas conoce. La televisión y el cine roban la imaginación, la experiencia y el deseo más eficazmente que lo hicieran en tiempos pasados las religiones. Sin embargo, a diferencia de éstas, no ofrecen sentido ni salvación: sólo la frágil promesa de una experiencia posible, por lo general una mera repetición.

Abbas Kiarostami retrató en *Close up* (1990) a un espectador patológico que quiso convertirse en el director de las películas que tanto le fascinaban. Hossein Sabzian es un tipógrafo divorciado y humilde cuya cinefilia le lleva a suplantar la personalidad de Mohsen Makhmalbaf. A lo largo de la cinta, no sólo se muestra la ingenuidad (quijotesca) de Sabzian, que consigue engañar a los miembros de una familia acomodada para que financien su *nuevo* proyecto a cambio de convertirse en actores, sino también la patología de estas personas *normales* seducidas por la idea de duplicar su vida en la pantalla, de ser también ellos por unos momentos protagonistas del sueño que cotidianamente reta la unicidad de nuestra existencia.

Kiarostami muestra la complejidad de la construcción de la propia vida, el denso entramado de realidad, imaginación y deseo. Se interesa, como en todas sus películas, por el sufrimiento que afecta al protagonista, pero se interesa sobre todo por mostrar el modo en que la vida se teatraliza y, por tanto, puede interactuar con el artificio del cine: el cine puede modificar la realidad porque la realidad está previamente teatralizada. Y así ocurre en el juicio y en el desenlace de la peripecia de Sabzian.

El espectador Sabzian se convierte en actor arrastrado por la insatisfacción con la propia vida. Su decisión de transformarse en Makhmalbaf lo convierte casi inesperadamente en protagonista de una representación de

la que sólo él es en principio consciente. Y él, que es experto en insatisfacciones, no duda en utilizar esa insatisfacción compartida y esa necesidad de ser otro para convencer a sus *víctimas* de que también ellos pueden ser actores. El teatro funciona a la perfección en esa situación real. Aunque el descubrimiento de la falsedad, del carácter no público de la representación, cancela la «suspensión de la incredulidad» y acaba con Sabzian en la cárcel. Sólo la intervención de Kiarostami, convertido en meta-espectador y meta-director, hace posible que todos vean satisfechos sus derechos, no como imaginaban, no interpretando los personajes que imaginaban, sino interpretando o reinterpretando su propia debilidad y su propia insatisfacción. En la secuencia final de la película, la aparición de Makhmalbaf muestra a éste como un hombre corriente, con una conversación en ese momento muy poco interesante. ¿Por qué Sabzian quería emularle?

La fascinación por las vidas de los otros surge del convencimiento de que la nuestra es, en cierto modo, prescindible. Admiramos en sus vidas aquello que no nos hemos atrevido a hacer. Envidiamos la suerte, el talento o la fortaleza que les permiten ser de un modo distinto a nosotros. Y, al mismo tiempo, mezquinamente ansiamos su castigo. El primer castigo es al mismo tiempo su premio, y también el nuestro, y nuestro castigo: es decir, la publicidad, la imposibilidad del disfrute autónomo. El placer privado solo se reserva a los muy ricos, pero a ellos no se les ve. Por contraste, buscamos la mediocridad en aquellos que no son visibles por sus méritos y que, empujados por una necesidad de visibilidad, se aprestan a exhibir su insignificancia social o histórica. La grosería de estas vidas aún más prescindibles que las nuestras nos reconcilia tanto como nos desasosiega.

La necesidad de experimentar otras vidas, de vivir las vidas de los otros está contrarrestada por la modelización de las vidas desde la publicidad. La modelización de la vida apela al individualismo pero atenta contra el individuo, justo lo contrario de aquello que pretendían las estrategias colectivistas. La necesidad de vivir las vidas de otros se sustituye por la adquisición de los productos que supuestamente usan también los otros. Por medio de la propiedad efímera se adquiere la sensación de pertenecer a un club de elegidos, un falso club, en el que no se tienen derechos, en el que el concepto de pertenencia se pervierte. Porque es más bien el individuo quien se deja comprar por el producto, por la marca, y se hace dependiente de ella...

La vida

Desde finales del XVIII ha correspondido a los actores la función social de hacer visible y presente la vida de los otros, primero sobre los escenarios del teatro burgués y sus derivados; ya en el siglo veinte frente a las cámaras de cineastas y realizadores. Pero el actor o la actriz que prestan su cuerpo y su inteligencia para satisfacer esta función socialmente establecida no viven realmente la vida de los otros, y por tanto tampoco pueden restituirla a quienes les observan en silencio. En el juego de restitución y de apariencia, la vida se pierde, y la verdad que cada vida encierra desaparece haciendo imposible la en ocasiones anhelada transferencia de sentido.

El actor comprometido, no obstante, es capaz de poner su vida en juego y transmitir algo de verdad al espectador, que parece conformarse con esa vida impostada, con ese sentido sustitutivo. De ese modo, el teatro primero y el cine después no satisfacen, sino que aumentan el deseo de conocer o, más bien, el deseo de vivir la vida de los otros. Lo que los actores provocan entonces no es la reconciliación, sino más bien, en el mejor de los casos, el deseo de emulación, y en el peor, la frustración ante la imposibilidad de un acceso fácil, cómodo, voyeurista, a la vida del otro. La comprensión exige la acción, la comunión exige la entrega; una y otra el riesgo, el ponerse uno mismo en juego.

La extensión del deseo de aproximarse a las vidas de los otros en las sociedades contemporáneas convierten al actor en metáfora del ciudadano contemporáneo, un ciudadano escindido que trata a toda costa de multiplicar sus dimensiones de vida, que no se resigna a que su vida se agote en la línea determinada por su decisión, sino que aspira a vivir simultáneamente diversas vidas.

En *Haonan haonu* (*Hombres buenos, mujeres buenas*, 1995), Hou Hsiao Hsien nos introduce en el apartamento de una actriz: Liang Ching se prepara para interpretar el personaje de Chiang Bi-yu, una joven comunista taiwanesa que en los años cuarenta viajó al continente para apoyar a los revolucionarios de Mao en su lucha contra los nacionalistas del Guomindang. Durante la preparación de su personajes, y a falta de modelo real, se dedica a visionar películas de esa época, concretamente *Primavera tardía*, del japonés y nada políticamente comprometido Yasujiro Ozu. Pero

un accidente la enfrenta a otro reto inesperado: alguien ha encontrado el diario que recientemente ha perdido y ahora lo está recibiendo página a página en el *fax* de su apartamento, viéndose así obligada a releer el relato de su propia vida. La narración se desarrolla en tres tiempos diferentes que son también cuatro tiempos de experiencia: la ficción de la película de Ozu que paradójicamente sirve de modelo a la reconstrucción de una vida real, la vida real pero ahora convertida en ficción de Chiang Bi-yu; la vida real pero ahora convertida en relato de Liang Ching; y el tiempo presente, la vida ahora, que sólo adquiere sentido en la recuperación y restitución de las otras vidas. Desde el punto de vista de la experiencia actual, el tiempo presente es el más pobre; desde el punto de vista del sentido, es probablemente el más rico. El espectador asiste a las tres ficciones reconstruidas, pero asiste también al espectáculo de la mujer espectadora (o más bien oyente) de su propia vida. Y en ese momento el espectador descubre que la distancia que le separa de los otros puede ser tan grande como la que le separa de sí mismo. ¿Por qué ese deseo de conocer la vida del otro si somos incapaces de conocer la complejidad de nuestra propia vida?

En cierto modo, la suplantación de Makhmalbaf por parte de Sabzian responde a su necesidad de huir de sí mismo: no es tanto la envidia como su incapacidad de ser espectador reconciliado de sí lo que le impulsa al crimen. Algo similar le ocurre al capitán Georg Weir, protagonista de *Das Leben der Anderen* (*La vida de los otros*, 2006) de Florian Henckel von Donnersmarck, a quien la observación del talento y la riqueza emocional de la vida del dramaturgo Georg Dreyman y su mujer, la actriz Christa Maria Sieland, le conducen a traicionar la inercia de vida en la que se había instalado.

La relación afectiva que se establece entre el vigilante y los vigilados en el contexto de la opresiva sociedad de la RDA es paralela a la que se produce entre el autor, los actores y los espectadores de una obra de teatro. A diferencia de éstos, los vigilados no son conscientes de serlo, lo cual convierte su vida en un teatro de lo real. Por ser real, el guión puede verse afectado por la vigilancia de una forma efectiva. Pero también el vigilante. De ahí que, conmovido por la vida verdadera de los otros, tan distinta al sucedáneo de vida que él mismo lleva, Weir decida falsear sus informes, ocultar datos relevantes y ayudar intencionalmente a Dreyman una vez éste decide colaborar con occidente. Es decir, el especta-

dor Weird decide actuar. El cruce de la línea se produce cuando Weird descubre la humanidad en las personas a las que vigila, cuando éstas dejan de ser objetos, dejan de ser materiales que aportan datos para su informe. Pero también es consecuencia de su admiración por Christa. Ella es una actriz que actúa para él; su actuación se está resintiendo de un mal guión, del guión impuesto por el Ministro. Y debe corregirlo. En el fondo, se deja llevar también por la estética.

El espía de la STASI en *La vida de los otros* es un espectador patológico que, como don Quijote frente al Retablo, no es capaz de permanecer impasible. Hasta entonces el capitán Weird se había comportado como un espectador ejemplar: aquel que delega la responsabilidad sobre el sentido en el sistema, o bien en los otros, aquel que antepone la observación a la acción, la norma a la vida. Su vida era un sucedáneo y creía que la sociedad es un teatro en que la vida de los individuos puede ser condicionada por un libreto resumida en un registro de sus acciones externas. Paradójicamente, la observación de la vida de una actriz, alguien que trabaja sobre el sentido de la vida de otros, le descubre que algo se le escapa, algo que no puede quedar reducido a palabras, algo que las frías palabras que restituyen su escucha no pueden codificar. Ese algo está asociado a la pasión, también a la fragilidad, pero sobre todo al sentido que los imponderables muestran. El sentido, la verdad de una vida humana individual no reside en la ley, como creía el espía, ni en la humana ni en la divina, sino en la determinación de ser, de amar, de no esconderse más de lo que el instinto de supervivencia exige. Es la observa-

10. Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido*. 7. *El tiempo recobrado* (1927), traducción de Consuelo Berges, Alianza, Madrid, 1969, pp. 245-46.

ción, el seguimiento de la actriz libre de su máscara escénica lo que le anima a desprenderse también él de la ley, enmascararse entonces como espectador inofensivo, aficionado, un simple espectador de teatro y ya no un espectador profesional, y tratar de intervenir, más como espontáneo que como figurante, en la acción, en una ficción que él ha contribuido a crear y que sostiene. Él se creía actor de una construcción, se creía agente del sostenimiento del sistema: ahora comprende que es también un figurante, un espectador complaciente, espectador de sí mismo que, para evitar la confrontación con su propio vacío, necesitaba justificar su inacción mediante la desgracia de quienes actúan. Sin entrenamiento, lastrado por la oscuridad de su vida real, el actor Weird no consigue los efectos deseados: la bondad no le sale tan bien como el seguimiento de las normas, por lo que no conseguirá evitar la muerte de Christa y, por tanto, la ruptura de esa convivencia que despertó su envidia y, al mismo tiempo, su humanidad.

La recompensa a la buena acción le llegará al capitán en forma de dedicatoria impresa sobre la primera página de un libro de Dreyman, publicado después de la unificación alemana. Frente al libro, el capitán vuelve a ser espectador de la acción del otro, de la acción literaria del otro; sin embargo, en el interior de esa acción, él mismo figura como actor. ¿Es la literatura, como el teatro natural, la única salida?

«La verdadera vida», escribió el narrador de *En busca del tiempo perdido*, «la vida al fin descubierta, y dilucidada, la única vida, por lo tanto, realmente vivida es la literatura [...]. Nuestra vida es también la vida de los demás; pues, para el escritor, el estilo es como el color para el pintor, una cuestión no de técnica, sino de visión. [...] Sólo mediante el arte podemos salir de nosotros mismos, saber lo que ve otro de ese universo que no es el mismo que el nuestro, y cuyos paisajes nos serían tan desconocidos como los que puede haber en la luna. [...] Ese trabajo del artista, ese trabajo de intentar ver bajo la materia, bajo la experiencia, bajo las palabras, algo diferente, es exactamente el trabajo inverso del que cada minuto, cuando vivimos apartados de nosotros mismos, el amor propio, la pasión, la inteligencia y también la costumbre, realizan en nosotros cuando amontonan encima de nuestras impresiones verdaderas, para ocultárnoslas enteramente, las nomenclaturas, los fines prácticos que llamamos falsamente vida.»¹⁰

Proust explica así la necesidad de la literatura, su necesidad íntima de la literatura, del arte, como un medio que permite el acceso, un acceso laborioso y esforzado, a la verdadera vida. Porque la vida es algo distinto del discurrir desordenado de la cotidianidad. Porque es preciso un esfuerzo de radicalidad o un esfuerzo de introspección para vivir esa verdadera vida. Y si no se consigue durante el tiempo de la experiencia, habrá que intentarlo durante el tiempo de la reflexión, de la escritura, de la creación. ¿Por qué? Porque sólo en esa vida verdaderamente vivida alcanzamos la comunidad real con los otros, alcanzamos una cierta comprensión de la vida de los otros. La búsqueda de la vida propia es también la vida de los otros. Y esta búsqueda es algo completamente diverso a ese supermercado de vidas que a diario se nos ofrece disponible en una multiplicidad de medios.

La virtud de la buena literatura (del buen teatro y del buen cine) no consiste en hacer nos vivir las otras vidas que no podemos vivir en una sola, sino en aproximarnos a la vida de los otros. No es lo mismo acompañar a los personajes en peripecias biográficas que nos son ajenas que acercarse verdaderamente a la vida de otra persona. Esto es lo que propicia la estrategia de la intimidad: que el lector se aproxime a la vida del narrador, no a su biografía, de la que no sabe nada a través de la novela, no a su privacidad, que le resulta completamente desconocida, sino a su vida. Es a esa vida a la que se refería Proust, no a la peripecia novelesca en la que se sostienen las industrias del entretenimiento.

11. Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido*. 5. *La prisionera* (1923), Proust, traducción de Consuelo Berges, Alianza, Madrid, 1969, p. 297.

12. Johann W. Goethe, *Wilhelm Meister Lehrjahre* (*Años de aprendizaje de Guillermo Meister*, 1795-6), en *Obras completas II*, traducción de Rafael Cansinos Asséns, Aguilar, México, 1961, (libro V, cap. IX) p. 801.

Con todo, la búsqueda de la vida en la literatura no deja de ser una actitud patológica. La literatura y el arte no deberían ser una vida sublimada, ni un sucedáneo de vida, ni una proyección o un consuelo. El propio Proust advertía de la riqueza y complejidad de la propia vida, de la dificultad para conocernos a nosotros mismos en el transcurso de la misma: «a cambio de lo que la imaginación hace esperar y que tanto nos esforzamos por descubrir, la vida nos da algo que estábamos muy lejos de imaginar». ¹¹ ¿Por qué entonces anhelar otras vidas? ¿Por qué esforzarse en encontrar «la verdadera»? Al espectador melancólico, sólo puede responder el oyente.

El juego

«Es una falsa complacencia con el público —sostiene Guillermo Meister— la de despertarle los sentimientos que él desea y no los que debe tener». «Pero el que paga tiene derecho a que le den lo que desea», replica un ingenuo Serlo. «Hasta cierto punto», sentencia Guillermo, «[...] un gran público merece que se le estime y no se le trate como a chicos a los que se les quieren sacar los cuartos. Vayamos llevándole poco a poco por los caminos del sentimiento y el gusto de lo bueno, y soltará su dinero con doble placer, pues nada tendrá que reprocharle en ello su inteligencia ni su misma razón. Cabe halagarle como a un niño querido, para mejorarlo, para ilustrarlo en lo futuro; no como a un señorón opulento, para perpetuar un error que nos beneficia». ¹²

La ilustración de Goethe continuaba la de Lessing y Diderot, quienes le habían precedido en la defensa del teatro como institución moral y en la defensa del actor como ciudadano político. Pero su impulso no se mantuvo mucho tiempo y el romanticismo triunfante adormeció de nuevo a los públicos europeos durante más de un siglo. El teatro de fines del XIX buscó su supervivencia mediante el cultivo de espectadores *enfermos*. Para ello, se oscureció la sala, se redujeron las dimensiones de la misma y se trató de implicar al espectador en una acción real, un trozo de vida que se desplegaba cada noche vivo e idéntico sobre los escenarios. El teatro naturalista fue el propio de una sociedad enferma, nadie mejor que Chéjov supo plasmarlo: la enfermedad se extendía a uno y otro lado del espejo que él y Stanislavski construyeron con lo más exquisito de sus respectivos artes.

Demasiadas amenazas se cernían sobre aquella sociedad. Pronto hubo que regresar al espectáculo o al podio, en tanto la construcción del hechizo se trasladaba a las salas de cine, que se llenarían al cabo de mirones solitarios. Muy poco se pudo mantener el milagro de la mirada ingenua, aquella que dotaba de sentido el *agit-prop*, las misiones pedagógicas o los cines ambulantes. La televisión se encargó de inocular nuevamente el virus y ofrecer al mismo tiempo la enfermedad y el remedio, la necesidad y el consuelo, la proyección y el reflejo.

Bertolt Brecht propuso una terapia de choque contra los espectadores enfermos del antiguo régimen. Buscó espectadores sanos en el cabaret, en la cancha deportiva o incluso en el cine de los primeros tiempos. Durante años se esforzó en evitar que el espectador practicase la «suspensión de la incredulidad» que hacía estériles políticamente los espectáculos teatrales o cinematográficos. Las distintas técnicas de extrañamiento servían, en teoría, para impedir que el espectador se abismara en la escena como si se encontrara ante un fragmento de vida real. La distancia era necesaria para la crítica, y la crítica para la decisión de la acción correcta.

En cierto modo, se podría sintetizar la estrategia brechtiana respecto al público en lo siguiente: convertir al espectador en oyente. En efecto, de lo que se trataba era de disociar los lenguajes y, por tanto, los mecanismos de recepción. Un espectador que no practicara la síntesis no podría confundir la escena con la vida, ni siquiera podría esperar encontrar sobre el escenario un trozo de vida. La separación lo impedía, al tiempo que la concreción evitaba cualquier riesgo espiritualista. No se trataba de musicalizar la mirada, sino de activar la escucha.

Los teóricos marxistas criticaron a Brecht por considerar que presentaba una escena deshumanizada, que los espectadores que asistían a las piezas de Brecht no sólo eran privados del placer de la identificación con los sentimientos de los otros, sino que además recibían una imagen equivocada de la estrategia revolucionaria. ¿No había caído Brecht en un exceso racionalista que no sólo le inmunizaba contra el sentimiento sino que también le alejaba de la realidad? ¿O fue más bien la realidad la que se transformó en la dirección equivocada a causa de las múltiples patologías de una sociedad que atentaba contra sí misma? Aunque, ¿de qué sirve acertar si no se puede impedir el desastre?

Brecht quiso hacer presente en el espacio concreto de la escena al oyente activo de la radio, no para que participara en una liturgia, ni para confrontarlo con ficciones contagiosas, sino para compartir con él un discurso no clausurado, para convertir el teatro en cuanto juego social en un trozo de realidad productivo y para convertir la experiencia de la asistencia al teatro en un tiempo de vida no separado del resto de la vida, que no aporta consuelos, ni ensoñaciones, sino pensamiento y voluntad de acción. Pero hay patologías más graves que las del espectador del teatro, son las patologías que afectan al espectador social: amante de los relatos, ansioso de sentimientos, cobarde, escondido, cada vez más parecido al narrador kafkiano, que quiere y no quiere ser actor, que se aterroriza de verse repentinamente sobre la escena, pero que una y otra vez intenta subir a ella, porque es la única realidad que reconoce, la única realidad que le consuela de una existencia gris y sin sentido. No era a este espectador a quien Brecht pretendía hablar, no contaba con que la enfermedad estuviera tan extendida.

El espectador actual no quiere ser salvado de la alienación, quiere seguir siendo espectador, aunque para ello tenga que proponerse una regresión temporal a la edad infantil. Actores y espectadores parecemos sentir cierta nostalgia de aquellos tiempos en que los unos exhibían sus talentos sobre el escenario y los otros abrían mucho los ojos, lloraban, reían, *creían*. Esa mirada que despertó nuevamente el cine de las primeras décadas al introducir en los espacios del trabajo y la cotidianidad los dramas o los disparates de personas distantes, reales o fantásticas, cuya vida se hacía visible mediante la magia de la luz y el celuloide. El espectador actual es demasiado viejo para suspender la desconfianza; ha nacido viejo, ha nacido siendo ya espectador. Y desde sus primeras experiencias como tal ha descubierto que el truco subyace a la realidad aparente, sin que por ello disminuya el placer espectacular, aunque sí haga imposible la creencia.

Para conservar cierto placer en su práctica, el espectador debe mantenerse dispuesto a participar en el juego. A condición, eso sí, de que nadie le niegue que sólo es un juego.

El resurgir del circo y de la magia son síntomas de una necesidad de regresión temporal. El espectador asume que va a ser engañado, pero se entrega a esta opción a cambio de que le engañen con inteligencia. Nunca creerá que el truco de magia es producto de una capacidad ex-

PROBLEMAS DE PAREJA



cepcional, mucho menos sobrenatural; sin embargo, no se esforzará en descubrir el «cómo» ni rascará en la llaga de la incredulidad. Acepta, sin más, a los profesionales del engaño. ¿Tal vez porque ése es en el fondo un engaño honesto?

Ante ciertas patologías, la única solución es la pérdida de peso. Ya Italo Calvino situó la «levedad» como primera de sus *Seis propuestas para el próximo milenio*. En una época marcada por la intangibilidad de la materia, la invisibilidad del poder y los mundos virtuales, los discursos parecen abocados también a la ligereza. Ligereza no es vaciamiento: es una predisposición al juego en la superficie, asumiendo que aquello que late en la interioridad todos podemos sentirlo y ninguno podemos verlo.

El espectador urbano se ha aficionado a la ligereza. Y los actores le siguen en su afición. De este modo unos y otros se instalan en un tablero de juego, tan alejado del podio ilustrado o revolucionario como de los escenarios reales o románticos. Sobre ese tablero, todos tienen derecho a jugar y ninguno a apropiarse del discurso. Es un teatro natural invertido, donde en cierto modo nadie actúa y todos juegan. No decir algo demasiado profundo, pues si se hace, corremos el peligro de volver a la distancia, a la jerarquía que tanto ha costado eliminar: el autor podría convertirse nuevamente en dueño de la tribuna y el espectador podría ser devuelto a su condición patológica.

Pero ¿qué ocurre cuando el espectador se enfrenta a un actor que decide ir más allá del juego, que decide arriesgar su cuerpo o su identidad en el ejercicio mismo de la actuación? Ahí el espectador queda desarmado. Sólo le queda llorar y buscar un consuelo para su condición irredenta. ¿Quién es entonces el enfermo? ¿El adulto que quiere ser niño y complacerse en el juego? ¿O el actor y la actriz ingenuos que aún pretenden exponer su cuerpo para salvar un cachito de mundo?

Cartografías operativas y mapas de comportamiento

Roger Paez i Blanch
Traducción de Moisés Puente

Mapa y realidad

La Shi'ur Qomah affirme l'unité entre le Saint Bénit Soit-Il qui demeure occulté et qu'on ne peut que louer et sa manifestation visible la Yotser Bereshit (la figure du démiurge, fabricant du monde) assis sur le trône divin.

Roland Goetschel, *La Kabbale*, 1985

La realidad es tan poliédrica como nos atrevamos a pensarla.

Los místicos de la Merkabah y determinados cabalistas explican que el Dios hebreo es al mismo tiempo la divinidad escondida —el misterio necesariamente irrevelable— y la divinidad activa creadora del mundo y directora de su desarrollo; simultáneamente base pasiva y potencia generadora. Por un lado, fundamentalmente «es» y, por otro, fundamentalmente «hace».

El panteón navajo se divide entre las divinidades inapelables y las apelables; unas son sordas e impenetrables y las otras, en cambio, escuchan las plegarias de sus hijos, que son todos los aspectos de la creación: hombre y bestia, aire y montaña. Mientras que las primeras representan la continuidad del sustrato base, las segundas encarnan los vectores conformadores, aquellos que dotan de sentido.



1. Berlín Oriental, 1985.

Sin pretender establecer ningún paralelismo ontológico con los ejemplos anteriores, este mismo diagrama se reproduce en aquello que denominamos realidad. La realidad constituye simultánea e indisolublemente la base muda y sin sentido del mundo (cuando menos sin sentido *per se*), y la mirada o el discurso que la anima, otorgándole un determinado sentido.

Esta relación entre base informe y discurso formalizador se establece en buena parte de las actividades humanas. Desde las relaciones interpersonales hasta la constitución de grupos sociales se desarrolla un proceso de retroalimentación, de ida y vuelta, entre el acontecimiento y su interpretación específica dentro de un marco cultural determinado. El acontecimiento es fundamentalmente abierto, no dirigido, mientras que la interpretación lo fuerza en un sentido, lo dirige, lo hace comprensible, recuperable, digerible; en definitiva, lo hace pensable. Al mismo tiempo, la orientación que proporciona la interpretación afecta al propio acontecimiento hasta el punto de integrarlo entre las posibilidades efectivas del cuerpo abierto de la realidad.



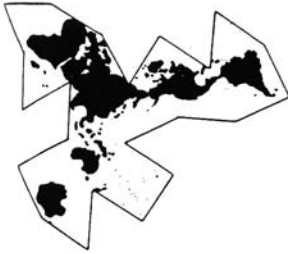
2. Barcelona, 2008.

La cartografía es una práctica que, en su afán por describir la realidad, se nos muestra claramente como una interpretación parcial específica y concreta (Fig. 1). Toda representación de la realidad es simplemente *una* representación posible de la misma, una manera (intencionada o no) de reducirla a un aspecto limitado que pone de manifiesto ciertos rasgos o características. Sin embargo, es justamente a causa de la parcialidad, de la especificidad y de la limitación, que la realidad cartografiada se hace aprehensible.

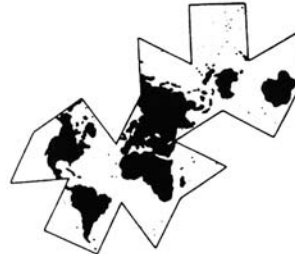
La realidad es potencialmente inagotable: admite tantas lecturas como seamos capaces de hacer. En este sentido, el mapa actúa como filtro que orienta y hace representable (es decir, visible) la realidad. El mapa construye la realidad de una forma concreta.

En consecuencia, todo objeto, territorio o fenómeno es cartografiable de maneras indefinidas; a cada territorio le corresponden muchos mapas (Fig. 2). Por otro lado, toda representación de la realidad implica un determinado entendimiento de ésta y, por tanto, unas determinadas posibilidades de intervención y transformación de dicha realidad. Los procesos que enmarcan la construcción de cualquier mapa implican siempre una toma de posición concreta respecto al fenómeno cartografiado. La limitada selección de parámetros que integran el mapa, su sistema de codificación gráfica, así como las decisiones sobre la escala y el encuadre, orientan la realidad y la alinean en relación con un interés y una posición concretos: no existe una representación neutral de la realidad; desde el inicio, toda cartografía constituye una toma de posición (Fig. 3).

A menudo la cartografía se ha venido utilizando, y continúa utilizándose, para ofrecer una imagen del mundo de acuerdo con la voluntad de poder, con la finalidad de mantener el status quo y emplazar la realidad a adecuarse a sus intereses. Basta pensar en la orientación cartográfica hegemónica que sitúa el norte hacia arriba, en la eliminación generalizada de las instalaciones militares potencialmente comprometedoras en los mapas o bien en la preeminencia de las fronteras estatales sobre otras realidades políticas en los mapamundis convencionales. Como técnica orientada hacia la apertura y la experimentación, la cartografía aparece en cambio como una herramienta enormemente efectiva para desmantelar el monopolio de la imagen de la realidad. Si partimos del convencimiento de la nefasta cualidad del pensamiento único en cual-



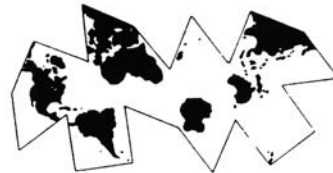
ONE CONTINENT
Bottom of the Aeronautical Ocean



EAST BY STEAM TO THE ORIENT VIA SUEZ



ONE OCEAN
Admiral Mahan named it.
The British discovered and used it.



EAST BY SAIL—TO THE ORIENT VIA GOOD HOPE
From the Spanish Main via the Piratical Indian Waters.
12,000-mile great circle route from New York to Australia.



STRATOSPHERE STRATEGIC
European triangle controls the altitude merry-go-round.



NORTHWARD TO THE ORIENT AND NORTHWARD TO EUROPE
Old and new worlds on either hand.
Russia overhead and McKinder's World Island trisected.

3. Richard Buckminster Fuller. *Disposiciones alternativas por secciones del mapa del mundo aeroceánico*, 1943.

quiera de sus manifestaciones, la cartografía se ofrece como un mecanismo multiplicador de perspectivas. Estamos convencidos de que cartografiar de otras maneras todo aspecto de la realidad que ya ha sido objeto de la cartografía es un ejercicio no sólo saludable, sino totalmente necesario.

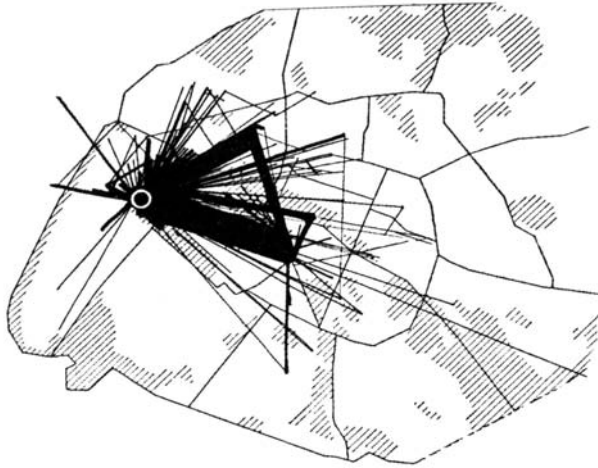
Destacamos fundamentalmente el aspecto operativo de la cartografía; es decir, su capacidad para ir más allá de la representación mimética de la realidad utilizando el potencial del mapa para descubrir y proyectar, cada cual desde su propio ámbito, aspectos concretos de la realidad sobre los que interviene.

La especificidad del mapa

Una diferencia significativa entre la cartografía y otras técnicas de representación de la realidad es que el mapa no es comprensible sin un rozamiento con la realidad. El mapa requiere una fricción determinada con la realidad, de la misma manera que la reja de un arado reclama la tierra.

La cartografía como técnica y el mapa como documento proceden de una larga tradición cuyo objetivo principal es transmitir el conocimiento espacial de una forma gráfica. Durante la modernidad, y muy especialmente a partir de mediados del siglo XX, el mapa ha sufrido un importante proceso de revisión que ha producido como resultado una ampliación muy significativa de sus límites históricos y, en consecuencia, de su campo de aplicación. Enfrentados a una realidad cada vez más compleja y cada vez menos narrable desde posiciones únicas de autoridad, la imagen del mundo también ha perdido una única posición privilegiada y se ha visto multiplicada. A una concepción de la realidad no uniforme, porosa y cambiante le corresponde una proliferación de imágenes adecuada a este carácter no monolítico.

Uno de los ejes de innovación más significativos de la práctica cartográfica tardomoderna ha sido la plena asunción del carácter dinámico de la realidad, lo que ha comportado una ampliación de los horizontes de la cartografía que, además de los físicos, incluyen aspectos procesuales. El mapa contemporáneo ya no sólo pretende transmitir conocimiento espacial, sino también temporal (Fig. 4). Para responder a la concepción



4. M. Alibert y S. Antoine. *Trayectos durante un año de una chica en el distrito XVI de París*, 1950.

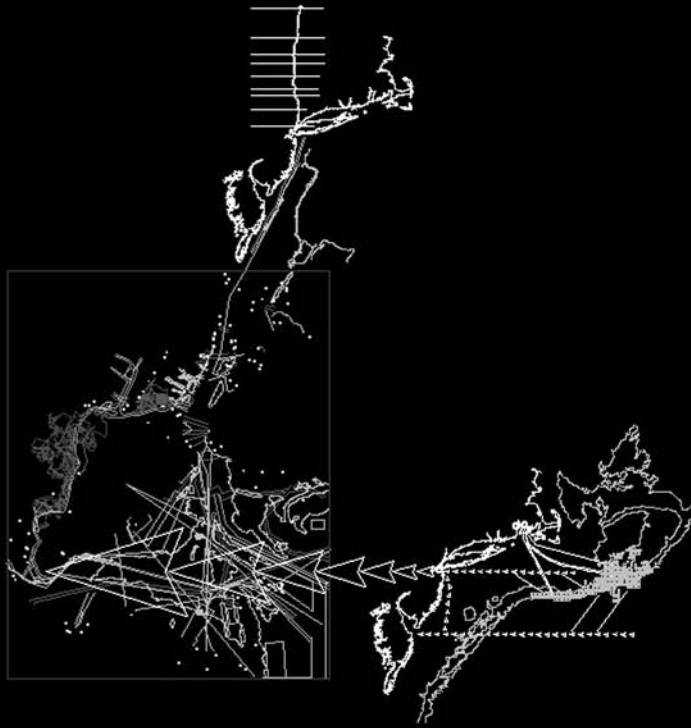
dinámica del mundo en el que vivimos, el objeto de la cartografía ha dejado de limitarse a las características físicas para incluir también procesos dinámicos; los mapas de comportamiento son una buena muestra de ello.

Rasgos comunes

Las prácticas cartográficas han sufrido importantes variaciones a lo largo de la historia en función de las culturas específicas donde se han desarrollado. A pesar de ello, pueden identificarse algunos rasgos característicos que otorgan consistencia al mapa a lo largo de su dilatada historia, entre los que, siguiendo el análisis del profesor Denis Cosgrove [*Mappings*, 1999], caben destacar los cuatro siguientes: escala, encuadre, selección y codificación.

La escala es fundamental, pues implica el ámbito de la mirada que el mapa construye sobre su objeto de cartografía. La escala provee el espacio general en donde se establecerán las relaciones que se grafían en el mapa. La escala, pues, es el tablero de juego básico sobre la que se pondrán de manifiesto determinados aspectos de lo cartografiado y se relacionarán entre sí.

La figura 5 muestra un mapa multiescalar de los movimientos que configuran el puerto de Nueva York. El mapa grafía únicamente los elementos



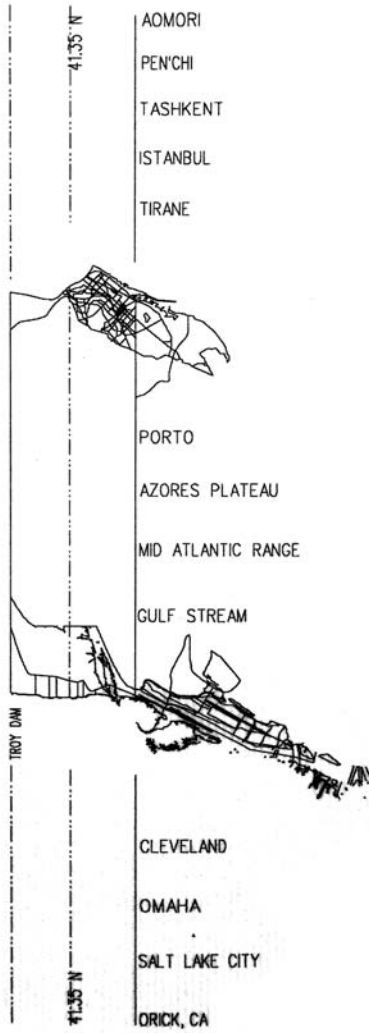
5. A i B arquitectes (Juan Azulay y Roger Paez). *Mapa multiescalar del puerto de Nueva York*, 1999.

que afectan al movimiento del puerto, bien sean límites físicos como la batimetría o las boyas, o bien límites normativos como canales de acceso de mercancías peligrosas o áreas de reserva biológica. Las diversas escalas que se conjugan en el mapa responden, por un lado, a la lógica de la industria del petróleo y, por otro, a la lógica de las migraciones de esturiones por el río Hudson, poniendo de manifiesto dos modos diferenciados de territorialización del puerto.

El encuadre regula el espacio abstracto producido por la escala e implica la construcción de la posición a partir de la cual se genera el mapa. Si comparamos la tradición de la planimetría ortográfica romana con la tradición germánica de la vista panorámica en la representación de las ciudades, queda patente cómo los diferentes encuadres del fenómeno urbano ponen de manifiesto una comprensión muy diferente de la ciudad por un lado, y, por otro, construyen unas posibilidades efectivas muy diferentes de transformación de la ciudad. Diferentes encuadres de un mismo fenómeno dan lugar a la aparición (dentro del mapa) de campos de fuerzas muy diversos que muestran diferentes aspectos del mismo fenómeno, al tiempo que lo colocan en relación operativa con otros fenómenos contiguos en función del encuadre concreto. El encuadre es un mecanismo territorializador y clasificador ya que construye la matriz interpretativa del mapa respecto a la cual se leerán todos los elementos que aparecen.

Partiendo de la observación de que tanto Barcelona como Nueva York se encuentran en el paralelo 41° Norte, la figura 6 cartografía las principales ciudades y elementos naturales que comparten este paralelo. Se trata fundamentalmente de un trabajo de encuadre donde la posición desde la que se construye el mapa pone en relación elementos (en este caso ciudades) que *a priori* son ajenos. La línea virtual del paralelo que estructura el mapa le otorga cohesión construyendo un marco interpretativo que fomenta una lectura orientada de la realidad geográfica. Junto con la escala, el encuadre constituye el espacio abstracto ocupado por la selección y la codificación.

La selección de un número finito de parámetros es una condición necesaria de todo mapa. Mediante la selección se traza la dirección de la mirada o el interés específico que anima el mapa. Todo mapa parte de una parametrización del fenómeno que cartografía con el fin de conseguir poner





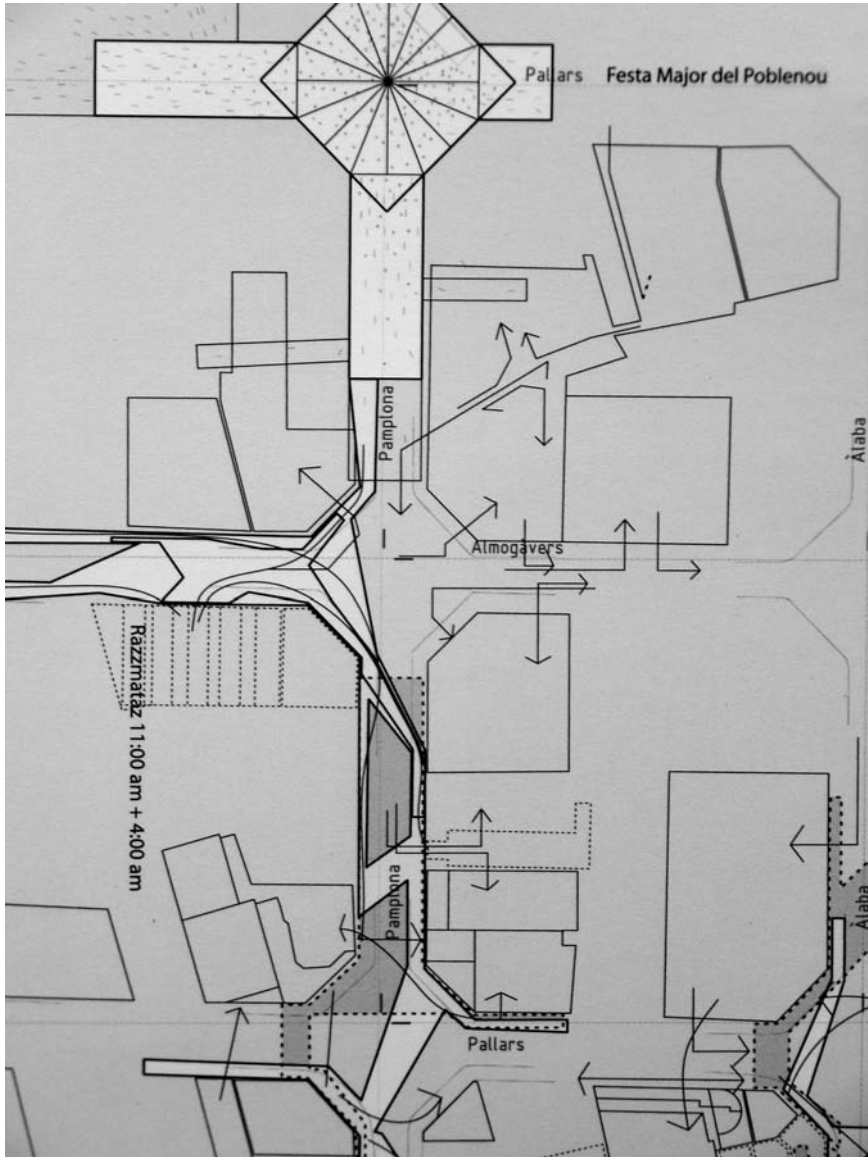
7. Richard Long. *A six-day walk all over roads, lanes and double tracks inside a six mile wide circle centered on the giant of Cerne Abbas*, 1975.

de manifiesto aspectos, cualidades y comportamientos potencialmente desconocidos. En función del interés concreto que anima la construcción de un mapa se seleccionarán aquellos parámetros que sean más significativos u operativos.

La figura 7 es un documento que registra el resultado de un ejercicio performativo sobre el territorio. El artista Richard Long se planteó la acción de caminar por todas las carreteras, caminos y senderos dentro un círculo virtual de seis millas de radio con centro en el gigante de Cerne Abbas. El mapa funciona a partir de esta decisión de selección extrema; al graficar estrictamente los recorridos realmente caminados, reorienta la percepción del territorio cartografiado a partir de la acción de transitarlo.

En último término, la codificación es la traducción gráfica de la información que configura el mapa. En un mapa conviven a menudo diversos sistemas semióticos de representación cartográfica, como la geometría, la imagen, la información alfanumérica y textual. Los sistemas de codificación son una de las grandes fuentes de innovación cartográfica, especialmente a partir del momento en que las tecnologías informáticas vigentes permiten gestionar un tipo y una cantidad de información con un grado de rigor impensable hasta hace bien poco.

La figura 8 se plantea como registro de las diferencias de experiencias en la malla Cerdà que estructura buena parte de la ciudad de Barcelona. El



8. J. L. Echeverría, J. Mansilla y J. Perea. *Registro de diferencias experienciales de la malla Cerdà*, Barcelona. Detalle, 2004.

problema planteado, pues, es poner de manifiesto los usos radicalmente distintos a los que se somete una estructura urbana que *a priori* es isótropa. Las principales decisiones que configuran el mapa tienen que ver con el problema de la codificación del comportamiento público y los usos innovadores que se producen en el entorno urbano.

Cartografiar, pues, implica definir un ámbito (escala), construir una posición (encuadre), dirigir una mirada (selección) y traducir gráficamente la información obtenida (codificación).

Operatividad

A pesar de participar de sus lógicas, cartografiar no significa dibujar ni escribir. El mapa es un documento de gran especificidad que incorpora en un marco gráfico cohesivo lógicas tanto geométricas como icónicas, tanto lingüísticas como numéricas. Aquello que puede hacer un mapa, su operatividad efectiva, responde a diferentes lógicas y opera a través de diferentes canales que otras técnicas de representación, como la imagen o el texto.

Hacer un mapa es, en primer lugar, establecer un interés concreto y una manera específica de grafiarlo (aquí se muestra el carácter intencional y subjetivo de toda cartografía) a partir de una determinada mirada. En segundo lugar, barrer sistemáticamente el objeto, el territorio o el fenómeno objeto de cartografía a través de la lógica que se ha establecido (aquí aparece el carácter transitivo del mapa así como de su cualidad hermenéutica). En tercer lugar, y éste es el aspecto fundamental de su operatividad, un mapa siempre puede colocarse tanto antes como después de la realidad en fricción con la que se genera; es decir, funciona tanto como una herramienta reveladora de lo que existe como una herramienta proyectiva de lo que todavía no existe. El mapa nunca reproduce una imagen mimética sino que establece una lógica operativa.

Por tanto, en términos filosóficos el mapa es comprensible como un mecanismo fenomenológico con función tanto hermenéutica como proyectiva; como ya se ha apuntado, el mapa necesita del roce con la realidad y no puede producirse sin un movimiento de comprobación continuo respecto al objeto que cartografía en un ir y venir de la realidad



9. Benjamin Franklin. Primer mapa conocido de la Corriente del Golfo, 1775.

al mapa. Un mapa no es otra cosa que un filtro, un cedazo específico que permite revelar aspectos concretos de la realidad que hasta entonces podrían haber estado ocultos. La cartografía es fundamentalmente una técnica de revelación (como lo es la técnica de zahorí que, varilla en mano, adivina la existencia de aguas subterráneas, que existen pero que no son visibles) (Fig. 9). La prueba de la validez del mapa es que permite leer aspectos de lo cartografiado —sea objeto, territorio, comportamiento o fenómeno— anteriormente desconocidos. Los mapas verdaderamente interesantes son aquellos que amplían la percepción de la realidad y permiten su comprensión. La asíntota de todo mapa, el límite al que tiende, no es reconocer similitudes, sino generar conexiones; no se trata de una representación mimética, sino operativa. El mapa no aspira a la simple comprensión de lo que existe, sino a la experimentación y a la ampliación de la realidad; elude a lo ‘mismo’ y se aboca al vértigo de la apertura.

Gilles Deleuze y Félix Guattari [*Mille plateaux*, 1980] han hecho una interesante aportación al oponer el mapa al calco. Mientras el calco reproduce una determinada imagen, describe un estado, el mapa establece relaciones, genera operatividades: «lo que distingue el mapa del calco es

que [el mapa] está totalmente dirigido hacia una experimentación en contacto con la realidad [...]. Un mapa tiene múltiples entradas, al contrario que un calco que siempre vuelve a lo 'mismo'. El mapa tiene que ver con la operatividad [*performance*] [...]. El mapa no reproduce [...], construye».

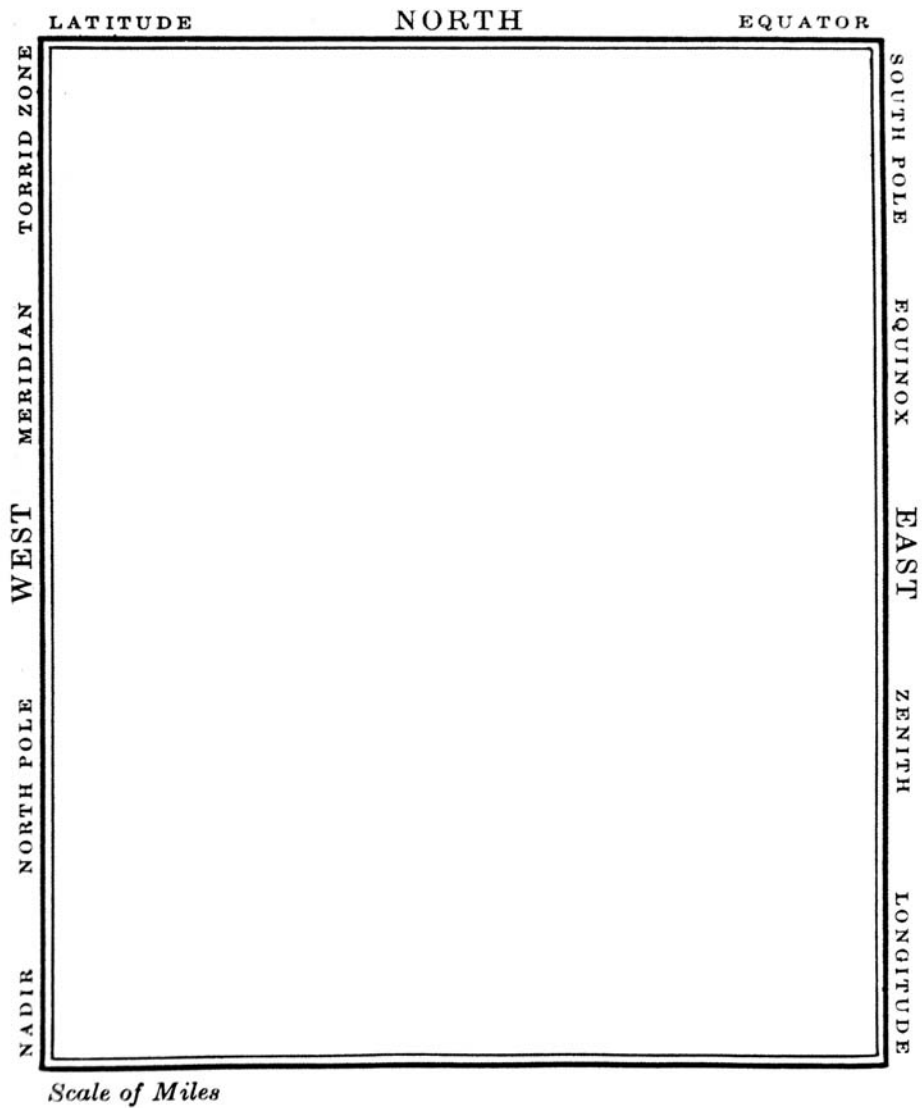
Lo que nos interesa de la cartografía es fundamentalmente su capacidad de generar disposiciones [*agencements*], de abrir nuevas posibilidades a la realidad. En definitiva, nos interesa sobre todo la operatividad de la cartografía que, más allá de representar una determinada visión de la realidad, construye un terreno para la experimentación.

Público y representación

En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el mapa del imperio toda una Provincia. Con el tiempo, esos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Sigüientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y de los Inviernos. En los desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas. J

Jorge Luis Borges, *El hacedor*, 1960

Tal como refleja el texto de Borges, la cartografía es una actividad paradójica y encarna la problemática recurrente de definirse a través de la búsqueda, ampliando así sus propios límites (Fig. 10). En buena medida, la historia del arte moderna es la historia del intento de la práctica artística por desaparecer como práctica específica y diferenciada de otras prácticas vivenciales. La modernidad cultural puede interpretarse como la sistemática problematización de la condición de límite, que resulta —entre otras cosas— en el derribo de las fronteras interdisciplinarias y en la búsqueda de la interconexión y la apertura. En su acepción habitual de subjetividad emergente, el público tampoco puede entenderse sin tener en cuenta esta pulsión moderna que le lleva a poner en duda sus propios

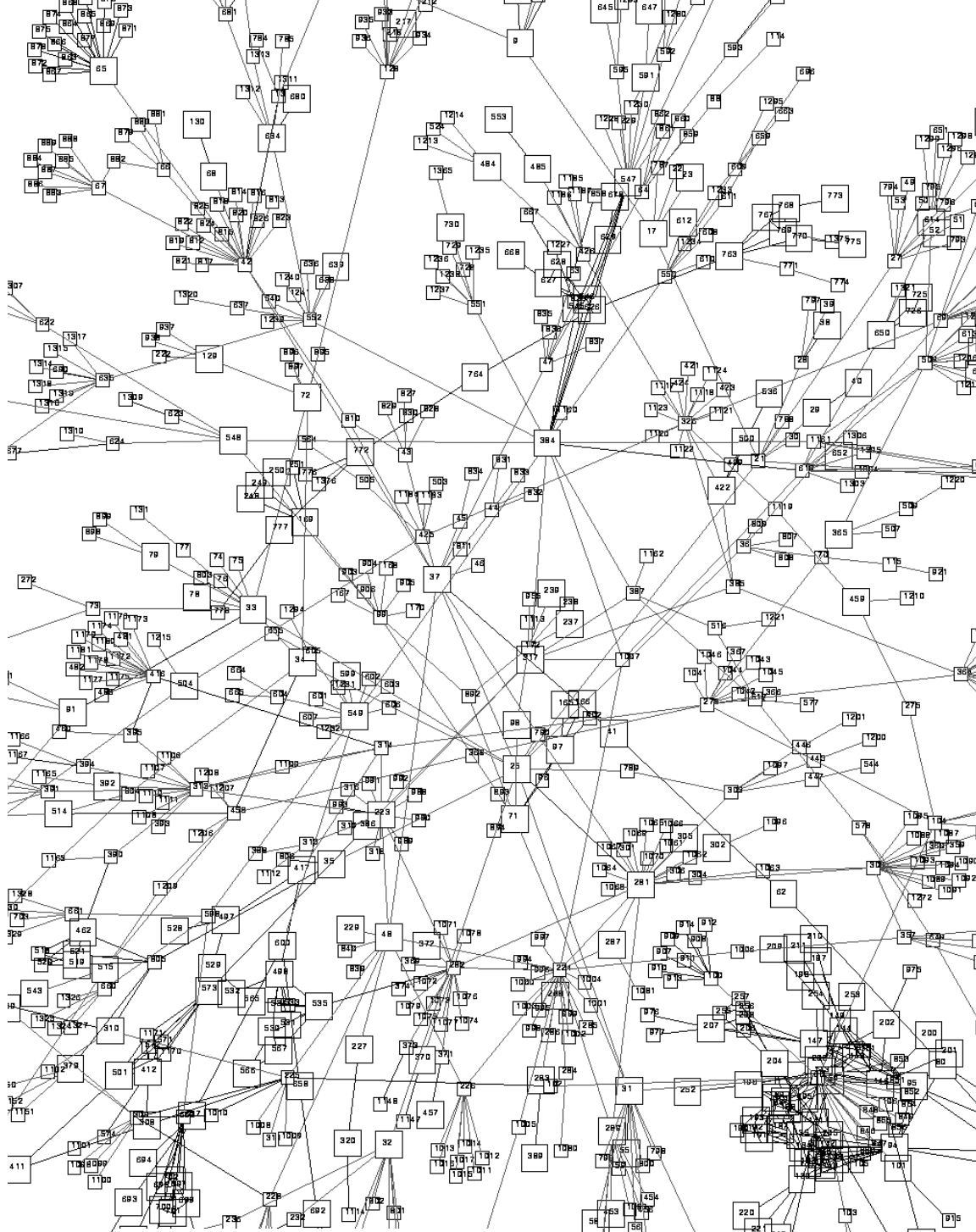


10. Lewis Carroll. *Mapa del océano*, 1876.

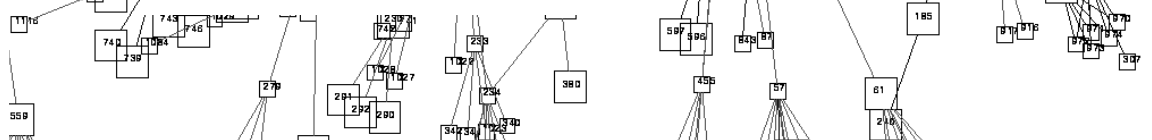
límites y a entenderse al mismo tiempo como espectador pasivo y sujeto activo: el público es a la vez observado y observador, presa y cazador.

Del mismo modo que el mapa tiende paradójicamente a colapsar la realidad representada con la representación, el público se presenta de manera indisociable como objeto de deseo y sujeto que desea. Es desde esta perspectiva que reconoce el carácter fluido y problemático del público, así como su posición central en el proyecto moderno de dotar a la masa de subjetividad, que la presente exposición sobre cartografía puede resultar pertinente en el marco de un libro dedicado al fenómeno del público: más allá de las técnicas de representación iconográficas como la pintura, la fotografía, el cine o la publicidad, y más allá de los relatos y discursos literarios, la cartografía ofrece la posibilidad de representar los comportamientos complejos del público con un grado (o mejor dicho, tipo) de rigor que no permiten otras disciplinas. Ser capaz de cartografiar el comportamiento del público es una condición previa para inferir dinámicas futuras de comportamiento. Aparte de los intereses potencialmente dudosos que puedan encontrarse detrás de la voluntad de entender por qué y cómo actúa el público, nos parece especialmente interesante que, a la hora de cartografiar el fenómeno del público, uno se obliga a parametrizar un fenómeno complejo y cambiante de modo que, a través de los parámetros utilizados, se pone de manifiesto el interés que anima esta mirada cartográfica específica. Por tanto, el mapa muestra tanto la realidad representada como la mirada concreta que lo hace posible. El mapa se sitúa en una posición intermedia entre el objeto cartografiado y el sujeto que cartografía.

La historia de la construcción del público como sujeto con entidad propia es también la historia de su representación. La visualización que se hace a través de las artes y la literatura de la masa urbana como una nueva realidad diferenciada de la simple concatenación y vecindad de individuos constituye un hecho clave para entender la posibilidad de la aparición de la masa como una nueva forma de subjetividad específicamente moderna. El público entendido como sujeto múltiple y receptivo —de un espectáculo, de un discurso, de un mensaje en definitiva— se encuentra inseparablemente ligado a la percepción moderna de las masas. La masa [*foule*] se caracteriza por la disolución de los límites subjetivos de los individuos que la forman y el nacimiento de una forma alternativa de subjetividad. Desde posiciones modernas y liberales, el público



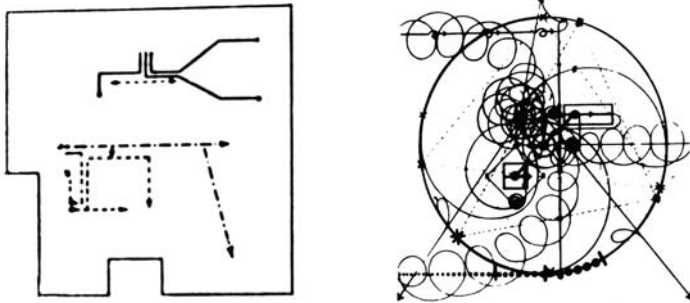
11. Elan Amir. Mapa de la topología Mbone, 1996.



se ha venido caracterizando como un conjunto de personas libres e iguales que mantienen sus subjetividades diferenciadas en la evaluación de aquello que se expone a su juicio; el público sería, pues, fundamentalmente activo y responsable. Sin embargo, otras interpretaciones menos benévolas lo entienden como una función de la masa: el público se crearía y destruiría desde intereses muy determinados, a través de la proyección de intenciones sobre el magma de la población. Si bien es cierto que pueden darse casos puros de las categorías convencionales de masa —disolución de la subjetividad individual en la construcción de una subjetividad de grupo— y de público —comunidad de las subjetividades diferenciadas—, en general toda agrupación libre de personas participa en cierta medida de los polos que representan estos dos conceptos. Aparte de otras consideraciones, el público puede entenderse como una masa orientada, donde el punto focal de atención que efectúa el direccionamiento y la orientación de la masa indiferenciada es precisamente el foco emisor del mensaje; paradigmáticamente, el escenario teatral o la pantalla de cine.

El nacimiento de esta forma de subjetividad va asociado a la aparición y construcción de sistemas de representación que permiten visualizar y hacer que aparezca esta nueva realidad. Sin una serie de técnicas de representación —entre ellas la cartografía— no sería posible que ciertos aspectos emergentes de la realidad tomen forma, se hagan legibles y, en definitiva, pasen a formar parte de una realidad enriquecida y ampliada (Fig. 11).

Más allá de los recursos literarios y plásticos, la imagen del público también se ha construido a través de formas más o menos ampliadas de la cartografía. Por ejemplo, las aportaciones de los situacionistas y su crítica al carácter esencialmente pasivo del público están estrechamente ligadas a las representaciones gráficas que permiten visualizar una realidad cultural que pretende superarse. La propia propuesta situacionista de superación del estadio pasivo-receptivo del público, paradigma de la alienación, para convertirse en el actor de una vida renovada basada en una actividad construida libremente y destinada a ampliar los horizontes vitales, utiliza técnicas de representación cartográfica para proyectar modos de comportamiento pioneros que se postulan como soluciones parciales al gran problema que plantea la sociedad del espectáculo (Fig. 12).



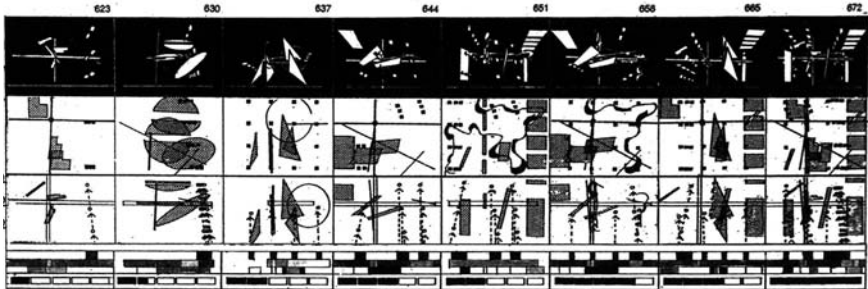
13.(izquierda): Alexander Klein. *Habitar sin fricción*, 1928. (derecha): Oskar Schlemmer. *Diagrama de danza gestual*, 1926.

menudo responden a intereses opuestos. Tanto las diversas formas de paternalismo estatal como la mayor parte de las experimentaciones libertarias han intentado construir entornos y condiciones que promovieran un determinado comportamiento. En cualquier caso, el tratamiento en profundidad de los usos tan tendenciosamente represores como supuestamente liberadores a los que se pueden someter las técnicas cartográficas requeriría de otro texto.

Cartografías de comportamiento

Históricamente asociada a la descripción del mundo físico, a la agrimensura y a la geografía, la cartografía ha sido y es una herramienta muy potente para poner de manifiesto cualidades performativas, aspectos de la realidad que tienen que ver con la acción y que se desarrollan en el tiempo. Esta capacidad de trabajar no sólo con objetos, sino con situaciones que se desarrollan en el tiempo para fijarlos en una imagen habitualmente bidimensional, dota a la práctica cartográfica de una enorme potencia: la cartografía es capaz de reducir a signo el comportamiento y presentarlo así a través de una imagen que permite la identificación.

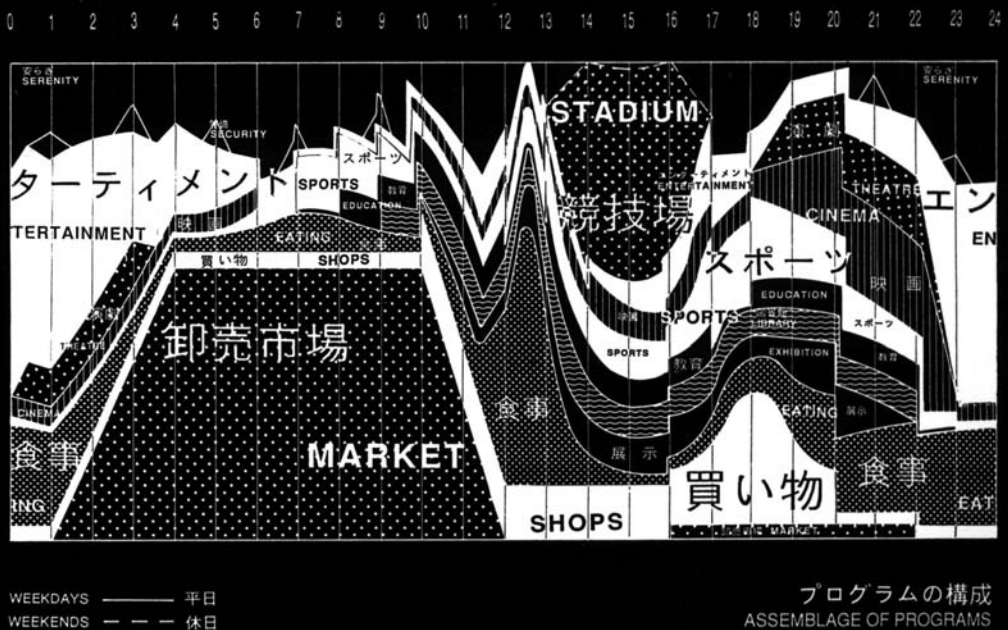
Si bien el presente texto se centra en el fenómeno del público, cuando hablamos de cartografías de comportamiento no nos limitamos al comportamiento humano, sea grupal o individual, sino que incluimos comportamientos de situaciones, procesos e incluso materiales.



14. Bernard Tschumi. *Fuegos artificiales para la inauguración del Parc de la Villette*, París, 1991

Desde ciertos ámbitos de la arquitectura con ambiciones más innovadoras, se ha venido trabajando de una forma interesante con y a través de mapas de comportamiento. Más allá del empleo de determinadas cartografías como análisis de una situación concreta, algunos arquitectos —como Bernard Tschumi en el proyecto de fuegos artificiales para la inauguración del Parc de la Villete en París o Rem Koolhaas en su propuesta para el Urban Design Forum de Yokohama— han incorporado cartografías de comportamiento en sus proyectos. En el primer caso, el problema principal pasa a ser la codificación gráfica en un soporte bidimensional de un espectáculo que incluye luz, sonido y temporalidad. Tschumi resuelve el problema combinando en un único mapa una serie secuencial de proyecciones ortográficas e información sobre el color y la intensidad del sonido (Fig. 14). En el segundo caso, la voluntad proyectual consiste en llenar de actividad ininterrumpida durante todas la horas del día una gran zona de servicios anexa al barrio de Minato Mirai, una zona inicialmente ocupada por dos gigantescos mercados y grandes extensiones de aparcamientos. Koolhaas cartografía las actividades existentes en función de la cantidad de público asistente y las horas del día en las

15. OMA (Rem Koolhaas). *Ensamblaje de programas del Urban Design Forum de Yokohama, 1992.*



que tienen lugar y utiliza en mapa resultante para postular nuevos usos en los intersticios definidos por los programas existentes que permiten la ocupación continua y la mezcla de usos deseada (Fig. 15).

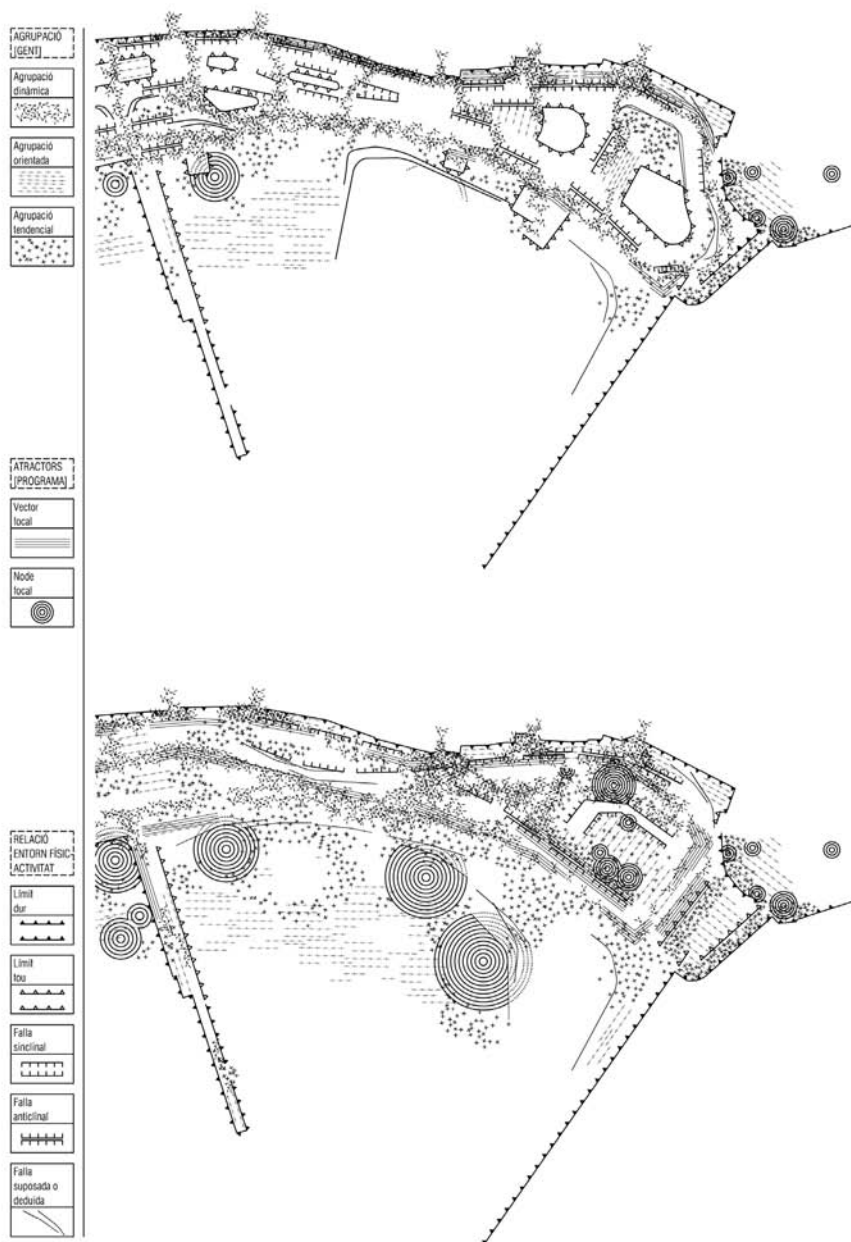
Para ilustrar más detalladamente algunas de las posibilidades efectivas de la pareja mapa/público, presentamos un proyecto para la remodelación del Passeig de la Ribera de Sitges proyectado por nuestro estudio A i B arquitectes en el marco de un concurso público, que acabó quedando desierto. El objetivo principal de la propuesta consistía en potenciar el espacio público del paseo marítimo de Sitges como soporte de actividades. La villa de Sitges disfruta de un gran número de eventos en los que participa un público muy diverso, desde su célebre carnaval hasta el rally de vehículos de época pasando por la fiesta de la vendimia o el Festival Internacional de Cinema de Catalunya. Tanto el tipo como la cantidad de público son enormemente variables a lo largo del año en función de la sucesión de los diversos acontecimientos programados, así como los usos de ocio habituales durante todo el año: restaurantes, bares, museos, el casco histórico, las playas, etc. La propuesta se basa en entender que lo característico y significativo del Passeig de la Ribera es la actividad, el comportamiento de la gente que lo utiliza habitualmente, así como el público que asiste a los diferentes eventos extraordinarios.

Un primer problema consistió en plantear un sistema de codificación de la información que se quería cartografiar. Al no existir un sistema convencional para representar el comportamiento de grupos de personas, se optó por

Bibliografía

Abbott, E. A. *Planilandia: una novela de muchas dimensiones*, Palma de Mallorca, 2004. [1884].

Auster, P. *Ciudad de cristal*, Anagrama, Barcelona, 1997.[1985].



16. A i B arquitectes (Roger Paez, D. Baró, G. Cuartero, I. Solano).
 Mapa de activitats existents (arriba) i projectades (abaixo) en el Passeig de la Ribera de Sitges 2004.

adaptar y ampliar signos convencionales utilizados en geología. La conformación geológica de un territorio responde a una historia de los movimientos, de los desplazamientos, de las fallas y de otros acontecimientos que quedan impresos en la forma específica final. Se escogió, pues, un campo del saber cartográfico que ya disponía de convenciones gráficas para construir mapas sobre comportamiento y se adaptaron a nuestro objeto de estudio: el público.

La codificación opera a tres niveles: agrupación (gente), atractores (programa) y relación entre espacio físico y actividad. En el primer grupo se cartografiaron las agrupaciones de gente en función de su comportamiento: estáticas, dinámicas u orientadas. En el segundo se cartografiaron los nodos y los vectores de atracción de actividad, ya fueran habituales (terrazas y bares) o extraordinarios (el gentío en los carnavales). En el tercero, se cartografió el espacio físico del paseo en relación a cómo conforma la actividad: límite duro (no traspasable por ninguna actividad), límite blando (traspasable por algunas actividades), falla sinclinal (línea de frontera cóncava entre actividades que tienden a reunir las), falla anticlinal (línea de frontera convexa entre actividades que tienen a separarlas) y falla supuesta o deducida (límite respecto a la actividad que se supone por el comportamiento observado pero que no es visible o aparente). La metodología proyectual consistió, en primer lugar, en cartografiar la actividad del público en relación con el marco físico existente (Fig. 16, arriba), lo que permitió que afloraran determinadas condiciones que no eran visibles o perceptibles a simple vista, como zonas de concentración de público alejadas de focos atractores, elementos de

Bauçà, M. *El canvi*, Empúries, Barcelona, 1998.

Baudrillard, J. *Las estrategias fatales*, Anagrama, Barcelona, 1984. [1983].

Brayer, M-A. (ed.), *Cartographiques*, Reunion des Musées Nationaux, París, 1996.

Brotherston, G. *Image of the New World*, Thames & Hudson, Londres, 1979.

Butor, M. *La modificación*, Cátedra, Madrid, 1988. [1957].

Canetti, E. *Masa y poder*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2002. [1960].

Carroll, L. *La caza del Snark*, Mascarón, Barcelona, 1982. [1979].

Chesterton, G. K. *El hombre que fue jueves*, Planeta, Barcelona, 1979. [1980].

Corner, J. (ed.), *Recovering landscape*, Princeton Architectural Press, Nueva York, 1999.

Cosgrove, D. *Mappings*, Reaktion Books, Londres, 1999.

Davis, M. *Ciudad de cuarzo: excavando el futuro en Los Angeles*, Lengua de trapo, Madrid, 2003. [1990].

Deleuze, G.; Guattari, F. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, Pre-

Textos, Valencia, 1988. [1980].

Duchamp, M. *Notas*, Tecnos, Madrid, 1989. [1980].

Easterling, K. *Organization space*, The MIT Press, Cambridge (Mass.), 1999.

Foucault, M. *Las palabras y las cosas, Siglo XXI*, Ciudad de México, 2001. [1966].

González del Río Rams, J. *La creación abierta y sus enemigos*, La Piqueta, Madrid, 1977.

Jameson, F., *El giro cultural*, El Manantial, Buenos Aires, 1999. [1998].

Jarry, A. *Oeuvres complètes* (vol. I), Gallimard, París, 1972.

Kretschmer, K. *Historia de la geografía*, Labor, Barcelona, 1926. [1912].

Liotard, J-F. *La condición posmoderna*, Altaya, Barcelona, 1999. [1979].

Nietzsche, F. W. *La genealogía de la moral*, Alianza, Madrid, 1997. [1887].

Perec, G. *Tentativa de agotar un lugar parisino*, Beatriz Viterbo, Rosario, 1992. [1975].

Peignot, J. *Typoèmes*, Imprimerie Nationale, París, 2004.

barrera en el flujo del público durante ciertos acontecimientos, límites efectivos entre zonas de actividad diferenciada que no estaban relacionados con fronteras físicas ni aparentes, etc. En segundo lugar, se trabajó sobre el mapa de actividad, organizándolo de manera que se optimizaran ciertas condiciones, como permitir áreas más grandes de concentración del público, fomentar el uso simultáneo de un mismo espacio por parte de las diferentes actividades o establecer conectividades entre espacios de actividades aisladas (Fig. 16, abajo). En último lugar, se proyectó la nueva urbanización del paseo modificando los límites físicos existentes, y muy especialmente el plano del suelo, con el fin de que el nuevo paseo hiciera posible y efectivo el mapa de actividades deseado. El mapa de actividades propuesto no pretende predeterminar un comportamiento específico, sino que aspira a proyectar condiciones que promuevan o estimulen interacciones libres, generando las condiciones de posibilidad del evento abierto: queremos diseñar condiciones para el comportamiento libre y creativo.

Los trabajos aquí presentados muestran la dinámica de retroalimentación entre realidad y mapa: de la realidad al mapa y viceversa. El mapa trasciende el estadio estrictamente representativo para convertirse no sólo en un instrumento de lectura de la realidad, sino también en un medio de transformación de la misma. El mapa no reproduce sino que construye; el mapa re-crea y pro-pone. Estos trabajos también hacen patente el carácter operativo de la cartografía que, al seleccionar sólo unos aspectos parciales de la realidad —el comportamiento del público en el caso que nos ocupa—, permite tomar decisiones sobre los

aspectos considerados con un gran grado de libertad y al mismo tiempo de rigor. Los ejemplos mostrados también evidencian que toda cartografía genera un marco transformativo. A través de la construcción de un mapa, es decir, de una mirada operativa sobre la realidad, se abren nuevas posibilidades de transformación de nuestro entorno: al mostrar el mundo de maneras diferentes afloran nuevas problematizaciones y, potencialmente, pueden aparecer nuevas soluciones.

Contrariamente a los frecuentes usos reductivos de la cartografía a los que desafortunadamente estamos habituados —basta con pensar en la caracterización que Peter Sloterdijk hace del fascismo como «la radical subordinación de toda posible percepción de la realidad a la proyección»—, este escrito plantea la cartografía como una técnica poiética, como un marco de encuentro generativo entre el observador y lo observado; en definitiva, como un mecanismo de construcción y ampliación del mundo.

But the coincidence of maps, girls, and rockefalls has entered him silently, silent as ice.

Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow*, 1973.

Pynchon, T. *El arco iris de gravedad*, Tusquets, Barcelona, 2002. [1973].

Sandler, S. *The Situationist city*, The MIT Press, Cambridge (Mass.), 1998.

Sloterdijk, P. *El desprecio de las masas*, Pre-Textos, Valencia, 2002. [2000].

Tschumi, B. *Architecture and disjunction*, The MIT Press, Cambridge (Mass.), 1996.

Tufte, E. R. *Envisioning information*, Graphics, Cheshire, 1990.

Vaneigem, R. *Le mouvement du libre-esprit*, Éditions Ramsay, París, 1986.

Wilford, J. N. *The mapmakers*, Pimlico, Londres, 2002.

La horma del zapato: la(s) platea(s)

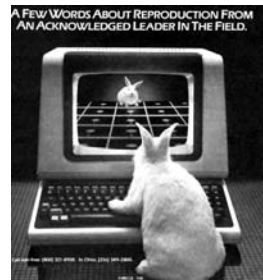
Fernando Quesada

*Sólo los cuerpos de los muertos
pueden localizarse sin ambigüedad.
Peter Sloterdijk, Esferas I: Burbujas*

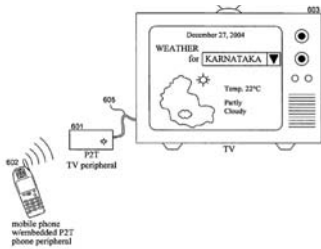
Para poder afirmar la existencia del espacio-platea en los términos que se van a presentar aquí hemos de partir de la idea de que el espacio intersubjetivo no es abstracto ni inmaterial sino que es un campo activo de energías que conforma, precisamente, la noción misma de espacio. Es decir, el sujeto no es autónomo, la mirada siempre es devuelta y la escucha siempre tiene una doble dirección. (Fig.1)

Conclusión - Platea agujero negro

Entramos a una sala teatral, no sin antes desempeñar todas las tareas actorales y protocolarias que, como actor-público, se nos permiten, el saludo a los conocidos, la observación a hurtadillas de todo lo que nos rodea, el disimulo por la expectación, el sabernos bien recibidos e incluso elegidos, orgullosos de participar en un rito para iniciados o el intercambio de gestos y ademanes codificados. A continuación toma-



1. Publicidad de Logic General Corporation.



2. MicrosoftPhoneTV.

mos asiento, sea en una cómoda butaca, en el suelo o en el lugar que se nos ha destinado, que posiblemente incluso sea móvil porque vamos a «participar» en una acción teatral «contemporánea», por lo tanto estaremos mezclados, compartiendo espacio con los ejecutantes. Una vez que los murmullos y sonidos ambientales se van reduciendo, una persona o una voz nos indica: «por favor, mantengan encendidos sus teléfonos móviles y si les llaman, contesten y mantengan la conversación que surja con total naturalidad». En un escenario casi desnudo uniformemente iluminado aparece una actriz que no hace nada en escena más que mostrar su «presencia», como un animal. La actriz saca un teléfono móvil de su bolsillo, marca un número, pasan unos instantes y suena nuestro teléfono móvil. (Fig. 2)

Es decir, se produce un agujero negro o una prótesis espacial del espectador en tanto que el sujeto se convierte en un agujero negro de su exterior. El agujero negro se produce porque en la platea se da con la llamada telefónica activa un túnel de espacio no material con la escena. El límite salta temporalmente en la mirada y la escucha de los otros hacia los hablantes. En ese agujero negro se encuentra la mejor forma posible de espacio del espectador, una forma de platea ancestral, móvil y escurridiza, espontánea pero programable o propicia-a-ser desde la producción del hecho teatral, que hace a la arquitectura absolutamente subsidiaria y en última instancia prescindible. O quizás la arquitectura deba confundirse con ese espacio negro, y sea, entonces, una platea.

Acaso no sea sino una forma tecnificada del viejo espacio telepático o mesmérico de los

hipnotizadores y los pseudocientíficos, en el que la sociedad era descrita como un campo continuo de nodos y redes magnéticas muy similar al campo relacional de los animales o incluso de las plantas (Fig. 3). Podría decirse que, en cierta continuidad con la subcultura *pop* de los 60', la cultura actual de la tecnología, la electrónica, Internet, el sexo y las drogas, abundan en la posibilidad de restitución de estos espacios premodernos, y que operan, a un nivel cotidiano, contrarrestando la abstracción que inevitablemente producen esas mismas tecnologías de la observación y el comportamiento alienados. Los dispositivos telemáticos generan espacio interpersonal, producen teatros espontáneos y plateas móviles. Se crean en su uso cordones umbilicales acústicos y visuales, es decir, formas espaciales intersubjetivas generadas desde el individuo hiperexpuesto a la alienación tecnológica.

El individualismo, el encierro en el ego y el hogar, es algo que podemos calificar como un necesario «invento» moderno. En realidad somos protésicos, tendemos a las extensiones sensoriales porque el cerebro humano funciona como los genitales, es decir, es social, parte de (al menos) el par, no del funcionamiento onanista sino de la cópula casi permanente y a ser posible orgiástica. Nuestro comportamiento, corporeidad y realidad material no imita la hiper-fluidez de la información, sino, podría defenderse, más bien al contrario (Fig. 4). El espacio de la hiperfluidez es, por tanto y al mismo tiempo, un agente conformador de la forma y un campo de posibilidades para eludir-la en un ejercicio de autoafirmación: *spectacula* es el espacio (negro) propio del espectador.

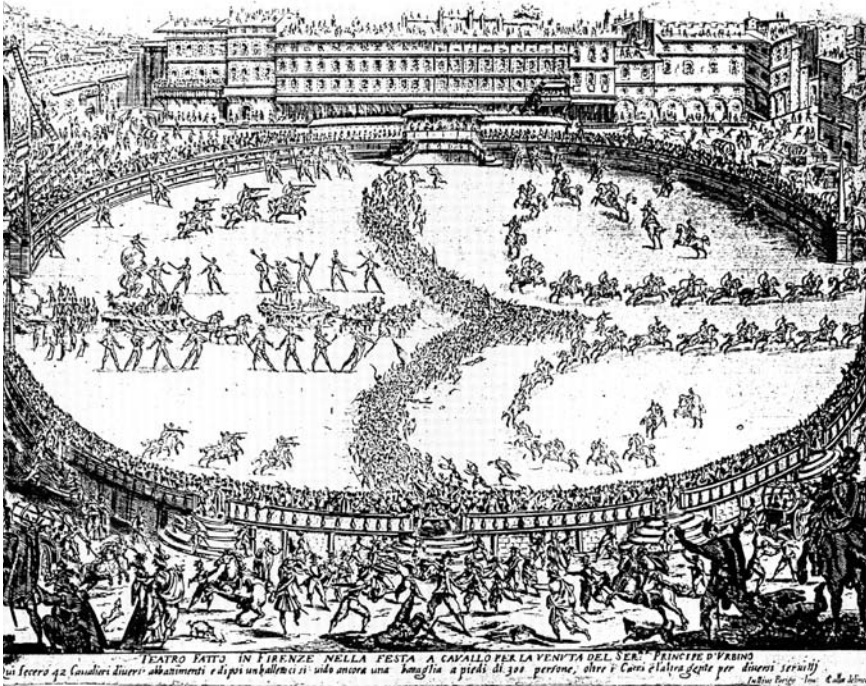


3. Iñigo Manglano Ovalle, *Sounding*, 2005.



4. Cibersexo con webcam.

Aceptando el ser reduccionista e incluso banal, se propone la siguiente cadena de afirmaciones. Si el ilustrado XVIII fue el siglo que anduvo a vueltas con el paradigma de «lo natural» como tropo de la comunidad social civilizada y perfecta, el revolucionario XIX lo traicionó al ahondar en la subjetividad del individuo gracias a la indagación sobre «lo doméstico», y el trágico XX se ha definido por «lo metropolitano» como figura definitoria principal. Entonces, ¿qué paradigma trópico sería el adecuado para la actualidad? ¿Acaso la espuma, tal y como propone Peter Sloterdijk? ¿Foam city y espuma social tras las eras de las burbujas y los globos? Espuma es una forma que hace alusión a cierta disolución, pero no a una disolución completa, sino parcial, mutable pero a la vez semi-estable, es decir, forma reconocible, aunque sea con dificultad. Debido a la ausencia de escala, o a su escala múltiple más bien, la espuma, como figura, puede



5. Jacques Callot, serie de grabados *La Guerra y la Belleza* 1616, la Plaza de Santa Croce, Florencia.

llegar a niveles de configuración formal casi moleculares en su escala micro, que superan con mucho las disoluciones burguesas o domésticas románticas decimonónicas, con las que guarda cierta familiaridad. En su escala macro, sin embargo, se acerca al organismo hiperdesarrollado, al globo como forma única y total, de la que no se puede escapar, lo cual, a su vez, comparte ciertos rasgos de familia con las globalizaciones previas al dominio mundial del euro-dólar-yen como espacio único.

Platea estable

Manfredo Tafuri realizó una fascinante lectura de la historia de la escena en dos textos de importancia capital. El primero es *Il Luogo Teatrale dall'Umanesimo a Oggi*, el segundo *Le avventure dell'avanguardia: dal cabaret ala metrópoli, La Scena come città Virtuale*. En el primero, centrado sobre todo en el contexto italiano, describe la consolidación del edificio teatral (burgués) como «máquina de la visión» selectiva, enfrentada claramente a la escena medieval dispersa. En el teatro medieval la escena y la calle se identificaban como espacio único, el lugar teatral era una galaxia dispersa, y apenas se diferenciaba el espacio del espectador de su espacio cotidiano, fuera casa o calle. Por tanto, no existía una gran distancia entre teatro y ciudad, o dicho de otro modo, arte y vida. El arte, y el teatro, se producían por intensificación momentánea de la vida, o de la ciudad y la experiencia urbana. (Fig. 5)

Con los primeros teatros de corte italianos, localizados en los patios principescos, el público es, por primera vez, «seleccionado», con lo que se abre la cesura que la vanguardia siempre tenderá a recoser. Nótese que por tanto la primera operación es ya una interiorización, en este caso física y material, el encierro del hecho escénico en un recinto acotado. No hace falta decir que se prescinde de una realidad algo contradictoria: que, con anterioridad a todo ello, y ya en el teatro griego, se produjo ese fenómeno de la selección del público y el encierro virtual. En el teatro griego el público estaba clasificado por clanes y sexos. Tafuri prescinde de este dato para situar su inicio en los «luoghi deputati», y poder validar mejor su tesis. La culminación del teatro burgués con la popularización de la ópera italiana viene a coincidir con los primeros síntomas de agotamiento del modelo: la vanguardia postromántica condena el edificio teatral y retorna a la calle, a la ciudad.



6. Escenario múltiple en St Bartholomew Fair, Londres inicios del s. XIX.

La Modernidad teatral arrancarí­a con la «Anunziata» de Brunelleschi de 1435, y equivaldría a un proceso de distanciamiento de la escena múltiple, es decir, a una reunificación del espacio del espectáculo y, con ello, a la formulación de un lugar fijo del espectador, la platea estable. La escena múltiple estaba asociada a la calle y la ciudad, a lo efímero y por todo ello, a la ausencia de platea, o mejor dicho, a la platea espontánea móvil. Teatro y ciudad aparecen atados, siendo el primero el laboratorio de pruebas de la segunda. (Fig. 6)

La unificación del espacio del espectáculo implica la necesidad de creación de espacios propios, de teatros, con lo que se opera un aislamiento y encierro del hecho teatral en espacios separados de los de uso cotidiano, y especializados como máquinas de ensayo social. Así, primero se celebran espectáculos en los patios de los palacios y en edificios religiosos, y después comienzan a construirse edificios teatrales siguiendo los modelos de la Antigüedad, que además, se usaron como laboratorios urbanos para ensayar formas de ciudad que evocaban la *civitas* antigua y sus modos de vida en un proceso de aumento de control del espacio público por parte del poder económico y político.

Más allá de las pugnas entre vitruvianos y antivitruvianos, entre defensores del punto de vista democrático y el privilegiado, las ciudades mostradas en perspectiva en las escenografías, fijas o efímeras, de estos nuevos espacios, tenían como misión el establecimiento de una continuidad total entre público y ciudad. Continuidad viva garantizada por la perspectiva, continuidad emotiva garantiza-

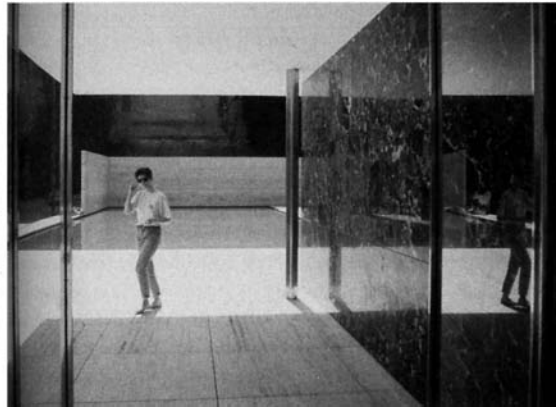
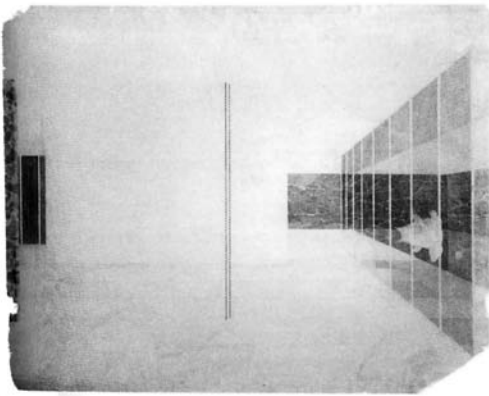
da por la recuperación del drama antiguo y finalmente continuidad ideal y política garantizada por los mecanismos ilusorios, cada vez más perfeccionados. De aquí hasta el telón cortafuegos del Schauspielhaus de Berlín de Schinkel de 1822, en el que una panorámica del Gendarmenmarkt mostrada en el telón tenía la clara misión política de construir la identidad germánica, en ese momento en proceso de consolidación en Europa, a través del tropo urbano de construcción de la capital imperial. Sin embargo, dicha continuidad ideal quedó encerrada entre paredes, contenida por las arquitecturas probatorias de los teatros y convertida en ilusoria.

En su segundo texto teatral, Tafuri profundiza en este proceso, barriendo extensivamente casi todas las experiencias de la vanguardia escénica europea del cambio del siglo XIX al XX, y poniendo de manifiesto los intentos de gran parte de la vanguardia por «recuperar» ese lugar de síntesis perdida que ella misma se había encargado de poner de manifiesto, la calle, convertida ahora en metrópolis. La paradoja se produce porque mientras el teatro se encerraba en los nuevos edificios, y se codificaba como práctica estética y social, la calle dejaba de ser el lugar de la viscosidad y pasaba a ser el lugar de la ausencia de rozamiento. Lo uno se aleja de lo otro. (Fig. 7)

Si los futuristas, tanto italianos como rusos, y los dadaístas, salen del edificio teatral ampliando sus barreras y volcándose literalmente a la calle, otros, como Gropius, Schlemmer y Piscator proponen el viaje inverso: el llevar la ciudad al teatro, recodificando los códigos teatrales recién destruidos para un fin ideológico



7. *El Cosaco Rojo*, tren agit-prop, 1920.



8. Mies van der Rohe, Pabellón, Barcelona, 1929

que, por otra parte, Tafuri lee finalmente perfeccionado en la industria del cine de Hollywood y sus musicales, en total armonía con las lecturas de la Escuela de Frankfurt.

Este texto describe, en suma, el proceso de «teatralización» del fenómeno metropolitano de la Modernidad (entendida como crisis permanente o como tragedia), concluyendo con unas visiones del Pabellón Barcelona de Mies van der Rohe como teatro metafísico, lugar de repliegue de la metrópolis, laberinto que impide el acceso al espectador: «lugar que rechaza ofrecerse como espacio». Laberinto de imágenes y reflejos, por tanto vacío. (Fig. 8)

Tafuri identifica el teatro como el lugar del alivio o erradicación del nerviosismo metropolitano una vez aceptado, es decir, como fenómeno meramente terapéutico o reactivo. Sin embargo, su cierre imposible en el que el espectador no encuentra «vacuna» propone una incógnita fascinante, a partir de la cual nada estaría ya claramente definido, dejando la puerta abierta a una forma de teatro proactiva.

La pregunta es ¿existe un lugar del espectador después del pabellón Barcelona? Sólo se puede decir que sí. Pero habrá que descubrir dónde, y qué forma tiene. La horma del zapato adquiriría forma históricamente de dos maneras, una visual y la otra acústica. En algunas ocasiones pesaba más una, en otras la contraria, y en otras, incluso, se perseguía un equilibrio. Hay plateas como máquinas de ver, como prismáticos, lentes o mirillas secretas. Hay plateas como resonadores, vibradores sonoros o auriculares individuales.

Platea Calle

En *The Fall of Public Man*, Richard Sennett nos ofrece un instrumental de trabajo enorme para intentar determinar la posible forma de la platea contemporánea. La identificación que establece Sennett entre ciudadano y actor en la gran ciudad europea del siglo XVIII es de vital importancia. Esa identificación supone un antes y un después en la concepción del público y por tanto, de la platea, de la forma que el público adquiere como organización de observadores que se atienen a unos códigos determinados. Ciertos usos urbanos produjeron ciertos cambios morfológicos en la ciudad moderna. Del mismo modo, esos mismos usos urbanos determinaron una idea de público para el espectáculo, así como una idea de espectáculo mismo. Para nombrar los usos urbanos también podemos emplear la palabra rol. Los roles implican códigos de creencia, en la medida en que el que lo desempeña lo toma seriamente. En la gran ciudad, que aparece a mediados del XVIII, es donde con más intensidad se produjo la identificación del actor con el ciudadano, y de la experiencia urbana con la experiencia teatral, pudiendo llegar a decirse que ambos eran medios equivalentes.

Entre otras posibles fuentes, Sennett se centra en el vestido y los códigos del ropaje. Hacia 1750 el cuerpo es tratado como un maniquí, y apenas existe diferencia entre el vestido empleado en el teatro y el empleado en



9. Diseño de abanico de mediados del siglo XVIII.

la vida pública cotidiana, lo cual es un síntoma de continuidad calle-platea. (Fig. 9) El vestido es un disfraz, el cuerpo un soporte o juguete sobre el que se inscriben narraciones parciales y festivas breves, fugaces, que no tienen en absoluto el objetivo de transparentar la personalidad del portador, puesto que, como disfraz, el vestido nunca es igual a sí mismo. La personalidad o el yo trascendían las apariencias por completo.

Cien años más tarde el código de vestuario se ha invertido, y en 1850 el vestido empleado en la calle sirve como vehículo de comunicación lingüística, codificada, y no como juego o forma de arte, libre de código. El vestido comienza a mostrar nuestra personalidad real, estable, auténtica. El problema radica en que lo que se opera sobre el vestuario es una represión expresiva, porque lo que se persigue es la discontinuidad entre lo público y lo privado, de modo que la personalidad pública se convierte en personaje, mientras que en la esfera íntima se encuentra la persona. En la calle, como en la platea, las conductas, como el vestuario, se reprimen y normalizan, en paralelo al proceso de interiorización del espíritu trágico canónico y de la idea de catarsis y descarga emotiva. Este proceso, lógicamente, afecta profundamente a la formalización del espacio de platea de los teatros.

La máquina de coser aparece en 1825, y hacia 1840 se inicia el proceso de normalización del vestir público urbano, el camino hacia la neutralidad expresiva. Por tanto, en esos cien años se ha pasado del vestido disfraz al vestido máscara, dos conceptos de hombre-actor muy diferentes, el primero libre en su juego, el segundo subsumido en un marasmo de reglas.

Del hombre natural al hombre social, o lo que es lo mismo, del hombre al actor. La consolidación del fenómeno metropolitano, desde mediados del XVIII en adelante, produjo algo esencial para el teatro: la oposición entre vida pública y vida privada. (Fig. 10) El comportamiento del ciudadano en público comienza a equivaler, a todos los efectos, a una representación teatral. De ahí la obsesión decimonónica por lo doméstico, por generar códigos sobre lo doméstico que pudieran adquirir el mismo peso que los códigos de lo aparental o metropolitano-callejero, de ahí el repliegue del ego hacia los interiores, con el objetivo de contrarrestar el malestar que experimenta el hombre-actor, el ciudadano moderno que ha dejado ya de ser «natural» y de expresar sus emociones de modo orgánico en la esfera pública.

A mediados del XVIII se empieza a codificar el público y la platea como algo formalizado y nítidamente separado de la escena, exactamente en 1759. Se trata por tanto de un proceso de aislamiento de la obra de arte en sí misma y de separación que culmina con Wagner y su máximo logro: la oscuridad, la desaparición del público, de su presencia y corporeidad. El hecho teatral se temporiza, hay momentos de protagonismo del público, la entrada a la sala, los intermedios y la salida, y hay momentos de protagonismo de los actores, la obra misma. Antes de esa fecha el concepto mismo de lo teatral era, por descontado, mucho más difuso, y carente de una alta codificación.

En 1759 se eliminaron los asientos para público del escenario. Antes de esa fecha, la escena era, en ocasiones, un lugar compartido por actores y público, un público que se sabía observado, y ante lo cual mostraba todo menos incomodidad. El público sentado en el escenario mostraba abiertamente las emociones suscitadas por los acontecimientos de la obra, ante la visión del «otro» público del patio o de los palcos. Ni la oscuridad ni la visibilidad perfecta parecían ser necesarios para la creación de verosimilitud. Por lo tanto, el hecho teatral, antes de codificarse como hecho estético autónomo, no suponía ningún retiro perceptivo, ningún apartarse de la vida real para sumergirse en una vida ficcional, interior, sugerida por la acción teatral. Es decir, ilusión y realidad no eran contradictorios, porque el teatro no suponía una «suspensión de la percepción» en modo alguno. Primer paso por tanto, separación de público y actor en el espacio.



10. Caballero francés de finales del siglo XIX



11. John Cage y Nam June Paik, *Variations V* 1966.

En 1781 la *Comédie Française* se muda a una nueva sala en la que, en el patio, se instalan sillas sobre un plano inclinado, generando un sistema llamado progresivo, de bancos corridos para el público. Con ello se produce una importantísima novedad, el silencio, que es el segundo paso hacia la eliminación de cualquier obstáculo entre espectador y espectáculo, otro síntoma de autonomía de la escena y por tanto, la primera definición del público como algo separado de los actores por completo. El obstáculo acústico, como igual medida antes fue el visual, tiene el riesgo de producir cortocircuitos espaciales entre los espacios del espectador y del actor, es decir, agujeros negros.

Antes de la introducción del sistema progresivo, el patio era un hervidero de actividad, tanto social como corporal y acústica. Segundo paso pues, silenciamiento del público, negación de su presencia sonora. Esta imposición de la disciplina del silencio queda ligada también a la democratización del espectáculo teatral y al aumento de aforo, que dificulta la gestión de las emociones en el espacio platea. Se hace necesario, precisamente, ejercer una gestión emocional del público, que lleva a su exclusión paulatina del espectáculo: «el público nunca era libre de abandonar la música porque la música nunca acababa».

Los pasos sucesivos son obvios. Primero, aumento de la visibilidad con la equiparación absoluta de los puntos de vista, eliminando el punto de vis-

ta privilegiado o perspéctico. Segundo, mejora de la acústica, produciendo un único espacio-campana de resonancia en consonancia acústica con la igualdad de puntos de vista, es decir un equivalente del abanico visual democrático en su vertiente sonora. Tercero, ocultación del mecanismo emisor de sonido, la orquesta. Cuarto, oscuridad total de la sala. Y así, en unos cien años de recorrido por los diferentes y sutiles, aunque unidireccionales cambios, llegamos a Bayreuth, donde el divorcio físico entre público y escena es pleno para perseguir precisamente lo opuesto, una fusión profunda, a nivel subjetivo, individual y psíquico, del espectador y del actor, hacia la domesticación absoluta.

Platea Doméstica

El nivel de privatización o interiorización del fenómeno espectacular adquirido en Bayreuth es algo que hemos asumido con absoluta naturalidad desde entonces. Para nosotros, sujetos contemporáneos, la oscuridad, real o virtual, el silencio y el aislamiento son insolubles y equivalentes del concepto teatro. El nivel de atención o de escucha interior que se nos demanda como público desde el teatro ha sido, desde Wagner, cada vez mayor. John Cage incluso nos exigió que escucháramos el silencio, en un más difícil todavía al que sólo parece poder accederse desde el zen y el tiro con arco (de nuevo a través de disciplinas), haciendo de la escucha un acto filosófico, nada más alejado de la realidad y del disfrute de la escucha natural. (Fig. 11) Con ello, al público se nos ha asignado un rol determinado en la ceremonia teatral de obediencia creciente.

Al mismo tiempo, y divorciado de todo ello, se ha venido desarrollando un concepto paralelo, el de platea doméstica. Sennett lamenta, con razón, que la vida pública y la vida privada se hayan separado como síntoma inequívoco de la Modernidad, sin caer por ello en las lamentaciones de Rousseau, que detestaba la vida metropolitana por considerarla alejada del paradigma natural hombre-junto-a-otro-hombre. Si la Modernidad ha explorado, desde diversos puntos de vista morales, el fenómeno metropolitano, insistiendo en que lo político pasa necesariamente por lo público, ha olvidado, con ello, otra noción de lo político, lo político privado, doméstico, íntimo. Al desarrollo e hiperdesarrollo de lo metropolitano le ha seguido y en paralelo, un hiperdesarrollo de lo doméstico, de retiro a lo íntimo, como vacuna al proceso de despersonalización.

El teatro se ha supuesto como un lugar posible de síntesis ilusoria de esos dos territorios o espacios divorciados entre sí, de esas dos facetas del hombre social, el hombre público y el privado. Como tal y posible lugar de síntesis, el teatro (como forma artística convencionalmente aceptada) ha fracasado estrepitosamente porque no ha hecho sino agudizar la cesura, mientras que el concepto de espectáculo (como forma banal espontánea) ha vencido, absorbiendo en sí al consumo y con él, estableciéndose como único espacio «real».

El fracaso se ha debido a que la cultura teatral burguesa, desde su nacimiento, se ha ocupado más por perfeccionar los mecanismos ilusorios, es decir de construcción de verosimilitud, que por cuestionar la idea misma de síntesis y de ilusión, que únicamente las vanguardias (ahistóricas) han atendido como tema principal e incluso único a lo largo de toda la historia del teatro.

¿Podría recuperarse el espectáculo desde lo hiperdoméstico, a través de la utilización de las plateas dispersas, íntimas e individuales que conforman espumas de afinidad? Estas «formas» de agrupación se manifiestan en la creación semiespontánea de nuevos espacios de asociación humana no necesariamente ligados al consumo, el lugar en el que la cultura teatral tiene que insertarse como espacio privilegiado de asociación espontánea. Peter Sloterdijk plantea algo interesante en su trilogía de las esferas, una vuelta al origen mismo, a la esfera elemental o microsfera, el espacio de la pareja, para intentar salvaguardar la idea misma del agrupamiento de humanos con humanos. Se propone aquí operar una posible simetría, en el espacio y en el tiempo del teatro, buscar el equivalente a la microsfera en la platea íntima, la platea butaca, la platea puesto informático y tantas y tantas otras formas platea que nos brinda nuestra contemporaneidad.

Nuestra cultura actual ha asimilado ya y por completo la telerrealidad. (Fig. 12) Con ello y hoy más que nunca, el sujeto contemporáneo es actor desde que su nacimiento es filmado, su vida es toda espectáculo y con ello, toda pública. Los tiempos de protagonismo son móviles y basculantes, de modo que los roles de observador y observado oscilan constantemente entre sí, haciéndose intercambiables y con ello idénticos o indiferenciados. La profecía de Beuys se ha realizado, todo ser humano es un artista (social, teatral). Más que aislarnos progresivamente, las tecnologías y los nuevos espacios ficcionales nos han arrebatado lo privado

lanzándonos por completo a la esfera pública, y hoy nadie quiere soportar estar solo con su propio yo.

Platea móvil

El Palais Garnier demostró algo importante, que los comportamientos del público que acudía a sus funciones habían cambiado notablemente respecto al pasado. El público había aumentado notoriamente la propia conciencia de su presencia, y el impacto que ésta ejercía en los demás. El público se definía, tal y como recoge el propio Garnier en *Le Théâtre*, como «*la foule*», muchedumbre en movimiento, de modo que parecía perfectamente natural y orgánico que mimetizara los protocolos de comportamiento metropolitanos. El público perdía la conciencia de estar pasando un umbral al atravesar las puertas del foyer, porque ese límite psicológico ya había dejado de existir. De hecho la arquitectura del teatro puede leerse en ese sentido, una máquina que minimiza la conciencia de límite, que facilita la entrada y salida, el desplazamiento, el movimiento calculado y más o menos dirigido, aunque siempre dando lugar a la aparición de lo inesperado. (Fig. 13) Con ello, Charles Garnier elimina la platea al inaugurar su teatro en 1875.

En el siglo XVIII, cuando las gentes hablaban del mundo como un teatro, comenzaron a imaginar un nuevo auditorio para sus actitudes: unos a otros. (...) Y en tiempos más recientes esta identificación de teatro y sociedad ha sido continuada en la Comedia Humana de Balzac, en Baudelaire, Mann



12. Peter Weir, *The Truman Show*, 1998.



13. Foyer del Palais Garnier, 1872.



14. Juan Carlos Robles, *Cebra*, video, 2001.

y, curiosamente, en Freud. Richard Sennett, *The Fall of Public Man*.

Más adelante se cita a Goethe describiendo su experiencia corporal cruzando las calles de Nápoles: «Abrirse camino a través de una muchedumbre inmensa y en constante movimiento es una experiencia peculiar y saludable. Todos se funden en una gran corriente, pero cada uno logra encontrar el camino hacia su propio objetivo. En medio de tanta gente y de toda su agitación, me siento en paz y solo por primera vez. Cuanto mayor es el clamor de las calles, más tranquilo me siento».

Para los observadores de la vida moderna en la gran ciudad, la masa unida al movimiento produce un fenómeno claro: la apatía del cuerpo, su pérdida de sensibilidad táctil podría decirse. (Fig. 14) Es un clásico y un lugar común que se ha venido observando desde mediados del XVIII en adelante. En un contexto metropolitano, sólo entre la muchedumbre se encuentra el yo, aún más que entre las paredes del hogar. Sin embargo, la estrategia para lograr ese distanciamiento de la masa y negarse a ser subsumido en ella es únicamente posible, y paradójicamente, proyectando ciertas características de lo doméstico sobre lo público. Sentirse en casa en medio de la hostilidad se logra aplicando valores domésticos y privados al dominio espacial público.



15. Viaje en tren.

En *Carne y Piedra* leemos: «La comodidad es un estado que asociamos con el descanso y la pasividad. La tecnología del siglo XIX fue extendiendo esta clase de experiencia corporal pasiva. Cuanto más cómodo se encontraba el cuerpo en movimiento, tanto más se aislaba

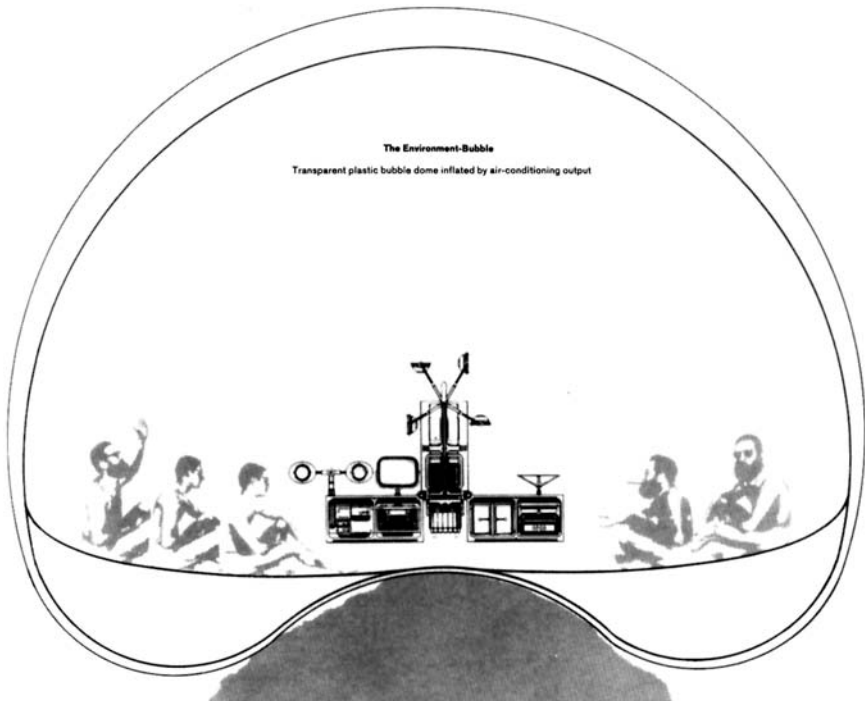
socialmente, viajando solo y en silencio». Aquí Sennett advierte algo importante, que el aumento de la comodidad en el transporte avvicina progresivamente el espacio público móvil al confortable espacio doméstico en cuanto a su grado de confort, pero también que al aumentar la sensación de estar cómodo, el ciudadano no siente ya la necesidad de sociabilidad típica del espacio urbano, pudiendo decirse que el espacio móvil del transporte se «domestica» en ese sentido.

Comodidad unida a silencio y a mirada desinteresada o fuera de foco, el viajero, cómodo en su sillón, no hablaba con nadie, no establecía comunicación verbal e incluso, evitaba la comunicación visual desviando su mirada del resto de miradas, es decir, negaba su pertenencia a la esfera pública, su condición de actor: «El vagón de ferrocarril, lleno de cuerpos apretados que leían o miraban en silencio por la ventana, marcó un gran cambio social que se produjo durante el siglo XIX: el del silencio utilizado como una protección de la intimidad individual».

Esta descripción del individualismo metropolitano, del aislamiento sonoro del yo, sigue siendo dominante hoy día. Sin embargo, la manera de sentarse «americana», en silencio, en soledad, y visualmente esquiva, ¿acaso no ha cambiado radicalmente hoy día? Sofia Coppola lo retrata en *Lost in Translation*, donde los dos turistas americanos se encuentran perdidos en el laberinto de la extranjería cultural, generando entre ellos, y de nuevo, un espacio negro bipolar ajeno al espacio signico del Japón contemporáneo pero producido precisamente por ese laberinto y su poder excluyente. En la actualidad nuestros trayectos en platea móvil se han visto enriquecidos, una vez más, gracias a la tecnología. El desarrollo de dispositivos de escucha y visualización, reproductores *DVD*, reproductores *MP3*, teléfono móvil y conexión a Internet sin cable, han propiciado que la escena del transporte no pueda describirse en los mismos términos. (Fig. 15) En un vagón de tren en la actualidad o en una cabina de avión hay de todo menos silencio, aislamiento y miradas esquivas. Hay conversaciones o monólogos constantes, melodías tarareadas, silbadas o incluso coreografías instantáneas, y sonrisas cómplices o llantos solitarios.

En *Sociedades movedizas: pasos hacia una antropología de las calles*, Manuel Delgado habla de dos tipos de ciudad, la una de las implantaciones y la otra de los desplazamientos, que se superponen en una estructura de bolsas y redes. La ciudad de las implantaciones sigue una «lógica de

territorios», mientras que la de los desplazamientos sigue una «lógica de superficies». Quizás se pueda afinar aún más esa distinción espacial hablando de recinto en el primer caso, y de platea en el segundo. En este sentido sería posible establecer una «dramaturgia de la vida pública», en la que falta un guión puesto que los avatares y las situaciones se están escribiendo a medida que se suceden en su propio movimiento. La mirada o la escucha en estos espacios es una mirada-escucha necesariamente móvil, esquiva y múltiple, porque «sentir y moverse resultan sinónimos», justo lo contrario de la mirada-escucha sostenida, concentrada e inmóvil de la butaca del teatro o de cualquier recinto. La mirada-escucha de la platea móvil es un campo visual-acústico-sensorial casi puro y total, donde la realidad se construye, exclusivamente, a partir de su apariencia, de modo muy similar a la calle-teatro que describe Sennett en el París de 1750.



16. Reyner Banham y Françoise Dallegret, *Casa Burbuja*, 1965.

Una posible hipótesis es que esa dualidad dentro-fuera, privado-público, hombre-actor, ha vuelto a romperse, y que la situación del cuerpo como maniquí que describe Sennett está de nuevo ahí con toda su fuerza. En este caso, habría sucedido una operación en reverso a la de la domesticación del espacio: su apertura pública a través de la invasión de lo público en el hogar, es decir, un derrame de la esfera pública en el hogar que ha llegado a producir la casi anulación de lo íntimo. La invasión de la platea en el hogar, en nuestra esfera íntima, se ha producido a través de la tecnología y, con su uso sistemático, se ha operado un antes previsible y ya visible cambio de comportamiento social de las personas, que vuelven a ignorar, hasta cierto punto, el límite que separa la esfera íntima de la pública, extendiéndose así la capacidad exhibicionista de todos los ciudadanos que acceden a las tecnologías avanzadas de comunicación.

Platea espuma

Podríamos proponer «invernáculos sin paredes». (Fig. 16) La cohesión entre humanos, la generación de platea como forma primigenia de asamblea, no necesita paredes, o mejor dicho, se produce a pesar de la existencia de paredes. Con el aislamiento material no se fomenta la asamblea. Pueden proponerse entonces nichos ecológicos como espacios de cohesión interpersonal sin paredes. Reyner Banham, en *A house is not a Home*, propuso su casa burbuja como materialización tecnológica del espacio térmico, el que genera el campamento alrededor del fuego, donde el cercado es estrictamente ambiental, atmosférico. De ese proyecto Sloterdijk bien podría decir que «en sus módulos más simples los grupos sociales son comunas amnióticas».

Sin embargo la tecnología es material, y los espacios que produce son de carácter estrictamente teatral: lábiles, efímeros, necesariamente corpóreos y por todo ello, tangibles, manipulables, proclives a ser proyectados, compuestos y experimentados de igual modo como lo ha sido el espacio arquitectónico. El teléfono móvil ha cambiado progresivamente las conductas urbanas, desparramando porciones de privacidad en la calle y en cualquier lugar donde se emplea, generando asamblea con un invisible-audible y estableciendo platea a su alrededor. La facialidad es una forma primigenia de comunicación, la mímica, y todo aquello contrario al silencio la produce, y produce así espacio interfacial. El *peep-show* cibernético

ha convertido en actores a los usuarios. El mostrarse no puede leerse en la única dirección del narcisismo.

«En la espuma rige el principio de coaislamiento, según el cual una y la misma pared de separación sirve de límite en cada caso para dos o más esferas». Peter Sloterdijk, *Esferas III, Espumas*. Esto implica que una burbuja siempre comparte «pared» con, al menos, otras dos, pero manteniendo su capacidad de aislamiento. Las tecnologías de la comunicación se basan en el establecimiento de canales de espacio con caducidad. La burbuja tecnológicamente asistida comparte pared permanentemente, pero pared que se hace y deshace constantemente.

La platea estable, encerrada y suspendida, tan ferozmente defendida por Diderot bajo la advocación de un posible «Gran Animal político» referencial realizaría operaciones que traicionan las «originarias especialidades propias de la convivencia», porque se persigue la generación de un supercuerpo social, total, que comprime en estructura analógica algo que, paradójicamente, debiera crecer de modo «natural».

Dando la vuelta a Kant, el espacio no es lo que permite a los humanos estar juntos, sino que es la posibilidad de estar juntos, y el hacerse hecho, lo que crea y define espacio, porque el espacio nunca puede ser *a priori*, y por tanto, solo puede ser definido una vez que se genera y experimenta, ya que con anterioridad no existe: «Sólo porque hay una conformación psíquica de espacio, alias comunicación, antes de la asociación social, es posible la participación en reuniones ulteriores».

Bibliografía

Sloterdijk, P. *Sphären I (Mikrosphärologie). Blasen*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1998. (*Esferas I, microsferología: burbujas*, Siruela, Madrid, 2003).

Para Diderot el público no existe, a pesar de que su espacio, la platea, esté perfectamente materializado, porque propone al actor que imagine un muro como si el telón no se levantase. Si esto es posible, y siglos de tradición teatral lo prueban y avalan, se propone justamente lo contrario: es el actor el que no existe, y el espacio del espectador no está perfectamente materializado. Sloterdijk habla de la «isla absoluta» como un espacio nautilus, móvil, una especie de estación espacial o «receptáculo autógeno», que suena *a priori* a wagneriano customizado o a medida. Lo que no dice es que a este espacio, que es el único, al parecer, construible, hay que practicarle agujeros negros, dando así lugar al teatro. El teatro como isla absoluta es el lugar donde se generan prótesis o implantes de la vida en lo inerte. En ese sentido, el consumidor de telerrealidad o de cibersexo produce platea y hace teatro.

La sociedad urbana espumificada no se identifica con las múltiples e-topías que, sistemáticamente, pasan por alto la materialidad del espacio-e. Se elude algo que es tan característico de la contemporaneidad como pueda serlo la absolutamente falsa inmaterialidad de la red: la tendencia asamblearia, así como se elude también la ecuación entre trabajo y espacio, llamando eufóricamente a una forma de trabajo y de producción que parece no necesitar el espacio físico, ni tan siquiera para almacenar bienes o productos, cuando está demostrado que esos espacios aparecen masivamente en las sociedades más avanzadas, quedando en muchos casos fuera de los discursos sobre el espacio urbano, como si no formaran parte de nuestro medio construido.

Sphären II (Makrosphärologie). Globen. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1999. (*Esferas II, macrosferología: globos*, Siruela, Madrid, 2004). *Sphären III (Plurale Sphärologie). Schäume.* Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2004. (*Esferas III, esferología plural: espumas*, Siruela, Madrid, 2006).

Manfredo Tafuri, «Il luogo teatrale dall'Umanesimo a Oggi», capítulo del libro *Teatri e scenografie*, de Luigi Squarzina, Touring Club Italiano, Milano, 1976.

Tafuri, M. «Le avventure dell'avanguardia: dal cabaret ala metrópoli, La Scena come città Virtuale», capítulo del libro *La sfera e il labirinto: avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, Einaudi, Torino, 1980.

Sennett, R. *The fall of public man*, Alfred A. Knoff Inc., New York, 1974. *Flesh and stone: the body and the city in western civilization*, Norton, New York, 1994.

Quesada, F. *La caja mágica, cuerpo y escena*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2005.

Delgado, M. *Sociedades movedizas: pasos hacia una antropología de las calles*, Anagrama, Barcelona, 2007.

Banham, R. «A house is not a Home», en la revista *Art in America*, 1965.



17. Audioguía. Museo histórico de Berna.

Si no se observa el muro que proponía Diderot, entonces con cada mirada se produce un túnel de espacio intersubjetivo entre humanos de tipo teatral: la observación, en este caso mutua, aunque furtiva, que genera espacio-platea. (Fig. 17) La platea, bajo cualquiera de las formas que se han descrito aquí, aparece allí donde se dé cualquier forma de espacio intersubjetivo, es cualquier forma de estar juntos en el espacio, desde el mínimo espacio interfacial (la mirada tangente o el guiño disimulado) hasta el máximo espacio de comunión colectiva, el rito, incluyendo el rito del teatro, que a su vez incluye al anterior-mínimo cuando se desliza la mirada desde la escena a la butaca de al lado y se deja ahí posada por despertar súbitamente nuestro interés.

Por eso, porque nos miran en lugar de darnos la espalda, y no por otra cosa, *Las Meninas* producen platea.



¿que esperain
de mi?

El cuerpo del público entre murmullo y Apocalipsis

Roberto Fratini
Traducción de Rosalía Gómez

*Y le decían a los montes y a las rocas:
Caed sobre nosotros y ocultadnos
Apoc. 6:16*

*...puis, l'acte fini, plongeant toutes à la fois,
les divines sœurs disparaissaient dans la nuit.
Marcel Proust, Le coté de Guermantes, cap.I*

Spectator: aquel *por el cual* y a través del cual se articula la esencia del *spectaculum*, es decir, la fundamental extroflexión del acontecimiento que se produce ante la mirada; pero también aquel que, de hecho, mira el espectáculo con la misma actitud de quien se ve representado en ese grado cero de lo performativo que es para cada uno el espejo (*speculum*), allí donde toda la *performance* es un *aparecerse*.

El Narciso de todas las mitologías, seducido por el inaudito extrañamiento de sí mismo. O, por decirlo con Forsythe, el *Zar* que hay que impresionar, el primer y último cliente, el comprador-adquisidor de un milagro (*miraculum*, en muchos aspectos, se encuentra en el área semántica del ver, sinónimo de *spectaculum*) y en resumidas cuentas, por antonomasia y por paradoja, de buena o de mala fe, quien *espera lo inesperado*. Es decir, aquel a quien, como Narciso, no le gustaría del mismo modo o con el mismo asombro lo que ve si algo en él no *sospechara* -Lacan enseña- que el espectáculo ofrecido por el reflejo no es en el fondo otra cosa que él mismo.

Mucho más allá del protocolo de la identificación, que tuvo en Stanislavski su último profeta, el oscurecimiento de las salas sirvió, durante todo el siglo XX, para recrear la condición de aislamiento atávico en la que cada uno recibe el hecho teatral como en una *fase del espejo*; y mucho más allá del intento de recualificar o cualificar *tout court* la función a veces política, a veces ética, a veces social o a veces sacra del llamado «público», la noche de las salas ha hecho las veces de una más o menos hipócrita «noche del alma» (el lugar de las apariciones) que parece haberse convertido en la última ciudadela solitaria (e insolidaria) de *lo artístico* de las artes escénicas. Porque la poesía, según se dice, requiere soledad. Y porque, no sin razón, pocas cosas se imaginan menos poéticas que la parte de *publicidad* contenida en el concepto mismo de *público*.

Un concepto que, si ya no tenía sentido antes de que existiese el teatro comercial en sentido lato (cuando el actor dejó de ser simplemente un mendigo, un desheredado, un oficiante o un cortesano, para convertirse en vendedor de habilidades específicas y postular implícitamente un comprador), tampoco lo tuvo realmente más tarde, demasiado desilusionado con su riqueza únicamente mercantil como para no pasar cada siglo de la nueva era tratando de dárselo, por un lado de forma anacrónica (cultivando nostalgias comunitarias) y, por otro, intentando acelerar un cierto proceso de «privatización de la clientela» (definitivamente obtenida en el momento en que, con la cabina de luces como cómplice, cada espectador se convertía también en el *último* espectador, en el consumidor de una experiencia íntima y en el autor implícito, el *lupus in fabula*, de ese monodrama sin testigos que lo había elegido a él y sólo a él como protagonista, y que para él y sólo para él se consumaba al mismo tiempo en la mencionada oscuridad).

En todo esto, lo que viajaba por el lado literalmente oscuro de las poéticas, y que la historia ha eliminado u olvidado, era el *cuerpo del público*, aquella simple, indiferenciada e inamovible masa de organismos (menos que cuerpos, en realidad, y más que organismos) o aquel *cuerpo general* que, agolpado en la sala oscura, y habiendo expiado en la taquilla las razones prácticas de su presencia, de su *aquí y ahora* perfectamente contabilizable, ni coincidía del todo con las variadas ideologías o dramaturgias que a lo largo del tiempo habían remodelado el concepto de público (porque la ideología adora tratar al cuerpo como objeto, pero tiende a rechazarlo como sujeto), ni se dejaba reducir a la nueva mística

del aislamiento poético; cuerpo que no era ni un *sujeto múltiple* (concepto este bastante discutible) ni un *objeto único* (ya que, incluso en la sala más oscura, sigue dando muestras de su «discreción», de su compostura o de su aleatoriedad y, si no de su voluntad, sí de su carácter volitivo).

Porque se puede comprar o hacerse acreedor del derecho a no ser ya un comprador sino un espectador *puro* (es decir, el depositario de una avisada e inmaculada subjetividad que ignora lo que es el dinero), pero no se puede comprar el derecho a no ser ya ese cuerpo que respira, tose, eructa y bosteza detrás de la mirada; pasivo, tal vez, pero en ningún caso impasible. Domada por las coordenadas cartesianas del número de fila y de asiento, estudiadamente convertida en anónima por el *gran refoulement* de las salas oscuras, desterrada por una sociedad de mirada clínica al inicio y luego fatalmente *crítica*, esta corporeidad bruta es aún el más inexpugnable argumento de contacto entre lo que sucede a un lado y al otro del escenario, donde toda presencia es todavía, indiscutiblemente, *presencia de cuerpos*. Es decir, es el necesario residuo (y por consiguiente el concepto residual) de esa relación entre mirada pura y pura figura que necesita un cuerpo para producirse, pero que tiene la misma necesidad de renegar de él, y que lo excluye incluyéndolo, admitiéndolo sólo *excepcionalmente* en la periferia de la representación. La *nuda vita* (vida desnuda) del espectador, (parafraseando a Agamben); o su versión salvaje de un heideggeriano *dasein*, su existir residual y literal. Por ello, en la confusión de sus numerosos temperamentos anímicos, indeterminables y misteriosos como las decisiones de una divinidad trascendente y voluble, el único parámetro que se adapta a la perfección a la noción de público, y el único sentimiento que lo califica con tiránica exactitud, es aún —Peter Brook enseña— el Aburrimiento como versión anecdótica del Hastío, la autorrevelación de la apatía, y la principal manifestación, para Heidegger, del *Existir* mismo.

Por lo demás, si existe una palabra para definir el objeto de la *expectación* que es prerrogativa del espectador (y esa palabra, lo hemos visto, es *espectáculo*), no existe, de esta parte de los focos de la escena, una palabra para definir la posición específica de quien no es *actor* (el depositario de la parte «activa» del teatro), o esa palabra, una vez más, es sólo *espectador*. No existe en el léxico teatral una figura etimológica para definir el polo opuesto y estrictamente orgánico de la acción; la condición del público en cuanto cuerpo, es decir en la medida en que se encuentra

desnudamente expuesto a la *performance*, queda así doblemente eliminada. Si por una parte se busca en ella el *apasionamiento*, por otra se postula, incluyéndola e ignorándola, su pasividad.

Ahora bien, si en la multiplicación y en la indiferenciación de los cuerpos el sujeto-espectador se disuelve en la objetualidad (no en la objetividad) del público, es igualmente cierto que esa corporeidad tan múltiple y tan desvinculada de los protocolos del sujeto desemboca, por muchos motivos, en una especie de candor, en una estúpida inocencia y, a la larga, en una condición victimaria (que es la prerrogativa, según Agamben, de toda *vida desnuda*). Digamos, más sencillamente, que si el espectáculo, por una parte, está ruidosamente *expuesto* a la mirada inquisitiva del espectador individual, el cuerpo colectivo del público, por otra, está silenciosamente *expuesto* al espectáculo mismo como a una nueva forma de juicio, que involucra a la masa de los cuerpos y que parece ignorar las razones del sujeto, si no por otra cosa, porque la primera consecuencia del teatro en cuanto acontecimiento es una brutal, artificial e intempestiva contracción de muchos cuerpos, esparcidos en un espacio relativamente angosto. Dicha contracción hace que la forma más primitiva de castigo o de felicidad sea, desde esta parte de cualquier estética, la sentencia que vuelve a recoger al sujeto en su corporeidad o a exiliarlo de ella, allí donde cada sujeto se invalida a sí mismo, y donde el espectáculo pende simplemente sobre el cuerpo del público (una poco refinada ilustración de esto se encuentra en la violencia generalizada y en las aspersiones de harina de un cierto teatro *interactivo* de los años 90).

Por ello, en términos estrictamente fenomenológicos, es posible trazar una analogía alucinatoria entre el destino del público (es decir, la estructura de su *expectación* frente al espectáculo en cuanto acontecimiento primario, *catástrofe*, *miraculum*, que lo ve implícitamente juez en cuanto sujeto y juzgado en cuanto objeto) y el destino peculiar, abiertamente catastrófico, del concepto de *Apocalipsis*; en resumen, replantearse las gradas, los patios de butacas, los palcos, el vacío de las salas (espacio semejante al de un campo de concentración puesto que excluye al mundo con la sola finalidad de concentrar en él a una de sus partes, eligiendo su parte corpórea) como si fueran otras tantas versiones, burlescas *ma non troppo*, del valle de Josafat: el lugar en el que está escrito que, en el fin de los tiempos, en la aniquilación total del mundo conocido y del tiempo histórico, la salida de los cuerpos de sus tumbas abolirá toda di-

ferencia entre los vivos y los muertos ya que todos, tanto los vivos como los muertos, se reunirán en un único desfiladero para ser, como en una superproducción de terror o en una película de culto sobre catástrofes, juzgados y liquidados. El lugar del juicio sumario y de la condena incondicional (ya que el mundo termina para todos, buenos y malos), al que es fundamental acudir con el equipaje sucinto de un cuerpo lo bastante desnudo como para que se confunda con cualquier otra desnudez; un mundo concentrado en una muchedumbre de cuerpos cuyo único objetivo es, a fin de cuentas, la desaparición definitiva del mundo mismo en cuanto realidad física (puesto que tanto en el Paraíso como en el Infierno la diferencia entre cuerpo y alma deja de ser un problema). Como ese último valle, el teatro es el lugar angosto que propicia cualquier forma de *no localidad* (es decir una abolición de las coordenadas habituales de espacio y de tiempo) y la concentración corpórea que propicia cualquier forma de dispersión fantasmal (donde en resumidas cuentas la densidad corpórea es el único acceso posible a cualquier sublimación del cuerpo en imagen).

Finalmente, es el lugar donde toda elocuencia posible del sujeto (en el fondo, su autodefensa) deja paso al silencio, y donde, sin embargo, muchedumbre y organicidad hacen que este enorme silencio del sujeto resulte a fin de cuentas *ruidoso*: el público, cuya única elocuencia es corporal, obedece en esto a un protocolo de expresión vagamente «histérico». Sus golpes de tos, sus resoplidos de aburrimiento, sus aplausos, sus silbidos, su bisbiseo (es decir, el resultado babélico de superponer muchas sensateces individuales) e incluso sus «bravos» (tomados prestados de otra lengua sin ningún intento de traducción que los convierta en algo más que en una simple onomatopeya) son igualmente interjecciones de un cuerpo enmudecido y embarazoso, que dice oscuramente hasta las cosas más claras (el éxito o el fracaso por ejemplo), y para el que la palabra subjetiva (la del espectador maleducado que comenta la obra en voz alta) es dramáticamente inadecuada a la circunstancia. Así pues, el público es un rumor, la ondulación de esa *generalidad* sin dirección sobre la que se eleva (y en la que se hunde) la drástica *direccionalidad* de cualquier obra: «Ocean without shores», como diría Bill Viola, el océano sin orillas que constituye todo público y del que el mismo Proust, en una inolvidable página sobre la Ópera de París, fulguró memorablemente la esencia líquida, la centelleante indeterminación ecuórea.

Cuerpo condenado a sí mismo y a su propia generalidad, que no comenta sino que se lamenta, y que no cesa ni un instante de emitir, desde la frontera del lenguaje en la que ha sido confinado, los corolarios enigmáticos de su residualidad, del apocalíptico *Still Life* que constituye: vida inmóvil o «vida en cualquier caso, una vez más y a pesar de todo» —vida, después de todo, ofrecida a una caducidad inminente—, por la misma broma conceptual que hace que *still life* y naturaleza muerta sean, en arte, sinónimos. Una naturaleza muerta con cuerpos, por tanto, inmóvil y espasmódica, que puede condenar a una obra a caer y a cribar de otras naturalezas muertas (coles, huevos y otros géneros alimentarios) un espectáculo abortado, pero siempre desde debajo de su exquisita cadavericidad de cuerpo temporalmente segregado a la oscuridad y al silencio, de su rumorosidad de enterrado vivo; de su sustancial y un poco abyecto carácter apocalíptico.

Por esto, por el extremismo que supone su «admitirse como cuerpo» (tan semejante a un *mea culpa* definitivo), y por la elocuencia balbuciente y oscura de ese cuerpo, no es inútil valorar las paradojas del público a la luz de la danza, el espectáculo que, de entre todos, presenta el cuerpo en su forma más paradójica y más drásticamente *mortal*; o el espectáculo que, de todos, más exalta en el cuerpo el eclipse de todos los lenguajes. Y tratar de demostrar, a la luz de la danza, que cualquier intento de definir o manipular lo específico de la expectación del público es realmente algo ideológico o imposible, porque siempre estará invalidado por su carácter apocalíptico, o bien será posible únicamente a condición de considerar el valle de Josafat, el lugar último de los cuerpos, como una *Utopía* entre las demás.

Pero dejemos por el momento estos escenarios dramáticos y atestados. Volvamos mejor a la tranquilizadora individualidad de nuestro espectador, de nuestro *Zar* mimado, gemebundo, impresionable y fácilmente aburrido, para analizar al detalle sus culpas y sus privilegios; o para descender a las raíces de un sentido «político» del espectador que hace del público, a todos los niveles, la encarnación más incongruente de aquel «principio de esperanza» sobre el que Bloch articuló su *Weltansschaung*.

Espectador, ex-pectante, *esperador* (si existiera esta palabra) —e indudablemente soberano— que detenta un extraño poder *ejecutivo*, el sujeto que observa la escena cultiva la ilusión de que esta se despliegue según

las leyes de su *ex-pectativa* en el tiempo y, al menos hasta el comienzo de la modernidad, según las leyes de la *pers-pectiva* en el espacio, es decir la forma simbólica que, al convertir artificialmente en geométrica la experiencia subjetiva de la mirada, reducía a un único y distanciado punto de vista el efecto de la realidad (Panofsky fue el primero en intuir que la perspectiva, prescindiendo de la fisiología de la visión, instauraba la ideología de una *mirada sin cuerpo*). Aunque un proverbio para niños mimados diga que «la hierba <*voglio*> (la hierba <quiero>) no crece ni siquiera en el jardín del rey», es evidente que, desde el punto de vista del soberano, la diferencia entre expectativa y pretensión no es menos débil que la que existe entre *espejismo* y *perspectiva*, porque el poder soberano no se cuestiona lo pragmático de su esperar y adora no tener que cuestionarse la realidad de lo que sus ojos descifran. Sólo ante sus ojos, por una ley inamovible de la geometría plana (y de la representación), lo falso es, en todos los sentidos, Real. Y si la historia teatral hace del rey el primer y principal «comprador» de ilusión es porque el hecho de poder eliminar cualquier diferencia relativa entre la subjetividad del deseo y la objetividad de la compra constituye un aspecto imprescindible de su absolutismo. En ese sentido, todo lo que entra en la *pers-pectiva* sujeta a su mirada es automáticamente *pros-tituido* (es decir «puesto delante» de los ojos para que los ojos se satisfagan como si se tratara de un bien que se puede comprar).

El enorme privilegio de prostituir el acontecimiento no es, para el rey, sino el sucedáneo moderno de un pensamiento mágico que ya en su momento rodeaba la esencia religiosa y sacrificial del teatro: la confianza, pues, en que la falsificación y el artificio produjeran desde una larga distancia, y a través del efecto de realidad, un efecto real (que era también, según Girard, la supervivencia de la civilización). Y si esta esperanza general recurría al derroche del sacrificio no era sino en aras de una lógica igualmente vanagloriosa por lo que la actividad teatral significó durante siglos, para los reyes del mundo conocido, un enorme derroche de medios materiales. Posterior a toda forma de misticismo colectivo o lógica de la ofrenda (Mauss), aunque en cualquier caso siempre anterior a toda mercantilización definitiva de la clientela, al soberano le gustaba comprar lo efímero porque, más que cualquier otra cosa, lo efímero precisamente garantizaba la desproporción entre el coste del objeto y su no permanencia. Digamos que *sacrificaba* sus bienes materiales sacrificándose metafóricamente a sí mismo (como haría con su propio cuerpo, por

vanagloria, en tiempos de guerra), con el mismo arbitrio con que en otros tiempos las masas enfurecidas habían sacrificado inútilmente la desnuda vida de su *phàrmakon* o chivo expiatorio. Podemos imaginar que el derroche de bienes materiales en beneficio de la pura mirada no difería simbólicamente de la condena del puro cuerpo de la víctima sacrificial en cuanto cuerpo des-subjetivado e incondicionalmente condenable a muerte en el sacrificio antiguo; que en resumidas cuentas, tras la mirada *ilusa* (es decir lanzada por voluntad propia al juego de la ficción, hasta que ya no se distingue de la realidad), el cuerpo del soberano, a través de su sucedáneo, que son sus bienes materiales, era la primera víctima de aquella *esperanza* sin precio (la realidad de lo irreal) que compraba con tanta munificencia. Autócrata y autoiluso. Por ello, haciendo de su *Mr. Peanut* la encarnación grotesca del zar que es todo espectador-consumidor-usuario de la postmodernidad, Forsythe no ha dudado, en el último acto de *Impressing the Czar*, en poner en escena el sacrificio orgiástico ideal, representando en el fondo la esperanza más oculta de la danza occidental, que es, a través de la pro-stitución simbólica de muchos cuerpos, sobrevivirse en la masacre ideal y burlesca, o en la simple desactivación de un cuerpo extraño, que es necesariamente el cuerpo del que mira. En un cierto sentido, es como si la fantasía orgiástica y victimaria puesta en escena a comienzos de siglo en la *Consagración de la primavera* (reactivar el cuerpo danzante a partir de su sacrificio dionisiaco) estuviera destinada a extrovertirse hacia la sala (definir lo específico del cuerpo danzante a partir de la sacrificabilidad del cuerpo *expectante*); y como si la última y más literal frontera de la ilusión fuera arrastrar al cuerpo del nuevo zar, del espectador, a un juego letal al que dicho cuerpo, por ausencia de otras habilidades (la primera de todas, la habilidad para danzar), puede acceder solamente extinguiéndose. ¿Acaso la danza de la escena y el murmullo de la sala no son dos declinaciones distintas de un único *balbuceo del cuerpo* (la adrenalina, el vértigo, el infinito *no-finito* de un lenguaje segregado al cuerpo mismo)? ¿Acaso no hablan, balbuciendo-la, de una misma mortalidad?

Sin embargo, aún hay que preguntarse si *esperanza* es el término justo para ese o para cualquier sacrificio. Para Bloch no existe esperanza sino en el pragmatismo de una posible realidad. Todo lo demás es ilusión, espejismo, astucia de la imaginación y autoengaño. Ahora bien, es precisamente en el pensamiento mágico donde toda distinción entre pragmatismo e ilusión se desvanece (porque es el pensamiento mágico el que de-

safía, antes que cualquier filosofía, a la pretendida diferencia entre física y metafísica). Y es en el teatro donde el único pragmatismo admisible es la «credibilidad» de la ficción del mundo, y en ningún caso, salvo por un desplazamiento conceptual, la mejora del mundo mismo.

Si es cierto, parafraseando a Baudrillard, que lo social no existe, es exactamente en el teatro, en el que lo social y su ilimitada disolución en una pura masa se presentan en su transliteración más perfecta (que es la presencia conjunta y la desaparición de los distintos sectores en los que se divide al público en los teatros tradicionales), donde la expectación no presenta ya la forma de la *conciencia anticipadora* a la que se refiere Bloch, sino más bien la informalidad del presentimiento o del presagio, un estado nervioso y profundamente utópico que sirve de vehículo a la relación entre público y espectáculo, no tanto según las reglas de la exégesis como las de la adivinación.

En sustancia, la *illusion comique* que persigue la modernidad occidental no mantiene una relación con la realidad más pragmática que la que mantiene con el futuro real la noción de *profecía*, si la esencia del *pro-fatum* es anticipar el mundo bajo la forma de destino, es decir, de un futuro marcado, y si la adivinación es sencillamente el artificio de predecir el futuro, «tiránicamente» como hacía Nostradamus, en el tiempo y en los modos del presente. En suma, *presentir el presente*, que es el privilegio del *representar* otorgándole a acontecimientos sólo soñables o sólo fantaseables los rasgos de la actualidad (de ahí la acusación de diabolismo dirigida por el monoteísmo a los actores, afiliados a la ralea de los adivinos y los embusteros).

Porque como en toda charlatanería que se precie, el objetivo de la ficción teatral no es que la realidad se confunda con el sueño que ha soñado de sí misma, sino que el sueño sea, o parezca provisionalmente, real. Y si el mundo puede beneficiarse de ello es solamente, en segunda instancia, porque la víctima muere de verdad, o porque creemos en su muerte como en un hecho, ya que su muerte es, antes que nada, el sacrificio violento (o el homicidio vendido como sacrificio) de una parte de lo real. La verdadera muerte es siempre un farol: una catástrofe que se anuncia para ahuyentarla.

Sólo si se le da la espalda a la realidad de forma tan violenta como para matarla, la ilusión puede salvarla. Todo esto hace de la expectación del espectador, y de su específica *suspension of disbelief*, una copia exacta, aunque también la exacta antítesis, de lo que Bloch entendía como «principio de esperanza». Porque el principio de ilusión es incompatible con el de esperanza; o más bien, porque el principio de esperanza, defectuosamente definido, no es sino el principio de un mundo que, literalmente, sabe *ilusionarse* (es decir, sabe realizar literalmente sus perspectivas, sus escenarios, o sabe estar literalmente *dentro* de lo que está sencillamente *delante* de él).

Demasiado anclado a una idea societaria y contractual de la humanidad, el protocolo de la esperanza que Bloch describe no es aplicable, por tanto, a la colectividad teatral de los orígenes, así como tampoco lo es a la individualidad soberana del primer teatro moderno que, en la era del comercio (esa que forja el concepto actual de «público teatral»), no hace otra cosa que multiplicarse indistintamente, extendiendo a los espectadores individuales, uno por uno, el privilegio letal, la falsa ventaja, el estado escindido y, en resumidas cuentas, la prerrogativa sacrificial del espectador-rey, multiplicando con él el frente de la ilusión y aumentando el enorme depósito *de los cuerpos* desactivados, alejados, oscurecidos, del mismo modo que en tiempos más dionisiacos no colocaba el cuerpo en el centro de la ficción más que para, matándolo, hacerlo digno de ella. Cuerpo, en suma, que hace vivible la ilusión sólo muriendo, literal o figuradamente (aunque en toda esa oscuridad, esta diferencia, como en el valle de Josafat, desaparece).

No es casual que, históricamente, las propuestas estéticas de ruptura de la ilusión o de sabotaje de la mística teatral hayan estado marcadas por una subducción del proyecto poético en un proyecto político, y que casi siempre la opción política de referencia fuera marxista. Porque, a fin de cuentas, marxista es el fondo teórico del análisis de Bloch, dominado por la obsesión de una «esperanza activa» como acto «orientado» de naturaleza cognitiva, sueño del futuro mediato, soñado por una inteligencia segura y puntual del presente, y utopía revolucionaria, anclada al prestigio de la acción, que en teatro coincide con la voluntad firme de arrancarle a la sala su soñadora y soberana indolencia.

Y tampoco es casual que casi siempre esa ruptura de la ilusión estuviera acompañada de estrategias más o menos ápticas de implicación: incitar al juicio a quien —el espectador múltiple— vive sobre todo la inmensa ventaja del prejuicio (no sólo por la expectativa que acaricia, sino porque su situación, como hemos visto, es muy parecida a la del cuerpo de la humanidad *un instante antes del juicio universal*, cuando espera una catástrofe sin imaginar realmente cual); incitar a una toma de posición a quien, en la oscuridad de la sala, está habituado a ser más bien *dis-locado*; incitar a la subjetividad dialéctica a quien, en todo caso, vive las delicias de la objetualidad; exigirle una elaboración verbal a quien se ha precipitado al pre- o al poslenguaje del silbido o del aplauso; y, volviéndola del revés, convertir en acción la pasión pura, que es sustancialmente una apatía completa, es decir una *expectación sin esperanza*.

Pero dar forma a eso que en teatro se iba constituyendo como una perfecta sinécdoque de las masas posmodernas (el Público), en lo que tienen de más informe, fue una empresa heroica ideológicamente aunque, a largo plazo, destinada al fracaso.

Porque ignoraba la increíble capacidad de inercia de aquella masa fatalmente invertebrada, capaz por un lado de absorber y neutralizar cualquier proyecto de acción, deformándolo en ilusión (parte del juego) y dispuesta, por otro, a cualquier remodelación, a cualquier geometría superpuesta (a ser circular o frontal y en marcha, como diría Canetti), y capaz efectivamente de suscribir los recursos históricos más violentos siempre que vayan acompañados de una falsificación general del presente extrateatral (en resumidas cuentas, que la historia asuma todos los contornos de una ilusión, es decir, de una profecía forzada en las formas del *hic et nunc*). Eso es lo que ocurre en el feo teatro promovido por Hitler, donde el mismo público que escuchaba en religioso silencio las kermeses de Bayreuth aceptó desfilar entonando eslóganes; porque en ambos casos la cuestión era extraviarse en cualquier género de esperanzada ficción; porque aquel público no intuyó nunca ni la diferencia entre amateurismo y arte, ni la que existe entre historia y mito; y porque tanto en Bayreuth como en Nuremberg lo que más vibraba en la masa vibrante era la ilusión del *cuerpo partícipe y sacrificial o sacrificable*, que se ofrecía a retirarse artificialmente de la escena de la Tetralogía o a irrumpir de manera igualmente artificial en las concentraciones oceánicas.

De este modo, la reedición más utópica desde el punto de vista histórico, la más áptica, y la más activamente corpórea del concepto de público tuvo un efecto diametralmente opuesto al tipo de intelectualización de la esperanza auspiciado por Bloch y por tanto teatro de *Agit-Prop*, y no simplemente porque el que la propugnó estuviera animado por las peores intenciones, sino porque, imaginado como un representante de la masa, el público sólo se convertía en un conjunto de subjetividades dialécticas si dejaba de ser esa masa, es decir, perdiendo, en una óptica marxista, toda eficacia revolucionaria real; y porque para cualificarlo como *figura de la masa* estaba el *mysterium tremendum* de su hipercorporeidad, o sea eso que, a lo largo de la historia, hace que la masa sea sólo matable o sólo matadora. Activar esa masa y hacer de ella el sujeto general de un asesinato (es decir, el protagonista del genocidio en cuanto *performance*) fue todo uno. El público teatral, que tenía todo lo que tiene que tener una masa inerte (materia implosiva) en la oscuridad de las salas, poseía igualmente todo lo que caracteriza a una masa crítica (materia inestable y explosiva) a luz de la historia. En resumen, aquel público no existía más que para encarnar, neutralizándola, la utopía que en cada momento se aplicaba, ya se tratara de la frivolidad de una ilusión creíble ya de la gravedad de una fe histórica. En el teatro, antes aún que en el mundo, era ya la masa que iba a ser: un Argo de mil ojos cuyo sueño es indeterminable y, por consiguiente, indefinidamente vigilante, obtusamente alarmista, y generalmente peligroso, *cuando el baile se endurece y los duros comienzan a bailar*.

La última esperanza, la entelequia misma del acto de esperar, es la lograda plenitud del *aquí y ahora*. Malignamente, lo performativo traduce en acto toda la potencia de la prospección. Y sin embargo lo hace de modo indolente, porque en ningún momento sabe invocar con eficacia, como haría Bloch, una transmutación de la expectación en acción, o de la acción en expectación. Se encuentra con el público en una ceremoniosa representación de la *estática* del esperar, en la que falta precisamente toda dinámica. En un cierto sentido es la realización «ágil» de una perezosa expectación. Tanto más seductora, tanto más convincente como escenario utópico cuanto más pasivo e inmóvil es el sujeto de la expectación misma. Pero puesto que la fascinación engañosa de la utopía en curso se alimenta en el teatro del abismo existente entre esa inmovilidad del espectador y la movilidad del espectáculo, resulta admisible creer que, entre todas las formas de la *performance*, la danzada es la más salvaje

y engañosamente utópica. Así pues, la danza es sin duda el arte al que, más que a ningún otro, se le confía la tarea de desactivar cualquier pretensión de utopismo de lo performativo, ya que es el arte que encarna, mejor que cualquier otro, la paradoja de una *utopía literal*.

Veamos cómo lo hace. La danza enuncia en quien la ejecuta un acto en su estado más puro, es decir una acción que no procede de nada, no produce nada y se deshace pertinazmente a sí misma. El resultado, para quien, viceversa, la observa, es una efectividad igualmente pura: la danza es un *hecho* extremo, un efecto absoluto y sin causas aparentes, que no tiene perspectivas de cambiar o de causar nada en el orden de la realidad física, fuera del cuerpo del que danza. En suma, si no existe espectáculo que no sea la formulación de una promesa, no hay un solo instante, de los muchos que componen una coreografía, que no desatienda la promesa implícita en su forma.

Además, la danza pone en escena un verdadero laberinto de figuras cuya única ley es la dislocación constante del *topos* (y precisamente la realización inestable de una *no-localidad*, una *u-topía* efectiva o, como dirían Ann Halprin y Forsythe, una *heterotopía* sistemática). El laberinto figural de la danza no apunta a nada en concreto, pues la danza es la única *performance* en la que el *tema único* es simplemente la performatividad (y la capacidad de dispersión) de lo que es performativo y disperso; porque, finalmente, a pesar de su desubicación constitutiva, la danza corresponde al tiempo lineal de forma tan obtusa que es capaz de desactivar por exceso no sólo cualquier orden seriamente narrativo (puesto que la narración implica una *discrecionalidad* del tiempo), sino también cualquier mínimo intento de remodelación geométrica del tiempo mismo. En esto, el tiempo de la danza es un tiempo sin jerarquías y sin perspectivas que los bailarines modulan mediante giros en ocho, adoptando involuntariamente la metáfora misma de una repetitiva eternidad. Nova Atlantis, Ciudad del Sol, Utopía realizada e irreal, la danza comparte con todo sueño de perfección comunitaria incluso una cierta obsesión por la circularidad, por las confusiones centrípetas y las difusiones centrífugas.

Pero tantas semejanzas estructurales entre danza y utopía no deberían llamar a engaño; por todas las características de dinamicidad e inestabilidad de la forma que encarna, la danza no produce un estado, sino su negación. Para ser exactos, ni un estado, ni un Estado. Nada, en suma, que

haga pensar en una paralización, y por tanto en una planificación, en una habitabilidad o gobernabilidad. La rectificación que hace del mundo no va en la dirección de un Nuevo Orden, sino en la de un Desorden Generalizado. Una acechanza que las vanguardias europeas no reconocieron en su momento, al menos a juzgar por los numerosos proyectos de *re-espacialización* de la danza sobre motivos circulares que Laban, Dalcroze y otros entregaron a la historia de las utopías teatrales entre los años diez y treinta, cuando, no por casualidad, la idea de una decadencia societaria de la danza pasaba por la abolición implícita del concepto mismo de espectador, y cuando, en la loca ilusión protonazi, al espectador se impuso el imperativo de la participación; que fuera la Danza, y no la Historia, la que decidiera el protocolo de la ecuación entre Danza e Historia. Si bien el teatro de texto acarició durante algún tiempo la idea de una posible apticidad dialéctica, exagerando el perfil societario y político del público (haciendo al público más «público» de lo que era o de lo que soñaba), en danza todo el impulso utópico se orientó inmediatamente hacia una implicación áptica tan elevada como para abolir cualquier diferencia entre lo específico de la sala y lo específico de la escena, eliminando al público *tout court*. Bajo el nazismo se ignoró que haber ampliado los bordes de la danza hasta incluir el cuerpo del público (y el cuerpo de la nación), no eliminaba la exigencia imperativa de un sacrificio, de una concentración, de una anulación, de una abyección general; una exclusión inclusiva de los cuerpos al margen de esa danza. Y puesto que la Danza por antonomasia era ya la Historia, la masacre simbólica del cuerpo extraño pasó del honor de la letra a la vergüenza de los hechos.

Tampoco de este modo se liberó a la danza de una cierta dificultad para imaginarse radical y utópica sin querer reemplazar estúpidamente la prospección del público con su acción directa y danzada. Eso sucede nuevamente en plena efervescencia posmoderna, cuando por una inesperada contorsión de las categorías estéticas (extraordinariamente analizada por Baudrillard) todo el arte reemplazó a la instancia implícitamente revolucionaria de cambiar el mundo, aunque sólo fuera transfigurándolo o figurándolo, con la de ser cambiada por el mundo, *englobándolo* en sentido hiperreal, y dejándose alucinar por el efecto de realidad.

El malentendido que bajo el nazismo había servido a las peores intenciones volvió para servir a las mejores veinte años más tarde, cuando la corriente de Judson Church, precursora involuntaria de todo postmoder-

nismo, acunó en el *contact improvisation* el proyecto de una nueva utopía real, radicalmente áptica en su forma (puesto que estaba basada *strictu sensu* en el contacto físico y literal de los actuantes) y únicamente coherente consigo misma en ausencia de un público real (la mayor parte de las kermeses de *contact* tenían lugar a puerta cerrada, y la técnica misma no supo conciliarse, salvo de una manera hipócrita, con la exigencia de admitir a un público de pago). Es más, la decisión de no predeterminar la forma (en resumen, la abolición de la coreografía), que debía garantizar una verdadera incandescencia del *hic et nunc* de la *performance*, anticipó un giro informal que desplazaba a las simbólicas camas redondas de la escena, en algunas malas *jams* de improvisación, una ausencia de forma que hasta entonces había sido la prerrogativa casi única de todas las «masas» extrínsecas a la danza, público incluido.

Una vez más, el enjuiciamiento rápido de una ansiada dimensión social desembocaba irresistiblemente en una involuntaria abolición de toda dimensión social (o, volviendo a Baudrillard, en la confirmación definitiva de que lo social había dejado de existir).

Pero de igual modo cambiaban para siempre, en danza, *las reglas de la espera*. Si la peculiaridad de todo espectador es «esperar lo inesperado», la danza constituye desde siempre el sabotaje ideal de toda conciencia anticipadora (ya que su relación con la forma prescinde de cualquier tipo de causalidad o predecibilidad), y de toda conciencia retroactiva (puesto que, por la misma razón, la memoria no retiene casi nada de la danza que sus ojos han recibido). El presente eterno e indiferenciado que es su dimensión temporal (y que es la dimensión temporal de toda verdadera Utopía como anulación de la Historia y de toda verdadera Apocalipsis como anulación del Tiempo) constituye a los ojos de quien lo «espera» la perfecta expresión de eso que Bloch llamaba *futuro inauténtico*, es decir «un futuro antiguo en su contenido, automático, y en el cual no sucede nunca nada nuevo», porque en un cierto sentido todo lo que allí sucede es demasiado artificialmente nuevo: un futuro más soñable que proyectable; más alucinatorio que ponderable; más ritual que social; más cíclico que lineal; y que hasta la modernidad ha articulado su paradoja, la de una *inesperada repetitividad*, en la forma sublime de la coreografía, escritura que le permitía al cuerpo insistir infatigablemente en su imprevisibilidad, haciendo de ello la ocasión múltiple para una verdadera repetición perturbada de sí misma. En resumidas cuentas, realizando en el grado

más alto el encantamiento del espejo (sorprenderse, en la identidad, como si se tratara de *otro diferente de uno mismo*) y dando forma a eso que Pierre Legendre llamó, en referencia a la danza, «la passion d'être un autre» (la pasión de ser otro).

Abolviendo el concepto de coreografía, el Posmodernismo eliminaba el último dispositivo de una dialéctica antigua entre espera y rememoración; porque la danza dejaba de ser el *acontecimiento nuevo pero ya escrito*, la Apocalipsis simbólica que había sido, y porque la demanda del creador se convertía en todo y por todo en idéntica a la del espectador; no más «¿Qué ha sido la danza?», sino «¿Qué será?». Rescindiendo toda unión fenomenológica efectiva con la esperanza y la memoria (las dos principales «figuras del tiempo» según Minkowsky), en el momento mismo en que abrazaba con más fuerza su potencial utópico, estaba de hecho neutralizándolo. La danza en su calidad de evento primario (catástrofe) no obedecía ya a las reglas inescrutables de la creación (y de la destrucción), sino que entraba en el puro dominio causal de las leyes orgánicas; y lo que con mucho esfuerzo había sido una utopía se convertía definitivamente en un *no-lugar*, o en una utopía extrema. Otro tipo de Apocalipsis, más literal.

El mundo que las *jams* parecían prometer era en suma la imagen dinámica e impredecible de un concepto más bien estático cuya única ley era la absoluta contingencia del cuerpo literal, definitivamente desubjetivado, y a la cual el público podía acceder solamente convirtiéndose en parte de la masa de aquel cuerpo indefinidamente impensable y *actual* (no ya presente, ni pasado ni futuro), de aquella enteiquia pura que, transformando el cuerpo en un *fin* en sí mismo (enteiquia como energía o acto de su misma realización) a fin de cuentas no narraba ya el fin intrínseco del cuerpo sino, en un cierto sentido, *su Fin*, la extraña utopía en la que todo lo que es cuerpo converge en un solo punto de atracción, que es el punto de su desaparición, y en el que la única acción del cuerpo es una docilidad, una pasividad absoluta a sus reglas orgánicas, a su pura mortalidad. En presencia de esa enteiquia, de esa «acción en razón de la acción», la única actitud posible de un público cada vez más deslegitimado, cada vez más inexistente de hecho, era la de una espera sin objeto y en el fondo sin sujeto, paradójica como la manía pliniana de contemplar los escenarios de la catástrofe ignorando que el cuerpo al que pertenece la mirada, tanto si huye como si permanece inmóvil, es parte de ese escenario y desaparecerá en su descomposición final.

Pero en el fondo es una espera frívola, como la de todo verdadero usuario posmoderno, que va al teatro y enciende la televisión, *ut aliquid fieri videatur* —«para que *se vea* (verbo impersonal) que suceder algo».

Este es el escenario de la última postmodernidad. El espectador sediento de novedades no es ya un consumidor más en consonancia con los tiempos del espectador sediento de tradición. El uno y el otro corresponden de hecho a dos objetivos diferentes dentro de un *mercado* tendencialmente horizontal donde los valores intelectuales han suplantado a los materiales, es cierto, pero únicamente para imitar su carácter intercambiable. No hay mercado menos sorprendente en sí mismo que aquel al que le pedimos todo el tiempo que nos sorprenda.

Incluso en el espectador más entusiasta, en el más puro de corazón, la fe prestada a los fenómenos artísticos está sirviendo a la causa de una mala fe más falsa y más general, que es el mercado como forma última de la contemplación. Pocas cosas asustan tanto como un cierto cándido entusiasmo, que finge sorpresa para ocultarse a sí mismo una real y consolidada incapacidad de sorprenderse.

En el caso de la danza, lo que debe ser redefinida, tal vez, es la deontología del espectador (el protocolo de su juicio sobre el fondo del prejuicio general, semejante al papel concreto de la culpa individual sobre el fondo de una culpa general e incondicional en las profecías escatológicas). Deberíamos volver a preguntarnos *quiénes somos* mientras vemos danzar, qué espera realmente nuestra mirada, en qué consiste su experiencia y, por consiguiente, cuáles son las formas en que va articulándose, desde la escena hasta la sala, la *pro-vocación* (hacernos participar o bien hacernos reaccionar) que la danza pretende activar.

La danza de los últimos treinta años se ha estructurado a sí misma, para bien o para mal, sobre la exigencia primaria, sobre la urgencia de elaborar de un modo estratégicamente eficaz esa provocación. Y lo ha hecho con resultados discontinuos y con una tasa más o menos elevada de sano histerismo. De todos modos, es innegable que su problema principal es todavía captar la mirada del público, y no simplemente para adjudicarle un papel testimonial, sino para que el testimonio de su mirada se cargue de algo muy parecido a una especie de *responsabilidad*.

Porque la danza *desaparece* por vocación. Y porque el testigo de la danza es siempre *testigo de la desaparición de algo*. El último que la ha visto con vida.

Si bien esto vale para todo tipo de danza, es mucho más válido para la danza de finales de siglo, amenazada (y también atraída) por esa desaparición más literal, más histórica y más clamorosa que es su penetración en los géneros limítrofes, su drástica abdicación de sí misma. El haber intuido que el problema genérico de la relación entre mirada y desaparición se estaba convirtiendo en un problema histórico de relación entre todos los usuarios y todo un género en vías de extinción ha determinado en las últimas generaciones de creadores un recrudescimiento de las modalidades conativas, es decir, de los modos de llamar al público a presenciar con la mirada la débil presencia —luego ausencia cierta— de la propia danza. Ahora, neutralizadas por la lógica del mercado, las viejas formas de tratamiento de la danza como pura experiencia de la mirada tenían que ser reemplazadas por estrategias más agresivas. En los últimos años fue una ligereza imperdonable creer que la implicación del *cuerpo* del público podía reemplazar la pérdida coparticipación de su mirada, y por consiguiente de su espíritu. Apuntando al doble escamoteo de acercar, por una parte, el cuerpo de la danza al de las personas, y de englobar, por otra, el cuerpo de las personas en el hecho danzado, la danza reciente ha elegido cultivar el mito de la presencia en su versión más literal. Esta no tenía por qué ser la vía más eficaz; de hecho no lo ha sido; cuanto más se le acerca el público, en un cierto sentido más desaparecen ambos, la danza y el público. Ante todo, esta «inclusión» del cuerpo en el trabajo de la mirada no tenía por qué ser más orgánica para la danza ni más «corporea» *tout court* que la exclusión que la había precedido en los tiempos jurálicos en los que la danza era pura imagen y el público pura suma algebraica de muchas miradas individuales y de un cuerpo generalmente excluido. Digamos que, si en un mundo superpoblado la cercanía de los cuerpos no es garantía de comunión sino solamente, si acaso, de esa falsa participación compartida que todos llaman «comunicación», no vemos por qué en danza las cosas tengan que ir de otro modo. Nos preguntamos, además, si la *cualidad de la presencia* invocada por la danza no es —o no debe ser— de otro tipo muy diferente. En suma, si más que una *cualidad de la presencia*, la danza no está destinada a expresar una cualidad de la ausencia. Y también si la *promesa* que implícitamente ofrece a la *esperanza* de quien la observa desplegarse debería ser una promesa de tipo negativo.

Porque hacer una promesa y cumplirla, anunciar la posesión de algo y entregarlo son acciones muy diferentes y, quizá, incompatibles. La diferencia que las separa es la misma que determina el desfase fatal que existe entre obra de arte y producto de consumo. Si existe un abismo real entre arte y puro consumo cultural, hay que buscarlo en el hecho de que el segundo tiene como objeto las promesas cumplidas mientras que el primero, el arte, las promesas *sólo* formuladas, las profecías.

Su desenfrenado incumplimiento hace de la danza la promesa más atrevida; no una simple promesa, en efecto, sino una *utopía* en el verdadero sentido de la palabra: el no-lugar infinito en el que el cuerpo va *des-ubicándose* durante todo el tiempo. Precisamente a través de la desubicación sistemática de su objeto la danza da forma al deseo primario de identificar cuerpo y mundo, y en segunda instancia, de celebrar su versión de un mundo *drásticamente alternativo* al mundo real en la desaparición sistemática del cuerpo. Ésa es su «promesa de felicidad». Ésa su heterotopía, su Apocalipsis real: cuerpo precipitado a una propia multiplicidad solo soñable y el secreto de la mirada que se posa sobre él como para acariciar la ilusión de desaparecer en el cuerpo que *sabe desaparecer*.

Entregándole al público un cuerpo orgánico, una fisiología viva, y apostando por el valor probatorio de los datos fisiológicos, la danza más reciente está entregando al imaginario una versión de cuerpo que se encuentra exactamente en las antípodas de la versión de cuerpo «alternativa» que la danza persigue desde que existe. En suma, el nuevo cuerpo es, físicamente, un cuerpo científico, no figural, y conceptualmente, una *idea de cuerpo*, una unidad lingüística fácilmente manipulable, es decir, una vez más, ese *Cuerpo* indiferenciado, disponible y clasificable que se encuentra en el origen de los *cuerpos* sobre los que se ceba desde siempre todo poder físico, económico e ideológico. Transformando al espectador en un Santo Tomás que debe tocar para creer, se resta autoridad a su facultad de creer en el cuerpo sin tocarlo. En un cierto sentido, se lo priva de esa peculiar esperanza que es su estatuto como espectador: una profesión de fe en el Fin (gesto, paso, Muerte o Apocalipsis) como forma real de todo Inicio; y el oscuro convencimiento de que ese Fin se promete a sí mismo a cada momento porque es el único modo de que no acontezca.

El arte de la percepción

Óscar Vilarroya

El biólogo Theodosius Dobzhansky escribió en 1973 una frase que se ha convertido en un lema de la biología contemporánea: «Nada en la biología tiene sentido excepto a la luz de la evolución». Pues bien, el espectacular avance de las disciplinas neurocientíficas, en su capacidad para desentrañar los mecanismos subyacentes a la condición humana, me permite parafrasear a Dobzhansky de la siguiente manera: «Nada en ciencias humanas tiene sentido excepto a la luz de la neurociencia».

En efecto, la neurociencia ha permitido un salto en la comprensión de casi todos los fenómenos humanos, desde la psicología a la sociología, pasando por la economía, la política, el arte... Es cierto que, de momento, se trata de un salto cualitativo, que los avances concretos son todavía incipientes y parciales, de tal manera que quizás la mejor formulación de la frase sea «nada en ciencias humanas *tendrá* sentido excepto a la luz de la neurociencia». Sin embargo, lo relevante para mí es constatar el cambio y defenderlo de ciertas reservas «humanísticas». El caso es que muchos humanistas han entendido este avance de las neurociencias como un intento de suplantación y manifiestan a menudo su rechazo a asumir los hallazgos neurocientíficos como parte de su nuevo bagaje. Sin embargo, la neurociencia debe entenderse como un instrumento más a disposición de las ciencias humanas. Cierto, en muchos casos modificará y desestimaré numerosas explicaciones humanísticas, pero en gran parte se convertirá en un formidable complemento. Porque la neurociencia, por sí misma, no podrá aportar una visión exhaustiva de los fenómenos hu-

manos, sino que su papel será el de optimizar y completar las disciplinas humanísticas clásicas.

En este sentido, la neurociencia de la percepción puede contribuir al tópico de esta obra. La percepción es el proceso mediante el cual, a través de los sentidos, accedemos y construimos el mundo en el que vivimos. Y, por tanto, cualquier análisis, reflexión o acercamiento al concepto de «público» precisará, explícita o implícitamente, basarse en un modelo de percepción.

El dogma de la «inmaculada percepción».

La neurociencia contemporánea está cambiando el modelo de percepción tradicional, destruyendo el dogma que implícitamente ha permanecido en los análisis, reflexiones y acercamientos a la percepción durante siglos. Hasta la actualidad se ha creído en lo que puede denominarse como el «dogma de la inmaculada percepción»: la creencia que la percepción nos da un acceso directo y completo a la realidad. Este dogma se ha sostenido por todos aquellos que pensaban que la percepción era un proceso pasivo, es decir, que los sentidos sólo transmitían la información sensorial al cerebro. Los empiristas son los grandes defensores de esta tesis, ya que consideran que todo el conocimiento se basa en los datos de los sentidos, y por lo tanto, precisan que los datos sean fiables e inmaculados.

¿Cuál sería una visión dogmática moderna de la percepción? Pongamos que nos fijamos en la percepción visual. El dogma afirma que una determinada información se registra a la retina, el resultado de tal proceso se envía hacia la corteza cerebral primaria, donde se procesan los primeros estadios de la información sensorial, y entonces se envía esta información hacia al que las conocen como áreas asociativas, donde se forman las representaciones de las percepciones propiamente dichas, la aparente imagen mental de, por ejemplo, una manzana.

En este modelo, los sistemas periféricos, los órganos de los sentidos, funcionan codificando las señales que reciben según el tipo de energía: electromagnética en el caso de la visión y el oído, química en el caso del gusto y el olfato y electroquímica y mecánica en el caso del tacto. Los sistemas centrales se hacen responsables de esta información para llevar

a cabo los análisis y el procesamiento «superior», que normalmente denominamos percepción, y todos los otros procesos «superiores», como el pensamiento.

A partir de aquí, el dogma afirma que la información del mundo exterior se procesa diferenciando claramente entre las sensaciones, las percepciones y los conceptos. Para simplificar, diferenciamos claramente una cosa que denominamos «datos de los sentidos», que configuran las representaciones perceptivas —los olores, las formas, las texturas, la intensidad de luz—, por un lado, y todos los otros elementos que forman parte de los procesos de pensamiento, lo que normalmente denominamos «interpretaciones» de esta información perceptiva, por otro lado. Cualquier proceso «superior» —como el que interpreta la percepción de una manzana como un ejemplo del concepto «manzana»— viene después de que los sistemas sensoriales hayan aportado una representación perceptiva más o menos completa y adecuada. Los datos de los sentidos son la información que aportan los órganos, las percepciones corresponden a la organización de estos datos en representaciones unificadas y estructuradas de las cosas que vemos, sentimos, tocamos y degustamos, mientras que los conceptos son las abstracciones que el sistema nervioso hace de estas percepciones o, según se mire, que se derivan de estas percepciones.

Supongamos que queremos explicar cómo vemos una manzana encima de una mesa. El cerebro recibe un conjunto de datos sensoriales que incluyen información del color, la forma, el movimiento, el olor, el gusto y el tacto, organiza estos datos de tal manera que configura una representación de la manzana en rasgos perceptivos y, una vez adquirida o activada la capacidad de abstracción, puede inferir que esta representación es un ejemplo del concepto «manzana». De esta manera, cuando percibimos una manzana parece como si tuviéramos activa en «el ojo de la mente» una representación de la manzana tal y como es, captando lo que creemos que son las propiedades inherentes de la manzana: su color, su forma, su gusto verdadero.

Pero lo cierto es que nuestra percepción no es una mirada al mundo tal y como «es», sino un complicado conjunto de diferentes procesos que construyen, más que representan, la realidad. Los estudios recientes en neurociencia de la percepción han mostrado que la percepción es un proceso complejo, nada directo y completo. La percepción es un proceso que

se produce a partir de procesos neurológicos que construyen, más que dan acceso a la realidad. Como nos han mostrado decenas de miles de experimentos en psicología y en neurociencia cognitiva, el contenido de nuestra percepción es un conglomerado de interpretaciones de la realidad, construcciones de otras realidades, explicaciones post-hoc, reevaluaciones y un montón adicional de trucos de magia que el cerebro considera conveniente fabricar para optimizar nuestra interacción con el entorno.

Debe reconocerse que el dogma nace de una creencia bastante natural. Cuando miramos, por ejemplo, una manzana sobre una mesa, tenemos la sensación de que la mente tiene una pantalla en la cual vemos la manzana, la sensación de que los ojos son fieles «copistas» de la realidad, o que observamos «como través de una ventana». Pero no existe esta pantalla, ni los ojos son copistas, ni hay una ventana, sino que la percepción es una forma de «construcción». Aunque así le parezca al dogma, el cerebro no «observa» el mundo a través de los sentidos. No tiene una representación fiable de cómo son las cosas. El hecho que parezca que tenemos una imagen de una manzana en «el ojo de la mente» y que creemos que es una «copia» de la manzana real es una sensación ficticia de la cual no podemos sustraernos. Una manzana vista por una abeja es completamente diferente de cómo la vemos nosotros. El «rojo» de la manzana es una cosa que ha pasado por un proceso, no es una cosa dada directamente por los sentidos. La luz que viene de la manzana no contiene en ella misma la calidad de «rojo» hasta que el cerebro no la relaciona con la señal que proviene del entorno de la manzana y con otras señales que le llegan de otros procesamientos cognitivos, incluyendo la memoria. En consecuencia, el color que percibimos no es una propiedad del objeto al cual atribuimos el color; los objetos no tienen los colores que les atribuimos. Las manzanas no son «rojas», sino que se ven rojas. Y esto es porque el color aparece gracias a la combinación de tres factores: las longitudes de onda de la luz reflejada por los objetos, las condiciones de iluminación y el cerebro. Cada objeto refleja la luz de su superficie de acuerdo con una combinación constante de diferentes longitudes de onda. Aun así, las longitudes de onda específicas que se reflejan no son constantes, dependen de las condiciones de iluminación. Así, es posible que una manzana refleje unas longitudes de onda por la mañana que sean diferentes que las que refleja por la tarde y, aun así, continuaremos viendo la manzana del mismo color. Tampoco la reflectancia, la combinación de longitudes de onda, sirve para determinar un color, puesto que dos reflectancias

diferentes pueden ser vistas del mismo color, o dos reflectancias iguales pueden ser vistas de diferente manera. Es más, las categorías alrededor de las cuales distinguimos los colores siguen unos patrones muy particulares, en los cuales hay colores que son los importantes, denominados «focales», como el verde, el rojo, el amarillo, el azul, y colores intermedios, que se perciben como variaciones de estos colores focales, y no como colores diferentes, que es lo que correspondería.

En pocas palabras, el color, en cuanto a percepción se refiere, es una combinación del cerebro y el mundo. Y por extensión, todas las percepciones sólo tienen sentido cuando englobamos el mundo y el cerebro. Teniendo en cuenta esto, las percepciones nacen de la combinación entre el sistema cognitivo, el mundo, y el pasado perceptivo del individuo. El mundo aporta los objetos y el cerebro aporta todo aquello necesario para discriminar los rasgos relevantes de la percepción. Esto quiere decir que discriminar el rasgo «rojo» de la manzana que vemos nace de las propiedades físicas de la superficie de la manzana, de la luz que emite, de ciertos procesos del cerebro y de los rojos que hemos discriminado en el pasado. Para la percepción de «rojo» es necesario tanto el mundo como el cerebro.

Todo esto parecería dar la razón a los racionalistas, que basan el conocimiento en un pretendido conocimiento innato, y por lo tanto, podrían interpretar que la construcción de la percepción se hace en base a este conocimiento innato. Nada más lejos de la realidad. La percepción es una construcción que se hace en base a ciertas predisposiciones innatas, pero es fuertemente dependiente de la experiencia. De hecho, la percepción se desarrolla en doble sentido, los datos de los sentidos se procesan por el cerebro, pero el cerebro está condicionado por los datos de los sentidos. Es más, los procesos perceptivos que permiten la construcción de la realidad son inaccesibles a la introspección, son procesos neurológicos básicos que tienen poco que ver con los principios racionales del conocimiento perceptivo. En consecuencia, nos hace falta el estudio neurocientífico para descubrir estos procesos inconscientes.

De hecho, es muy importante tener en cuenta, además, que esta «construcción» que realizamos en cada percepción depende de nuestro pasado perceptivo. Cuando un recién nacido mira una manzana, no ve nada concreto, apenas formas y colores inespecíficos. Después de unos meses, el lactante ya ve unas manchas de colores, y unas formas más definidas,

y a medida que se hace mayor va viendo nuevas cosas, hasta que tras ser conceptualmente y lingüísticamente competente puede decir «qué manzana más roja». Sin embargo, pese a que el cerebro es el mismo en todas estas fases, lo que ve el niño no es lo mismo, no tiene las mismas percepciones en todos los casos. No hay nada que sea universal en la percepción que corresponda a la percepción de «manzana» o de «rojo». Si dos individuos miran la misma manzana, los dos verán la manzana de manera diferente, porque tienen pasados perceptivos diferentes. No es lo mismo que un director de orquesta y un analfabeto musical escuchen la misma pieza de música.

La neuroanatomía de la percepción

¿Cuál es la infraestructura neuronal de la percepción? Siguiendo con la percepción visual, lo que sabemos es que, estimulados por la luz, los fotorreceptores de los ojos (los conos y bastones de la retina) generan unas señales que, después de algún proceso, entran en la corteza visual en una zona que se denomina V1, en el área occipital (la más posterior) del cerebro. Si este área del cerebro se destruye, por un traumatismo o un infarto o una hemorragia, el paciente queda ciego, por muy bien que tenga los ojos.

A partir de aquí, las señales proceden hacia la parte frontal del cerebro a través de más de 30 áreas que tienen diferentes especialidades funcionales. Estas áreas pueden ser divididas en dos grandes vías que funcionan en paralelo, que reciben el apelativo de la vía del «dónde» y la vía del «qué», en referencia a la simplificación de sus funciones: una se orienta a identificar el tipo de objeto que percibimos (la vía del qué) y la otra se orienta a identificar la situación en donde está el objeto (la vía del dónde).

La vía del «dónde» incluye extensas zonas del lóbulo parietal, que está en la parte superior del cerebro. Estas áreas, como la denominada MT, procesan selectivamente elementos espaciales como el movimiento, la velocidad, la dirección del movimiento, y la relación espacial entre los objetos. Cualquier lesión en una de estas zonas puede provocar que la persona sólo pueda ver, por ejemplo, objetos que están estáticos, de tal manera que cuando empiezan a moverse, desaparecen completamente de su experiencia visual.

La vía del «qué» incluye áreas del lóbulo temporal, localizado en la parte profunda del cerebro. Algunos de sus múltiples subcomponentes, como la denominada área V4, procesan selectivamente elementos como el color, el contraste, el orientación y la configuración geométrica de los objetos. En los humanos, además, tenemos un área específicamente dedicada al procesamiento de las caras. Una lesión en la zona implicada en el proceso del color provoca que la persona se quede ciega para los colores.

A partir de aquí, las dos vías se dirigen directamente al lóbulo frontal, en la parte anterior del cerebro, donde los procesos de las dos vías se integran.

El adiós a la «inmaculada» percepción

En consecuencia, no percibimos los objetos en su entorno de manera unitaria; todo sucede descomponiendo los objetos y los escenarios en un montón de elementos entre los cuales hay el color, la forma, el movimiento y muchos más.

¿Qué principios tenía el dogma que se han modificado debido a lo que ya conocemos de la percepción? Las investigaciones recientes están haciendo temblar tres de los pilares básicos del dogma, que son:

1. *Unidireccionalidad*: La percepción, según el dogma, es un proceso de *bottom-up* (de bajo arriba) y no puede recibir influencias *top-down* (de arriba abajo).
2. *Unimodalidad*: Cada modalidad sensorial (visión, oído, tacto...) procesa su información sin interacciones relevantes con otros sentidos.
3. *Salto conceptual*: La percepción implica un análisis conceptual de los estímulos sensoriales que no está presente en el procesamiento sensorial más primario.

Pues bien, hay mucha investigación que se está llevando a cabo en neurobiología del desarrollo, neurofisiología y neuropsicología cognitiva que, entre otras cosas, muestra que hay una interacción intensa entre los esta-

dios iniciales y finales del proceso perceptivo, que hay una transferencia de información necesaria y constante entre diferentes modalidades sensoriales en el proceso sensorial primario, y que en los procesos iniciales del procesamiento sensorial encontramos ciertos procesos que deberán ser considerados propiamente conceptuales. Veámoslo por separado.

¿Unidireccionalidad de la percepción?

Los neuroanatomistas han sabido siempre que hay vías que se proyectan ampliamente desde áreas superiores, asociativas, del cerebro a áreas corticales inferiores. Es cierto que los detalles de las conexiones, fisiológicas y anatómicas, entre estas áreas perceptivas están todavía en proceso de ser descritos. Aun así, es un hecho que la investigación anatómica ha mostrado que, por ejemplo, las vías ascendentes desde la retina a las áreas corticales y otros centros más superiores en la jerarquía del proceso perceptivo se corresponden con vías descendentes desde áreas superiores a las inferiores, llegando incluso al nivel de la retina. El sistema visual de los mamíferos consiste, de hecho, en un gran número de áreas corticales que están interconectadas por muchas vías, algunas de las cuales pueden ser caracterizadas como *bottom-up* (de bajo arriba) y otras como *top-down* (de arriba abajo). Es más, las proyecciones *bottom-up* constituyen sólo una minoría de todas las sinapsis que viajan hacia las áreas corticales, mientras que las conexiones *top-down* parecen ser más abundantes y difusas.

Curiosamente, estos hechos anatómicos han sido ignorados desde el punto de vista de los procesos perceptivos. Como máximo, se ha propuesto que las proyecciones *top-down* servirían sólo como una especie de influencia moduladora. Esto es así porque, de acuerdo con la hipótesis del dogma que se conoce como la «tesis de la impenetrabilidad de la percepción», la percepción es un proceso *bottom-up* y no puede recibir influencias *top-down*. La hipótesis afirma que los procesos cognitivos superiores, los sistemas de creencias y conocimiento, no tienen impacto en el procesamiento de los sistemas sensoriales y motrices, porque los sistemas sensoriales son *impenetrables*.

Contra esta conclusión, pruebas empíricas indican que las áreas superiores afectan el contenido de los sistemas sensoriales y motores de manera

directa. La corteza primaria no puede entenderse ya como una estación de interconexión donde cierta información se procesa y se redirige hacia otras partes de la corteza. Hay un juego dinámico de interacción entre las áreas sensoriales primarias y los centros perceptivos superiores.

En humanos, algunos estudios sugieren que la percepción de ciertos estímulos de alto nivel precisa de la actividad simultánea de regiones primarias (el área MT), y áreas asociativas superiores (el lóbulo frontal). Estas investigaciones han identificado una red de procesos cerebrales que implican expectativas *top-down* (esperar, por ejemplo, seguir encontrando un conejo después de que pase corriendo por detrás de un árbol) y datos *bottom-up* como procesamiento simultáneo. Todos estos procesos pueden contribuir a la habilidad de formar distinciones perceptivas, y favorecer interpretaciones *top-down* donde la percepción se determina por el conocimiento previo de los estímulos.

Además, investigación neurocientífica en tareas «de imaginación mental» (en que se pide a los sujetos que imaginen un determinado objeto y que lo muevan «en el ojo de la mente») ha demostrado que la corteza visual primaria, VI, está a menudo activa junto con otras áreas visuales primarias, aun cuando no haya información sensorial que venga del exterior, puesto que el sujeto sólo imagina el objeto. Por ejemplo, cuando se hacen tareas de imaginar objetos en movimiento, la corteza motora primaria M1 (una área que se ocupa de procesar la información de movimiento de los objetos), está activa junto con otras áreas motoras. De manera similar, las tareas de imaginación motora no sólo activan áreas motoras primarias, sino que además estimulan neuronas espinales (a la altura de la columna vertebral) y producen movimientos de los brazos y las piernas, e incluso puede cambiar el ritmo respiratorio y cardíaco. Por ejemplo, cuando tiradores de élite se imaginan que están tirando con su arma, todo su cuerpo se comporta de manera similar a como normalmente lo hacen cuando disparan de verdad. Estos experimentos se han visto corroborados en tareas de imaginación auditiva, donde la activación se ha observado en corteza primaria auditiva.

Todos estos resultados refuerzan la idea que la percepción no puede ser vista como un proceso *bottom-up* en el que cada estadio es independiente del siguiente. Los resultados indican además que los procesos *top-down* y *bottom-up* se coordinan para lograr una percepción eficaz.

¿Especificidad modal de la percepción?

Muchos libros de texto de percepción consideran cada modalidad sensorial —la visión, la audición, etc.— como un procesamiento aislado, como si cada una procesara su información sin interacciones relevantes con otros sentidos. Aun así, la integración entre diferentes modalidades no es sólo un fenómeno común en el cerebro, sino que es un prerrequisito para muchos tipos de percepción y conducta. Claro está, el dogma no cuestiona que en un nivel superior, al final del proceso perceptivo, haya una integración entre las diferentes modalidades (de tal manera que el concepto de «rosa roja» incluye rasgos olfativos y visuales). El dogma afirma que la integración sucede, pero siempre tras el proceso sensorial, y que por lo tanto éste respeta las fronteras modales.

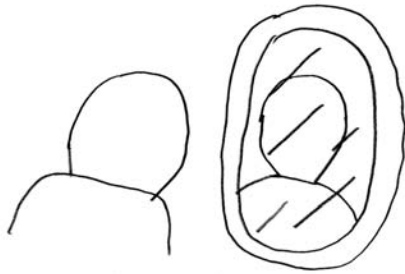
La integración transmodal de rasgos multisensoriales (por ejemplo, visual y auditivos) es uno de los ejemplos que rompen con el dogma. En la integración transmodal dos o más modalidades se integran en el mismo proceso. Muchas investigaciones sugieren que la integración transmodal no es sólo un hecho, sino que además es necesario en los estadios perceptivos primarios.

Bibliografía

Barsalou, L.W. (1999). «Perceptual symbol systems». *Behavioral and Brain Sciences*, 22: pp. 577-609.

Calvert, G.A., Bullmore, E.T., Brammer, M.J., Campbell, R., Williams, S.C.R., McGuire, P.K., Woodruff, P.W.R., Iversen, S.D.S. & David, A.S. (1997). Activation of

Los efectos transmodales no están restringidos a las modalidades auditivas. Entre otros, hay estudios que han encontrado que el colículo superior integra rasgos de tres modalidades sensoriales diferentes: visión, audición y sensación corporal, y otros experimentos han mostrado que la percepción visual puede estar alterada por el sonido. La integración transmodal es, pues, la regla y no la excepción.



mi mejor
PÚBLICO

Auditory Cortex During Silent Lipreading. *Science*, 276: pp. 593-596.

Crammond, D.J. (1997). Motor imagery: «Never in your wildest dreams.» *Trends in Neuroscience*, 20: pp. 54-57.

Dalton, P., Doolittle, N., Nagata, H. & Breslin, P.A.S. (2000). «The merging of the senses: integration of subthreshold taste and smell.» *Nature Neuroscience*, 3: pp. 431-432.

Douglas, R.J. & Martin, K.A.C. (1998). *Neocortex. In: The synaptic organisation of the brain* (Shepherd GM ed.), pp. 389-438. Oxford University Press, New York.

Driver, J. (1996). «Enhancement of selective listening by illusory mislocation of speech sounds due to lip-reading.» *Nature*, 381: pp. 66-68.

Felleman D.J. & Van Essen, D.C. (1991). «Distributed hierarchical processing in the primate cerebral cortex.» *Cereb.Cortex.*, 1: pp. 1-47.

Freedman, D.J., Riesenhuber, M., Poggio, T. & Miller, E.K. (2001). «Categorical Representation of Visual Stimuli in the Primate Prefrontal

Finalmente, hay estudios recientes que son incluso más intrigantes, dado que sugieren que todos los procesos perceptivos pueden estar modulados y afectados por estímulos emocionales. Se ha mostrado que la amígdala, una estructura cerebral dedicada al proceso de los estímulos emocionales, puede influir directamente en la percepción visual. La investigación ha mostrado por primera vez que los sistemas perceptivos están sintonizados con la significación de los estímulos. Así se ha visto que palabras con significación emocional («muerte», «sangre», «miedo») se perciben más rápidamente que las que tienen significación neutra («silla», «carretera», etc.).

¿Fronteras entre percepción y cognición?

El dogma afirma que los procesos sensoriales básicos no implican un análisis conceptual de la información, mientras que los procesos superiores de las percepciones sí. Así, podemos decir que una percepción de «manzana» comporta un tipo de juicio, análisis conceptual, pero la sensación de una manzana, en sus rasgos puramente sensoriales de «rojo», «redondo», etc., no contiene estos aspectos más conceptuales. De alguna manera, el dogma diría que la sensación de «manzana» es siempre la misma independientemente de las capacidades cognitivas que tiene el individuo.

En efecto, el dogma distingue tradicionalmente entre la idea de sensación y la de percepción. Aun cuando es difícil establecer esta distinción de manera precisa, quizás lo que es común a todas las variaciones del dogma es que hay

una distinción clara entre un primer estadio, el que se conoce como «sensación» y un estadio cognitivo que se denomina «percepción». Más concretamente la transducción de energía física (sonido, luz, presión, etc.) del entorno que se convierte en códigos y señales neurales, correspondería a la «sensación». Esto debería diferenciarse de la interpretación de estas señales y códigos que es lo que correspondería a la percepción. Por tanto, mientras *sentimos* luces, sonidos, sabores, olores y roces, *percibimos* un helado de chocolate o una copa de Borgoña ligeramente frío.

Sin embargo, hay pruebas empíricas que parecen poner esta tesis en crisis. No sólo hay influencias superiores en los procesos perceptivos, sino que algunas de las propiedades que se consideran propiamente perceptivas pueden ser llevadas a cabo por procesos sensoriales. Estudios recientes ponen, por ejemplo, un gran problema por modelos actuales de procesamiento visual. En particular, implican que gran parte de la categorización puede ser hecha por subsistemas visuales.

De manera similar, otras investigaciones han mostrado que incluso los sistemas de creencias, conocimiento, atención y conciencia modulan de alguna manera la percepción. Por ejemplo, la representación conceptual de estímulos perceptivos ambiguos provoca cambios en el procesamiento sensorial primario. En audición, cuando los científicos hacen creer a los sujetos experimentales que están escuchando diferentes hablantes en una cinta de audio, los sujetos tienden a establecer diferencias entre los sonidos, aunque sean producidos por una sola persona. Por el contrario, cuando creen

Cortex.» *Science*, 291: pp. 312-316.

Frith, C., & Dolan, R.J. (1997). «Brain mechanisms associated with top-down processes in perception.» *Philosophical Transactions of the Royal Society of London, Series B: Biological sciences*, 352: pp. 1221-1230.

Gielen, S. C., Schmidt, R. A. & Van Der Heuvel, P. J. (1983). «Neural and behavioral response enhancements to combinations of sensory stimuli are found within and across many sensory Percept.» *Psychophys*, 34: pp. 161-168.

Hespos, S.J., & Rochat, P. (1997). «Dynamic mental representation in infancy.» *Cognition*, 64: pp. 153-188.

Jeannerod, M. (1994). «The representing brain: Neural correlates of motor intention and imagery.» *Behavioral and Brain Sciences*, 17: pp. 187-245.

Jousmäki V. & Hari, R. (1998). «Parchment-skin illusion: sound-biased touch.» *Curr Biol*, 8: R190.

Karni, A. & Sagi, D. (1995). «A memory system in the adult visual cortex.» In B. Julesz & I. Kovacs (Eds.), *Maturation windows and adult cortical plasticity*.

Reading, MA: Addison-Wesley.

König, P. & Luksch, H. (1998). «Active sensing-closing multiple loops.» *Zeitschrift für Naturforschung in press*.

Macaluso, E., Frith, C., Driver, J. (2000). «Modulation of human visual cortex by crossmodal spatial attention.» *Science*, 289: pp. 1206-1208.

Pascual-Leone, A. & Walsh, V. (2001). «Fast Backprojections from the Motion to the Primary Visual Area Necessary for Visual Awareness.» *Science*, 292: pp. 510-515.

Pavani, F., Spence, C. & Driver, J. (2000). «Visual capture of touch; out-of-the-body experiences with rubber gloves.» *Psychol Sci in press*.

Radeau, M. (1994). «Auditory-visual spatial interaction and modularity.» *Curr Psychol Cogn*, 13: pp. 3-51.

Shams, L., Kamitani, Y. & Shimojo, S. (2000). «What you see is what you hear.» *Nature*, 408: p. 788.

Spence, C. & Driver, J. (2000). «Attracting attention to the illusory location of a sound: reflexive crossmodal orienting and ventriloquism.» *NeuroReport*, 11: pp. 2057-2061.

que sólo un hablante está produciendo los sonidos, las diferencias sensoriales se reducen y las tratan como si fueran cambios de énfasis del hablante. En consecuencia, cada interpretación produce un tipo de procesamiento sensorial que es apropiado por una conceptualización particular del mundo.

Conclusión

En suma, el mito de la «inmaculada percepción» ha perdido pie de manera definitiva en las últimas décadas gracias, en parte, a las neurociencias. ¿Cómo afecta esto a la manera de acercarnos al concepto de «público»? Entendiendo que cualquier percepción, desde la más simple, como la percepción de un color o de una forma, hasta la más sofisticada, por ejemplo, la interpretación de una relación social, es una construcción. Una construcción en la que interviene la «realidad» física exterior, el estado atencional-cognitivo-emocional-motivacional del sujeto, del pasado vivencial del sujeto, y del contexto en el que esta interacción ocurre. Una construcción en continua retroalimentación, flexible y sofisticada, en la que intervienen múltiples procesos y condicionamientos, algunos explícitos, otros implícitos, algunos conscientes, y la mayoría inconscientes. ¿Cómo abordar esta concepción de los procesos perceptivos? El uso de la percepción en cualquier análisis del ámbito de la condición humana deberá tener en cuenta las aportaciones de la neurociencia para conseguir desentrañar la complejidad y variabilidad individual que se deriva de esta nueva dinámica. Por ejemplo, y de manera muy esquemática, deberemos olvidar hablar de, por ejemplo, una

«realidad» externa y su interpretación, como si fueran aspectos separados o separables.

Cabe advertir aquí que esta complejidad y variabilidad no son cargas de prueba a favor de un «relativismo» psicológico, cognitivo o cultural. El hecho de que el proceso de percepción sea una construcción dependiente de la interacción entre «mundo, cerebro y contexto» no significa que sea imposible establecer una caracterización conmensurable y objetiva. De la misma manera que el descubrimiento de la complejidad del mundo subatómico no significó que la realidad no fuera analizable, la complejidad de nuestra percepción no significa que no se pueda analizar. Otra cosa es que el análisis sea sencillo y/o al alcance actual, que no es el caso; sin embargo, sí que podemos configurar aproximaciones parciales, pero útiles, así como relevantes.

La complejidad y variabilidad de la nueva concepción de la percepción tampoco significa que se descarten generalizaciones aplicables a *toda* una población determinada. En algunos casos, la interacción entre «mundo, cerebro y contexto» puede dar lugar a percepciones universalmente caracterizables para una población determinada. Algunas generalizaciones serán simples, otras serán muy complejas, otras tendrán que eliminarse. En suma, el camino que abre la neurociencia contemporánea para la comprensión de la percepción es complejo y arduo, pero a la vez, es mucho más profundo y rico de lo que nos podíamos imaginar. El reto pone el listón muy alto, pero el proceso de acercarse a él será apasionante.

von Stein, A., Chiang, C. & König, P. (1997). «The effect of experience and behavior on interareal interactions.» *Soc.Neurosci.Abstr.*, 23: p.405.4 (Abstract).

Vroomen, J., de Gelder, B. (2000). «Sound enhances visual perception: Cross-modal effects of auditory organization on visual perception.» *J Exp Psychol in press*.

Weisstein, N. & Harris, C.S. (1980). «Masking and unmasking of distributed representations in the visual system.» In C.S. Harris (Ed.), *Visual coding and adaptability* (pp. 317-364). Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.

Whitaker, D. & McGraw, P.V. «Long-term visual experience recalibrates human orientation perception.» *Nature Neuroscience*, 3: p.13.

Yeo, R.M., Yonebayashi, Y. & Allman, J. M. (1995) «Perceptual memory of cognitively defined contours: A rapid, robust and long-lasting form of memory.» In B. Julesz & I. Kovacs (Eds.). *Mature windows and adult cortical plasticity*. Reading, MA Addison-Wesley

El mundo como exposición*

Timothy Mitchell
Traducción de Maite Cirugeda

La delegación egipcia del Octavo Congreso de Orientalistas, celebrado en Estocolmo en verano de 1889, viajó a Suecia pasando por París, ciudad en la que se detuvo para visitar la Exposición Universal. Los cuatro delegados egipcios pasaron varios días en la capital francesa: ascendieron hasta dos veces la altura de la Gran Pirámide (así fueron informados) al subir a la flamante torre de Alexandre Eiffel y exploraron la ciudad y la exposición que se extendía a sus pies. Sólo una cosa los perturbó: los franceses habían construido el pabellón egipcio con la intención de que representara una calle de El Cairo medieval, hecha de casas con plantas superiores que sobresalían y una mezquita como la de Qatbay. «Lo que se pretendía», escribió uno de los egipcios, «es que evocara el aspecto decrepito de El Cairo.» Y esta característica se había trabajado con tanto esmero, «que incluso la pintura de los edificios había sido ensuciada».¹

También se habían esmerado a conciencia en que el pabellón fuera caótico. En contraste con el orden que reinaba en el resto de la exposi-

* N. del E: «The world as exhibition» fue publicado en *Comparative Studies in Society and History*, Vol. 31, No. 2. (Apr., 1989), pp. 217-236 y se reproduce aquí con permiso del autor y de los editores ©Society for the Comparative Study of Society and History, publicado por Cambridge University Press

1. Muhammad Amin Fikri, *Irshad al-alibba' ila mahasin Urubba*. (El Cairo: al-Muqtataf, 1892), 128

ción, esta simulación de calle había sido dispuesta sin orden ni concierto, al modo de los bazares. La calzada estaba abarrotada de tiendas y tenderetes, en los que franceses vestidos de orientales vendían perfumes, pastelitos y *tarbushes**. Para completar este efecto oriental, los organizadores franceses habían importado de El Cairo cincuenta asnos, junto a los jinetes y el número correspondiente y necesario de mozos de cuadra, herradores y talabarteros. Los asnos daban una vuelta calle arriba y calle abajo por el precio de un franco, creando un clamor y una confusión tan verosímiles que el director de la exposición se vio obligado a dictar una orden, por la cual quedaban restringidos los paseos de los asnos a un determinado número por cada hora del día.

* N del T: Sinónimo de «fez»; un tipo de birrete de paño para hombre (suele ser rojo); tiene forma de cono con una borla que cuelga de la copa.

2. Fikri, *Irshad al-alib-ba'*, 128-29, 136, 0010-4175/89/2254-2417, 5,-\$ © 1989 Society for Comparative Study of Society and History.

3. R N Crust, «The International Congresses of Orientalists», *Hellas* 6 (1897): 359.

** N. del T.: Del sánscrito «pandita», que significa «letrado» o «doctor»; título honorífico que se otorga en la India a los eruditos.

4. *Ibid.* 351.

5. *Ibid.* 359.

Todo esto indignó a los visitantes egipcios, que se mantuvieron a distancia. El colmo de su bochorno había sido franquear la puerta de la mezquita para descubrir que, al igual que el resto de la calle, había sido erigida como lo que los europeos denominaban «fachada». «Todo lo que tenía de mezquita era la forma externa. En cuanto a su interior, había sido montado y decorado como una cafetería, en la que muchachas egipcias ejecutaban sus danzas con hombres jóvenes, al tiempo que unos *derviches* giraban sobre sí mismos.»²

Después de dieciocho días en París, la delegación egipcia prosiguió su viaje a Estocolmo para asistir al Congreso de Orientalistas. Junto a otros delegados extraeuropeos, los egipcios fueron recibidos con hospitalidad... y con una gran curiosidad. Como si aún se hallaran en París, tenían la sensación de formar parte de una exposición. «A los orientales *bona fide*»,

escribió un participante europeo del Congreso, «se los quedaban mirando como si formaran parte de uno de los grandes espectáculos mundiales de Barnum; como si aquella buena gente de los países escandinavos hubieran creído que se trataba de una colección de orientales, y no de orientalistas.»³ Incluso algunos de los mismos orientalistas parecían deleitarse en su papel de *showman*. Consta que en uno de los congresos anteriores, celebrado en Berlín, «surgió la grotesca idea de presentar a nativos de países orientales como ilustración de las ponencias; así, el profesor de sánscrito en Oxford, originario de Boden, presentó a un *pandit*** de la India de carne y hueso, para que celebrara el ritual de la plegaria y la ceremonia brahmánica ante una divertida concurrencia. El profesor Max Müller, de Oxford, presentó a dos sacerdotes japoneses rivales, que exhibieron sus dotes; fue como si se tratara de dos estrellas del espectáculo ostentando sus payasadas.»⁴ En el Congreso de Estocolmo, los egipcios fueron invitados a participar en calidad de eruditos, pero cuando utilizaron su propia lengua volvieron a verse tratados como objetos en exposición. «Jamás he oído algo tan impropio de un hombre sensato», se lamentaba un erudito de Oxford, «como... los alaridos silbantes emitidos por un estudiante árabe de El-Azhar de El Cairo. Tales exhibiciones en los congresos son maliciosas y degradantes.»⁵

La exposición y el congreso no fueron los únicos ejemplos de los malos modales europeos. A lo largo de todo el siglo XIX, los visitantes extra-europeos se sintieron convertidos en objetos de exposición o blanco de la prudente curiosidad de los europeos. La humillación, intencionada o no, a la que con frecuencia se veían sometidos parecía tan inevitable e indispensable en estos espectáculos como el andamiaje de las fachadas o la multitudinaria y curiosa concurrencia. Las fachadas, los espectadores y la humillación parecían derivar de la organización de la exposición, de la preocupación europea por ofrecer una interpretación de las cosas que pudiera ser contemplada.

El presente ensayo examinará lo que este proceso de poner en exhibición nos puede decir acerca del occidente moderno. En primer lugar, lo explorará a través de la mirada de diversos escritores árabes, como mecanismo para darle un orden y un significado que ejemplifique su experiencia de la Europa del siglo XIX. Argumentará que lo que vieron en occidente era algo más que exposiciones mundiales; se trataba de la ordenación a modo de perpetua exposición del propio mundo. Pasará luego a compa-

6. Rifa'a al-Tahtawi, *al-A'mai al-Kamila*. 4 volúmenes (Beirut: al-Mu'assasa al-Arabiyya li-l-Dirasat: wa-l-Nashr. 1973) II, 76.

7. Ali Mubarak, *Alam al-din* (Alejandría, 1882), 816. La «curiosidad» de los europeos es una especie de tópicos para los escritores orientalistas. Bernard Lewis, por ejemplo, la contrasta con la «falta general de curiosidad» de los no europeos. Se supone que esta curiosidad no es más que la relación natural e ilimitada de una persona con el mundo, surgida en Europa cuando «se aflojaron los nudos teológicos», provocando «la liberación de las mentes humanas». *The Muslim Discovery of Europe* (Londres: Weidenfeld y Nicholson, 1982), 299. Ver Mitchell: *Colonising Egypt* (Cambridge: Cambridge University Press, 1988) 4-5, para una crítica de esta clase de argumentos y sus propios supuestos «teológicos».

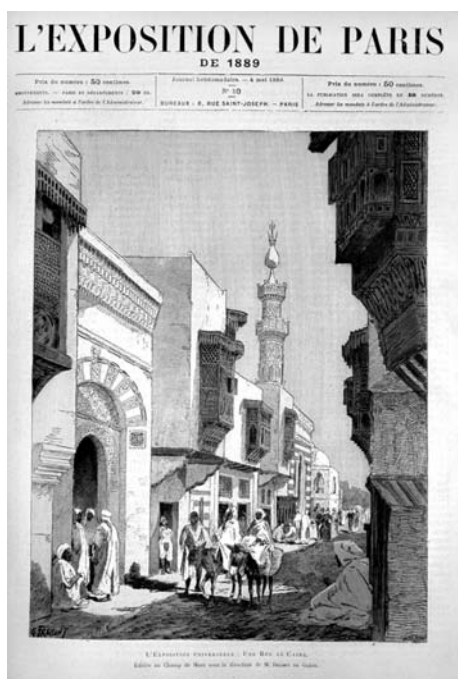
rar su experiencia con la experiencia occidental del oriente decimonónico, con las imágenes del orientalismo. Como ya hemos empezado a ver, oriente era tal vez el principal objeto de exhibición en las muestras europeas, la gran «realidad externa» de occidente. Me siento inclinado a argumentar que el orientalismo no sólo ilustra las extrañas maneras en que occidente ha tratado al «mundo exterior», sino que también ilustra que el modo en que occidente experimenta el orden y la verdad, tipificados en la exposición, dependía de la creación exacta del efecto de «exterior», de una «realidad externa» que quedaba más allá de toda representación.

El mundo como objeto

Los visitantes procedentes de oriente medio encontraron que los europeos eran gente curiosa, que tenían un afán irreprimible de quedarse mirando con avidez. En la primera descripción de la Europa del siglo XIX escrita en lengua árabe, después de pasar cinco años en el París de la década de 1820, un erudito egipcio escribía: «Una de las características de los franceses es que miran con gran agitación cualquier novedad.»⁶ Esta *curiosidad* del europeo reaparecerá en casi todas las subsiguientes crónicas de oriente medio. Hacia finales del siglo XIX, cuando un par de escritores egipcios adoptaron el estilo realista de la novela y el viaje a Europa como tema principal, era frecuente que sus historias evocaran la peculiar experiencia de occidente describiendo un individuo rodeado y observado, como un objeto en exposición. «Siempre que se detenía, junto a una tienda o un escaparate», a lo largo de su primer día en París, el protagonista de

una de estas novelas encontraba «un nutrido grupo de personas, hombres y mujeres, haciendo corro a su alrededor, mirando detenidamente su vestimenta y su apariencia.»⁷

La actitud curiosa del europeo que encontramos en estos relatos árabes parece haber sido relacionada con lo que podríamos denominar su correspondiente *objetivización* (o calidad de objeto). La curiosidad del individuo que observa era algo que venía requerido por una diversidad de mecanismos que convertían cualquier cosa en objeto, empezando por el propio visitante llegado de oriente medio. Los miembros de una delegación de estudiantes egipcios enviados a París durante la década de 1820 fueron confinados a permanecer en el colegio en el que residían, y sólo les estaba permitido salir para visitar los museos y los teatros, en cuyos



Una calle del Cairo edificada en el Champ de Mars de París durante la Exposición Universal. En *L'Exposition Universelle* N° 10, 4 Mayo 1889.

8. Tahtawi, *al-A'mal al-Kamila*, II, 177, 119-20; Alain Silvera, «The First Egyptian Student Mission to France Under Muhammad Ali», en *Modern Egypt: Studies in Politics and Society*, Elie Kedourie y Sylvia G Haim, editores (Londres: Frank Cass, 1980), 13.

9. Georges Douin, *Histoire du règne du Khédive Ismaïl*, 2 volúmenes (Roma: Royal Egyptian Geographical Society, 1934), II, 4-5

10. Tahtawi, *al-A'mal al-Kamila*, II, 121.

11. *Ibid.*

12. Citado en Edward W Said, *Orientalism* (Nueva York: Panteón, 1978), 165.

13. «Les origins et le plan de l'exposition». *L'Exposition de Paris de 1889*, 3 (15 diciembre 1889), 18.

14. Acerca de escritos egipcios sobre Europa en el siglo diecinueve, véase Ibrahim Abu-Lughod, *Arab Rediscovery of Europe* (Princeton: Princeton University Press, 1963); Anouar Louca, *Voyageurs et écrivains égyptiens en France au XIXe siècle* (París: Didier, 1970); y Mitchell, *Colonising Egypt*, 7-13, 180 n. 14.

vodeviles eran parodiados como objetos de atracción del público francés. «Construyen el escenario según las exigencias del guión», explicaba uno de los estudiantes. «Por ejemplo, si quieren imitar a un sultán y lo que le pasa, montan un escenario en forma de palacio y lo describen en persona. Si se trata de representar al Shah de Persia, lo visten con el atuendo del monarca de Persia y luego lo colocan allí y lo sientan en un trono.»⁸

Incluso los monarcas de oriente medio que llegaban en persona a Europa corrían el riesgo de ser incorporados a esta maquinaria teatral. Cuando, en ocasión de una anterior Exposición Universal en 1867 el Jedive de Egipto visitó París, se encontró con que el pabellón egipcio se había montado para simular El Cairo medieval en forma de palacio real. El Jedive se quedó en aquel simulacro de palacio durante su visita, pasando a formar parte de la exposición y recibiendo a los visitantes con hospitalidad medieval.⁹

Aquellos que visitaban Europa se encontraban con que ellos no eran los únicos en ser presentados como objetos de exposición. El informe árabe de la delegación de estudiantes en París dedicaba varias páginas a describir el parisino fenómeno de *le spectacle*, término para el cual el autor no encontraba equivalente en su lengua. Aparte de *l'Opéra* y *l'Opéra Comique*, las distintas clases de espectáculo descritas eran «lugares en los que se le ofrece a la persona la representación de una vista de una ciudad, un país, u otros», tales como «el Panorama, el Cosmorama, el Diorama, el Europorama y el Uranorama.»¹⁰ Respecto a un panorama de El Cairo, ilustra así su explicación: «Es como

si estuvieras mirando desde lo alto del minarete del Sultán Hasan, por ejemplo, con al-Rumaila y el resto de la ciudad a tus pies.»¹¹

El efecto de este tipo de espectáculos era configurar el mundo como un cuadro. Lo disponían ante el público como un objeto en exposición, que estuviera allí para ser contemplado, investigado y comprobado. Un orientalista de este mismo período, el gran erudito francés Silvestre de Sacy, quería que la representación académica de oriente creara un «mundo como objeto» de este tipo. Había planeado la creación de un museo que fuera «un vasto almacén de todo tipo de objetos, de dibujos, de libros originales, de mapas, relatos de viajes, todo ello ofrecido a quienes deseen entregarse al estudio [de oriente]; de tal manera que todos y cada uno de estos estudiantes pudiera sentirse transportado como por encantamiento en plena, digamos, tribu de Mongolia, o verse inmerso en la raza china, lo que fuera que hubiera elegido como objeto de su estudio.»¹²

Las exposiciones universales de la segunda mitad de siglo habían sido organizadas para ofrecer a los visitantes la misma experiencia directa de un mundo concebido como objeto. Al planificar el trazado de la Exposición de 1889, se decidió que «antes del ingreso en el templo de la vida moderna» hubiera una muestra de toda la historia de la humanidad, «como puerta de entrada a la exposición y noble prefacio.» Titulada *Histoire du Travail* o, más completamente, *Exposition rétrospective du travail et des sciences anthropologiques*, la muestra tenía que ilustrar la historia laboral de la humanidad mediante «los propios objetos y las propias cosas». No tendría nada de «ambiguo», se dijo, «porque consistiría en una *object lesson*, una demostración a través de los objetos.»¹³

Las explicaciones árabes del occidente moderno acabaron siendo explicaciones de estos curiosos «mundos como objeto». Hacia la última década del siglo XIX, más de la mitad de los relatos de viajes a Europa que se publicaban en El Cairo se escribían con el objetivo de describir visitas a una exposición universal o asistencias a un congreso internacional de orientalistas.¹⁴ Estas crónicas dedicaban cientos de páginas a la descripción del orden y la técnica peculiares de dichos acontecimientos: las multitudes de espectadores curiosos, la exhibición erudita y el modelo, la organización de los panoramas y las perspectivas, la muestra de nuevos descubrimientos y mercancías, la arquitectura de hierro y vidrio, los sistemas de clasificación, el cálculo estadístico, las conferencias, los planos y las

15. Theodor Adorno, *Minima Moralia: Reflections From a Damaged Life* (Londres: Verso, 1978), 116; sobre el teatro véase, por ejemplo, Muhammad al-Muwaylihi, *Hadith Isa ibn Hisham, aw fatra min al-zaman*, 2ª edición (El Cairo: al-Maktaba al-Azhariyya, 1911), 434 y Tahtawi, *al-A'mal al-Kamila*, II: 119-20; sobre el jardín público y el zoológico, Muhammad al-Sanusi al-Tunisi, *al-Istirla'at al-barisiya fi ma'rod sunat 1889* (Túnez: publicado 1891), 37.

16. La «organización del paisaje» está descrita en Mubarak, *Alam al-din*, 817, la granja modelo fuera de París, *Ibid.*, 1008-42; el efecto visual en la calle, *Ibid.*, 448, 964, y Idwwar Ilyas, *Mashahid Uruba wa-Amirka* (El Cairo: al-Muqtataf, 1900), 268; el nuevo funicular de Lucerna y la pasión europea por los panoramas en Fikri, *Irshad*, 98.

17. Martin Heidegger, «The Age of the World Picture», en *The Question Concerning Technology and Other Essays* (Nueva York: Harper & Row, 1977).

18. Congreso internacional de orientalistas, *Transactions of the Ninth Congress*, 1892,

guías... En resumen, el mecanismo completo de lo que entendemos por representación.

El mecanismo de la representación no quedaba restringido a la exposición y el congreso. En casi todos los lugares frecuentados, la misma impresión de encontrarse ante una representación del mundo entendido como algo a ser contemplado hacía mella en los visitantes de oriente medio. Visitaban los nuevos museos y veían las culturas de la humanidad representadas en forma de objetos dispuestos bajo un cristal siguiendo el orden de su evolución. Los llevaban al teatro, lugar donde los europeos representaban ante sí mismos su propia historia, tal como diversos escritores egipcios explicaron. Los visitantes de oriente medio pasaban tardes enteras en los jardines públicos, cuidadosamente organizados «para reunir los árboles y plantas de todos los rincones del mundo», tal como decía otro escritor árabe. E, inevitablemente, visitaban el zoológico, producto de la penetración colonial decimonónica en oriente, el cual, como escribió Theodor Adorno, «pagaba tributo simbólico en forma de animales».¹⁵

La Europa de las crónicas árabes era un lugar de espectáculo y arreglo visual, de organización de todas las cosas, y de todas las cosas organizadas para representar, para recordar, como la exposición, algún significado más amplio. Una característica del modo de vida europeo era su preocupación con lo que un escritor egipcio describía como *intizam al-manzar*, la organización de la vista (panorámica). En paradójica consecuencia, después de franquear la puerta de salida de la exposición mundial o universal, no se encontraban con el mundo

real, sino con otras tantas representaciones de la realidad. Más allá de la exposición y del congreso, más allá del museo y el zoológico, dondequiera que fueran, los visitantes extraeuropeos se encontraban con la misma técnica y se quedaban con la misma sensación: el campo, típicamente presentado en forma de granja modelo que exhibía la nueva maquinaria y los modernos métodos de cultivo; las calles mismas de la ciudad moderna, con sus elocuentes y significativas fachadas... incluso Los Alpes, después de que se hubiera construido el funicular.¹⁶ Todo parecía haber sido establecido como si se tratara del modelo o de la imagen de algo, dispuesto ante un observador dentro de un sistema de significado, presentándose como mero objeto, como mero «significador de» algo más.

La exposición podía entenderse como prosopopeya del extraño carácter de occidente: un lugar en el cual los individuos se sentían continuamente presionados a ofrecer sus servicios en tanto que espectadores por un mundo ordenado de modo a representar. En las exposiciones, el viajero procedente de oriente medio tenía sus razones para describir esta curiosa manera, cada vez más frecuente en la Europa moderna, de dirigirse al mundo, una particular relación entre el individuo y un mundo «de cosas» que parecía que los europeos tomaban por la experiencia de la realidad. Dicha «realidad como efecto» era un mundo que se ofrecía al individuo, según la manera en que y hasta el punto en que era susceptible de ser presentado ante él o ante ella como objeto expuesto: como meros objetos que recordaban un significado o una realidad que se hallaba más allá. En Europa, los extraeuropeos se encontraban con lo que se podría llamar, haciéndose eco de una frase de Heidegger, la era de la exposición mundial o, mejor dicho, la era del mundo como exposición.¹⁷ *Exposición mundial*, en este caso, no se refiere a una exposición del mundo, sino al mundo concebido y percibido como si fuera una exposición.

La certeza de la representación

«Actualmente, Inglaterra es el mayor Imperio Oriental que jamás ha conocido el mundo», proclamó el presidente del Congreso de Orientalistas de 1892 en la sesión de apertura. Sus palabras reflejan la certeza política de la época imperial. «[Inglaterra] No sólo sabe conquistar, sino también gobernar.»¹⁸ Los innumerables espectáculos del *mundo-como-exposición* no sólo eran reflejos de esta seguridad, sino también, por la técnica

2 volúmenes (Londres: International Congress of Orientalists, 1893), I, 35.

19. Heidegger, «The Age of the World Picture», 127.

20 Clovis Lamarre y Charles Fliniaux, *L'Égypte, la Tunisie, le Maroc et l'exposition de 1878* (París: Ch. Delagrave, 1878), 123; al-Sanusi, *al-Istitla'at*, 242.

* N. del T.: En árabe; campesino, jornalero rural o pequeño agricultor

21. Edmond About, *Le fellah: souvenirs d'Égypte* (París: Hachette, 1869), 47-48.

utilizada para expresar la verdad imperial y la diferencia cultural en forma «objetiva», recursos para su producción. Eran ocasiones de afianzar tales verdades objetivas, en un mundo en el que la verdad se había convertido en una cuestión de lo que Heidegger denominaba «la certeza de la representación».¹⁹

Las crónicas de la exposición universal pueden ilustrar dos de los aspectos de esta clase de certeza. En primer lugar, estaba el aparente realismo de la representación. El modelo o la muestra parecía estar siempre en perfecta correspondencia con el mundo exterior; una correspondencia que a menudo los relatos de oriente medio observaban. Uno de los objetos exhibidos más impresionantes de la Exposición de París de 1889 era un panorama de la ciudad. Uno de los visitantes árabes lo describía diciendo que consistía en una plataforma para visionar donde se apostaba el espectador, rodeada de imágenes de la ciudad. Las imágenes habían sido montadas e iluminadas de tal modo que al observador le hacía el efecto de que se hallaba en el centro de la propia ciudad, que parecía materializarse a su alrededor como un solo objeto sólido, «que no difería en modo alguno de la realidad».²⁰

En segundo lugar, el modelo, por más realista que fuera, siempre seguía distinguiéndose de la realidad que pretendía representar. A pesar de que la pintura se hubiera ensuciado y los asnos se hubieran hecho llegar de El Cairo, la calle del Egipto medieval de la Exposición de París seguía siendo meramente una copia del oriente original. La certeza de la representación dependía de esta deliberada diferencia en el tiempo y del desplazamiento en el espa-

cio que separaba la representación de lo real. Dependía también de la posición del visitante: el turista en la calle simulada o el espectador en la plataforma para visionar. La representación de la realidad era siempre un objeto exhibido dispuesto para un observador que se hallaba inmerso en él: una mirada observadora rodeada por el orden esmerado de la exposición y, sin embargo, al mismo tiempo excluido de este orden. Cuanto más el objeto exhibido involucraba y rodeaba al visitante, más se distinguía de él la mirada, del mismo modo que (en nuestra imaginería cartesiana) se afirma que la mente se distingue del mundo material que la misma mente observa. Dicha separación queda sugerida en una descripción del pabellón egipcio de la Exposición de París de 1867:

Un museo dentro de un templo faraónico representaba la Antigüedad, un palacio suntuosamente decorado al estilo árabe representaba la Edad Media, un caravasar de mercaderes y artistas representaba en la realidad las costumbres de hoy en día. Armas procedentes de Sudán, pieles de monstruos salvajes, perfumes, venenos y plantas medicinales nos transportan directamente a los trópicos. Los barro cocidos de Assiut y Aswan, las filigranas y telas de seda y oro nos invitan a tocar con nuestras propias manos una civilización extraña. Todas las razas sujetas al Virrey estaban personificadas por individuos que habían sido cuidadosamente seleccionados. Nos codeábamos con el fellah, le abríamos el paso al beduino del desierto libio montado sobre su hermoso dromedario blanco. Esta ostentosa muestra iba dirigida a las mentes tanto como a los ojos; expresaba una idea política.²¹*

El extraordinario realismo de este tipo de muestras hacía de una civilización exótica un objeto que el visitante casi podía tocar, sin embargo, para el ojo observador, que se hallaba rodeado por la muestra pero excluido de ella por su estatus de visitante, seguía siendo una mera representación, el cuadro de una realidad aún más lejana. De este modo, se mantenían dos pares paralelos de distinciones, entre el visitante y lo exhibido, y entre lo exhibido y lo que esto expresaba. La representación parecía distinguirse de la realidad política que pretendía describir, del mismo modo que la mente que observa se distingue de lo que la misma mente observa.

Esta distinción entre lo simulado y lo real, entre la certeza y lo que de ella depende, parecía tener algo de paradójico. Como ya hemos visto, en París

22. Jacques Derrida, *Speech and Phenomena, and other Essays on Husserl's Theory of Signs* (Evanston: Northwestern University Press, 1973), 104. Derrida señaló en una ocasión que todos sus escritos posteriores «son sólo un comentario sobre la oración acerca de un laberinto» («Implications: Interview with Henry Rose», *Positions* [Chicago: University of Chicago Press, 1981], 5). También este ensayo debería interpretarse como un breve editorial sobre dicha oración.

23. Walter Benjamin, «Paris, Capital of the Nineteenth Century», *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings* (Nueva York: Harcourt, Brace, Jovanovich; 1978), 146-47.

24. Mubarak, *Alam al-din*, 818; Ilyas, Moshahid Uruba wa-Amirka, 268.

no siempre era fácil determinar dónde terminaba la exposición y empezaba el mundo en sí. Los límites de la exposición estaban claramente definidos, por supuesto, con un cerco de muros altos y de puertas monumentales, pero, como los visitantes de oriente medio iban descubriendo a cada paso, una buena parte del «mundo real» externo (de las calles de París y de más allá) se parecía a la exposición mundial; del mismo modo que el contenido de la exposición se parecía mucho más al mundo externo. A pesar de los empecinados esfuerzos por aislar la exposición con el objetivo que quedara limitada a una mera y perfecta representación de una realidad externa, el mundo real que quedaba más allá de sus puertas resultó ser más bien como una extensión de la exposición. Esta exposición prolongada seguía presentándose como unas series de meras representaciones, que representaban una realidad más alejada. Por lo tanto, deberíamos entenderla menos como exposición que como una especie de laberinto, un laberinto que, en palabras de Derrida, incluye en sí mismo sus propias salidas.²² Pero tal vez sucedía que la secuencia de la exposición se estaba haciendo tan exacta y exhaustiva que nadie llegó a percatarse de que el mundo real que prometían no estaba allí... con la excepción, tal vez, de los egipcios.

Laberinto sin salidas

Para seguir explorando un poco más el laberinto, volveré a empezar desde el mundo interno de la exposición, partiendo del bazar egipcio. El impacto de los egipcios era en buena parte debido a cuán real pretendía ser la calle: no sólo se trataba de que la pintura había sido

ensuciada, de que los asnos habían venido de El Cairo ni de que, según decían, los pastelitos egipcios que se vendían tenían el mismo sabor que los de la vida real, sino del hecho de que había que pagar por ellos, tal como se dice, con dinero auténtico. El comercialismo de los paseos de los asnos, los tenderetes del bazar y las bailarinas no se distinguía del comercialismo del mundo exterior. Eso era lo auténtico, en el sentido que lo que el comercialismo ofrece siempre es lo auténtico.

El resultado era que la exposición acabó por parecerse a la maquinaria comercial del resto de la ciudad. Dicha maquinaria estaba sufriendo, a su vez, un proceso de cambio acelerado en ciudades como Londres y París, a medida que las pequeñas tiendas de propiedad individual, que solían basarse en la artesanía local, cedían el paso al aparato a mayor escala de las galerías comerciales y los grandes almacenes, cada uno de los cuales, como se afirmaba en la *Illustrated Guide to Paris*, constituía «ya no una ciudad, sino un mundo en miniatura».²³ La transformación comercial, a su vez, estaba relacionada con la transformación global de la industria textil. En el extremo más alejado de los grandes almacenes, dicha transformación se prolongaba hasta abarcar acontecimientos tales como la colonización de Egipto, cuya agricultura estaba siendo reorganizada para suministrar algodón crudo a la industria textil europea.

Los informes egipcios acerca de Europa contienen varias descripciones de estos «mundos en miniatura» comerciales, en los que el mundo real, como sucedía en la exposición, era algo creado por la representación de sus mercancías. Los grandes almacenes se describían como «espaciosos y bien organizados», con los productos «dispuestos en un orden impecable, alineados encima de unos estantes en los que todo estaba colocado con simetría y precisión». Los visitantes extraeuropeos se fijaban especialmente en los grandes vidrios del interior del almacén y las galerías iluminadas con luz de gas. «La mercancía está toda dispuesta de modo extremadamente ordenado tras unas placas de vidrio... Su aspecto deslumbrante atrae miles de curiosos.»²⁴ Los paneles de cristal se introducían entre los visitantes y los artículos expuestos, otorgando a los primeros el rol de meros espectadores y dotando a las mercancías de la distancia que es la fuente, podría decirse, de su calidad de objeto. De la misma manera que las exposiciones habían sido más comercializadas, la maquinaria del comercio se estaba convirtiendo en un nuevo recurso para crear una obra de ingeniería con lo real, imposible de distinguir de lo exhibido en la exposición.

Al establecer este paralelismo entre la exposición y el mundo del comercio, no estoy esgrimiendo el argumento del fetichismo de la mercancía. La crítica del fetichismo de la mercancía descubre los recursos para ejecutar una obra de ingeniería con lo real como mecanismo de deformación, y le opone una representación de las cosas tal y como intrínsecamente son. Al desvelar el poder de trabajar mediante la *deformación*, dicha crítica no cuestiona a la representación en sí misma. Sigue aceptando la distinción entre el reino de las representaciones y la realidad externa que dichas representaciones prometen, en lugar de examinar lo que tiene de novedoso ir continuamente creando el efecto de una «realidad externa» como un mecanismo de poder en sí mismo. Por lo tanto, tampoco estoy esgrimiendo el argumento de la alienación. La exposición no nos deja alienados del mundo real; crea un efecto *denominado* mundo real, en términos del cual podemos experimentar lo que llamamos alienación.

Parte de la experiencia del extrañamente alienante mundo del comercio y los consumidores modernos ya se indica en el primer relato de ficción acerca de Europa que se publicaría en árabe. Apareció en 1882 y explica la historia de dos egipcios que viajan a Francia y a Inglaterra en compañía de un orientalista inglés. Durante el primer día de su estancia en París, se encuentran por casualidad dando vueltas por el vasto local alumbrado con luz de gas de un mayorista proveedor. Dentro del edificio, se encuentran con largos pasillos, y cada uno de los pasillos conduce a otros pasillos. Caminan de un pasillo a otro hasta que, al pasar las horas, empiezan a buscar la salida. Al doblar una esquina, ven

25. Mubarak, *Alam al-din*, pp. 829-30.

26. Tahtawi, *al-A'mal al-kamila*, II, 55-6; para otro ejemplo ver Mubarak, *Alam al-din*, 817.

algo que podría ser una salida, con gente que se aproxima desde el lado opuesto, pero resulta ser un espejo que cubre todo el alto y ancho de la pared. La gente que se estaba acercando no era más que su propio reflejo. Giran por un corredor, y luego por otro, pero ambos terminan frente a un espejo. Al abrirse camino a través de los pasillos del edificio, pasan ante grupos de personas que están trabajando. «Estaban ocupados colocando mercancía, clasificándola y colocándola en cajas y estuches. Los miraban en silencio cuando les pasaban por delante, permanecían bastante tranquilos, sin abandonar sus puestos ni interrumpir su trabajo.» Después de deambular en silencio durante un tiempo por el edificio, los dos egipcios se dan cuenta de que están completamente perdidos y empiezan a ir de sala en sala buscando una salida. «Pero nadie interfirió con ellos», nos dicen, «ni se les acercó a preguntarles si se habían perdido.» Al final, son rescatados por el gerente del almacén, que se pone a explicarles cómo está organizado, señalando que a lo largo del proceso de clasificación y embalaje, están representados todos los países del mundo.²⁵

Por un lado, esta historia evoca un festival de representación, una celebración del ordenado mundo de los objetos y la disciplina de la mirada europea. Al mismo tiempo, la desconcertante experiencia de los espejos socava el sistema del orden figurativo. Otro escritor egipcio ya había recordado con anterioridad una experiencia similar con los espejos, que le sucedió el primer día pasado en una ciudad europea. Al llegar a Marsella, se había metido en una cafetería, que al principio confundió con una especie de «vasta e interminable vía pública».

Allí había mucha gente, y cada vez que alguno de los grupos se dejaba ver aparecían sus imágenes en los espejos de cristal, que estaban por todas partes. Todo aquel que entraba, se sentaba o se ponía de pie parecía multiplicarse. De este modo, la cafetería parecía una calle abierta. No me di cuenta de que estaba cerrada hasta ver varias imágenes de mí mismo en los espejos, y comprendí que todo se debía al peculiar efecto del cristal.²⁶

En estas historias parece que se admire este mundo de la representación por su deslumbrante orden, sin embargo queda la sospecha de que toda esta realidad sólo sea un efecto. Tal vez el «mundo como exposición» siga siendo, inevitablemente, un laberinto sin salida, mas que un interior distinguido —y definido por— su exterior.

27. Ver Mitchell, *Colonising Egypt*. En el caso de Egipto, he examinado detalladamente como los medios modernos de colonización (nuevos métodos militares, la reordenación de la producción agrícola, los sistemas de organización de la enseñanza, la reconstrucción de las ciudades, la transformación de la escritura, las nuevas formas de comunicación, etcétera) descansaban por completo sobre las técnicas del orden y la verdad, que denomino el mundo-como-exposición. Mi propósito aquí es el de examinar más a fondo lo que significa para el mundo ser una exposición, considerando lo que le sucedió al europeo decimonónico individual que viajó al Próximo Oriente.

28. Gustave Flaubert, *Flaubert in Egypt: A Sensibility on Tour*. Francis Steegmuller, traducción (Londres: Michael Haag, 1983), 79.

Este mundo tiene tres características que ya han sido esbozadas en las páginas precedentes. *Primero*, una rotunda afirmación de certeza o verdad: la aparente certeza con la que todo parece estar ordenado y organizado, calculado y hecho inequívoco; en última instancia lo que parece ser su determinación política. *Segundo*, esta determinación tiene algo de paradójica: su certeza existe en tanto que la correspondencia aparentemente firme entre la mera representación y la realidad; sin embargo el mundo real, como el que se halla fuera de la exposición, a pesar de todo lo que la exposición promete, resulta no ser más que la continuidad de otras tantas representaciones de esta «realidad». *Tercero*, lo que podría denominarse su «naturaleza colonial»: la era de la exposición era, necesariamente, la era colonial, la era de la economía mundial y el poder global en la que vivimos, puesto que aquello que se ponía a nuestro alcance en la exposición era la realidad; el mundo en sí.

Para mostrar la naturaleza colonial de estos métodos de orden y de verdad, voy a situarme en oriente medio.²⁷ Oriente, como ya ha sido sugerido, era la gran «realidad externa» de la Europa moderna, el objeto más habitual de sus exposiciones, la gran expresión significada. Hacia la década de 1860, *Thomas Cook*, que había lanzado la industria del turismo moderno organizando unas excursiones en tren con la compañía ferroviaria Midland Railway para visitar el *Crystal Palace* (la primera gran exposición mundial) de 1851, estaba ofreciendo ahora unas excursiones para visitar ya no exposiciones sobre oriente, sino «el propio oriente». Si Europa era «el mundo como exposición», ¿qué les sucedía a los europeos que

iban al extranjero, para visitar aquellos lugares cuyas imágenes la mayoría de las veces ya habían visto en los cuadros y en las exposiciones? ¿Cómo recibían por propia experiencia el mundo presuntamente real que aquellas imágenes ya habían retratado, cuando la realidad era un lugar cuya vida no se vivía, aún no, como si el mundo fuera una exposición?

El propio oriente

«Aquí estamos en Egipto», escribió Gustave Flaubert, en una carta desde El Cairo en enero de 1850. «¿Qué puedo contar sobre todo esto? ¿Qué puedo escribir? Apenas he superado el deslumbramiento inicial... Todos los detalles emergen hasta alcanzarte, pellizcarte, y cuanto más te concentras en ellos, más te costará asimilar el conjunto. Entonces, gradualmente, todo se vuelve armonioso y las piezas encajan entre sí, según las leyes de la perspectiva. Pero los primeros días, Dios mío, todo es un desconcertante caos de colores...»²⁸ La experiencia de Flaubert en El Cairo fue una confusión visual. ¿Qué podía escribir sobre el lugar? Que es un caos de colores y detalles que se niega a componerse como cuadro. La experiencia desorientadora en una calle de El Cairo, en otras palabras, con sus discusiones en lenguas desconocidas, forasteros deambulando con distinto atuendo, colores inusuales y olores y sonidos curiosos, se expresa como ausencia de orden pictórico. Esto significaba que no existía distancia alguna entre uno mismo y el paisaje. Los ojos se reducían a órganos del tacto: «todos los detalles emergen hasta alcanzarte». Sin separación entre uno mismo y el cuadro es imposible abarcar «el conjunto». La experiencia del mundo como un cuadro expuesto ante el sujeto se vincula al concepto inusual del mundo como una totalidad enmarcada, algo que forma una estructura o un sistema. Posteriormente, aceptar esta desorientación y recuperar la posesión de uno mismo vuelve a ser expresado en términos pictóricos. El mundo se organiza en un dibujo y alcanza un orden visual «de acuerdo con las leyes de la perspectiva».

La experiencia de Flaubert sugiere una respuesta paradójica a mi pregunta, sobre lo que les ocurrió a los europeos que «abandonaron» la exposición. A pesar de verse a sí mismos como trasladándose de los cuadros o exposiciones al hecho real, siguieron intentando, al igual que Flaubert, dilucidar la realidad como un cuadro. ¿Qué otra cosa podían hacer, cuando consideraban la propia realidad como una representación pictórica?

Lo real es lo que se percibe en términos de distinción entre un cuadro y lo que representa, de modo que ninguna otra cosa hubiera sido literalmente imaginable.

Entre los escritores europeos que viajaron al próximo oriente a mitad y finales del siglo XIX, es frecuente encontrar la experiencia de extrañeza expresada en términos de la dificultad de configurar un cuadro. Es como si para encontrarle sentido fuera preciso retroceder y dibujarlo o fotografiarlo, como realmente hicieron muchos de ellos. «Cada año que pasa», escribió un egipcio, «vemos a millares de europeos viajando por todo el mundo, y todo lo que ven lo convierten en un cuadro.»²⁹ Cuando Flaubert viajó a Egipto en una expedición fotográfica con Máxime du Camp, se esperaba que los resultados fueran «de un carácter bastante especial», como se señaló en el Institut de France, «gracias a la ayuda de ese moderno compañero de viaje eficiente, rápido y siempre escrupulosamente preciso».³⁰ La correspondencia grabada químicamente entre la imagen fotográfica y la realidad aportaría una nueva certeza, casi mecánica.

Al igual que el fotógrafo, el escritor quería reproducir una imagen de las cosas «exactamente como son», del «propio oriente en su auténtica realidad vital».³¹ Flaubert fue precedido en Egipto por Edward Lane, cuyo innovador *Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians*, publicado en 1835, era producto de la misma búsqueda de certeza de representación pictórica. «El singular poder descriptivo y la precisión minuciosa» del libro lo convirtieron, en palabras de su sobrino, el orientalista Stanley Poole, en «el retrato más

29. Mubarak, *Alam al-dire*, 308.

30. Flaubert, *Flaubert in Egypt*, 23.

31. Eliot Warburton, autor de *The Crescent and the Cross: or Romance and Realities of Eastern Travel* (1945), describiendo *Eôthen or Traces of Travel Brought Home from the East* (Londres 1844; reimpresión: J. M. Dent, 1908), de Alexander Kinglake, citado en *The Oxford Companion to English Literature*, 5ª edición (Oxford: Oxford University Press, 1985), subtítulo «Kinglake».

32. Edward Lane, *An Account of Manners and Customs of the Modern Egyptians* (Londres: Charles Knight, 1835; reimpresión, Londres: J M Dent, 1908), pp. VII, XVII.

33. Stanley Lane-Poole, «Memoir», en Edward Lane, *An Arabic-English Lexicon*, 8 volúmenes (Londres: Williams & Norgate, 1863-1893; reimpresión, Beirut: Libraire du Liban, 1980), V, XII.

perfecto de la vida de un pueblo jamás escrito». ³² «Muy pocos hombres», agregó su sobrino-nieto, el orientalista Stanley Lane-Poole, «han poseído semejante poder para describir minuciosamente una escena o un monumento, de modo que el lápiz logre restaurarlo de forma impecable después del transcurso de los años... Con la lectura, los objetos se alzan ante el lector, y no se debe al uso de un lenguaje imaginativo, sino simple y llanamente descriptivo.» ³³

Lane no se inició como escritor, sino como artista y grabador profesional. Viajó por primera vez a Egipto en 1825, con un aparato llamado *cámara lúcida*, que permitía dibujar gracias a un prisma que proyectaba una imagen exacta del objeto sobre el papel. Se proponía publicar sus dibujos y



Ilustración del estado actual (Octubre de 1888) de las obras para la Exposición Universal de París. En *L'Exposition Universelle* N° 1, p 5.

34. Leila Ahmed, *Edward W Lane: A Study of His Life and Work* (Londres: Longman, 1978); John D Wortham, *The Genesis of British Egyptology, 1549-1906* (Norman: University of Oklahoma Press, 1971), 65.

35. Id. Ahmed, *Edward Lane*, 26.

36. Muwailihi, *Isa ibn Hisham*, 405-17; Jeremy Bentham, *The Complete Works*, John Bowring, editor., 11 volúmenes (Edunburgo: Tait, 1838-43), IV, 65-66

37. Cf. Malek Alloula, *The Colonial Harem* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986). Sobre el visor panorámico véase Bentham: *Complete Works*, IV; y Michael Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison* (Nueva York, Pantheon, 1977), 195-238.

38. *Murray's Handbook for Travellers in Lower and Upper Egypte* (Londres: John Murray, 1888), 12. Un «ala ancha» es un sombrero de fieltro de copa baja.

las descripciones adjuntas en una obra de ocho volúmenes titulada «Una descripción exhaustiva de Egipto», pero no logró encontrar ningún editor cuyas técnicas de impresión pudieran reproducir la precisión mecánica y minuciosa de las ilustraciones. Más adelante, publicó la parte que trataba del Egipto contemporáneo, reescrita como la famosa descripción etnográfica de los egipcios modernos.³⁴

El problema para el fotógrafo o el escritor de visita en el próximo oriente no era sólo el de elaborar una imagen precisa de oriente, sino el de estructurar oriente como cuadro. Sólo se puede copiar o representar lo que ya parece existir «representacionalmente» como imagen. El problema, en otras palabras, consiste en distanciarse uno mismo del mundo y convertirlo así en algo parecido a un cuadro, a un objeto de exposición. Para ello se precisaba lo que ahora denominamos «mirador»: una posición ajena y externa. Durante su estancia en El Cairo, Edward Lane vivía cerca de una de las puertas de la ciudad, fuera de la cual había una gran colina con una torre y una máquina telegráfica militar en la cima. Desde esa posición se dominaba «una magnífica vista de la ciudad, los suburbios y la ciudadela», escribió Lane más adelante. «Poco después de mi llegada, realicé un minucioso dibujo de la vista, con la cámara lúcida. Desde ningún otro lugar puede obtenerse... una vista tan buena de la metrópoli.»³⁵

Esos lugares eran difíciles de encontrar en un mundo donde, al contrario que en occidente, todavía no se había incorporado dicha «objetividad». Además de la torre de observación militar utilizada por Lane, los visitantes al

próximo oriente se apropiaron de todos los edificios y monumentos disponibles, a fin de disponer del necesario mirador. La Gran Pirámide de Giza se había convertido ahora en una plataforma de observación. Se organizaron equipos de beduinos para empujar y aupar al escritor o al turista que, guía en mano, trepaba hasta la cima, donde dos o más beduinos lo cargaban sobre los hombros para que pudiera contemplar la vista. A finales de siglo, una novela egipcia satirizaba las pretensiones occidentalizadoras entre los miembros egipcios de la clase media alta, por disponer de semejante personaje para pasar el día escalando las pirámides de Giza, a fin de ver el paisaje. Asimismo, e incluso en el caso de los más respetables europeos, tomaron los minaretes por torres de observación, para captar una vista panorámica de la ciudad musulmana. «El acoso que padecí en *Shoomlo*», protestó Jeremy Bentham durante su visita al Próximo oriente, «sólo por echar una ojeada a la ciudad desde algo que llaman *minarete*... anuló toda influencia que pudieran haber tenido sobre mí por la comida que me habían ofrecido en el *diván*, aunque hubiera sido mejor de lo que fue.»³⁶

Bentham puede recordarnos otra similitud entre el escritor y la cámara, así como lo que significa, por tanto, percibir el mundo como si fuera un cuadro o una exposición. El mirador no era sólo un lugar aparte, ajeno al mundo o por encima del mismo. Idealmente, era una posición desde la cual, como las autoridades de la visión panorámica de Bentham, uno podía ver sin ser visto. El fotógrafo, invisible bajo su paño negro mientras contemplaba el mundo a través del ojo de su cámara, tipificaba en este sentido la clase de presencia deseada por los europeos en el Próximo oriente, ya fueran turistas, escritores, o la propia potencia colonial.³⁷ El turista europeo común, vestido (según los consejos en *Manual para viajeros al Bajo y Alto Egipto de Murray*, que ya en 1888 iba por la decimoséptima) con «un gorro de fieltro común o de ala ancha, con un turbante de muselina blanca envuelto a su alrededor», o alternativamente un salacot con un velo azul o verde y «gafas con cristales de colores y costados de gasa», poseía la misma mirada invisible.³⁸ La capacidad de ver sin ser visto confirmaba la separación del individuo respecto al mundo y contribuía, al mismo tiempo, a su posición de poder.

El escritor también deseaba ver sin ser visto. Su descripción de oriente, que procuraba ser neutra y objetiva, aspiraba a eliminar de la imagen la presencia del observador europeo. En realidad, para presentar algo como

oriental, como lo ha razonado Edward Said, se intentaba eliminar por completo la presencia europea. «Muchas gracias por los detalles que me has mandado», escribió Théophile Gautier a Gérard de Nerval, que le facilitaba material de primera mano para su escenografía oriental en la Ópera de París. «Pero, ¿cómo diablos habría podido incluir entre los figurantes de la Ópera a esos ingleses vestidos con impermeables, sombreros de algodón acolchados y velos verdes para protegerse de afecciones oftalmológicas?»³⁹ La representación no debía incluir al observador, al ojo vidente que posibilitaba la representación. Para establecer la entidad de oriente como objeto, como realidad pictórica desprovista de todo indicio de la creciente dominación de la presencia europea, era preciso que, idealmente, su propia presencia fuera invisible.

39. J. M. Carré, *Voyageurs et écrivains français en Égypte*, 2ª edición (El Cairo: Institut Français d'Archéologie Orientale, 1956), 2, 191; Said, *Orientalism*, 160-61, 168, 239. El siguiente análisis debe mucho a la obra de Said.

40. Op. Cit. Lane, *Arabic-English Lexicon*, 5, VII

41. Gérard de Nerval, *Oeuvres*, Albert Béguin y Jean Richer editores, 2 volúmenes. 1er Vol.: *Voyage en Orient* (1851), Michel Jeanneret, editor; (París: Gallimard 1952), 172-74.

Observación participativa

Sin embargo, ése era el punto donde empezaba la paradoja. El europeo deseaba excluirse a fin de constituir el mundo como algo ajeno a sí mismo, algo externo y semejante a un objeto. Asimismo, también quería experimentarlo como si fuera lo auténtico. Al igual que los visitantes en una exposición, o los intelectuales en el museo orientalista de Sacy, los viajeros querían sentirse «transportados... al propio seno» de su «mundo como objeto» oriental y «tocar con sus propias manos una civilización foránea». Edward Lane escribió en su periódico sobre su deseo de «abandonarse por completo entre forasteros... adoptar su idioma, sus costumbres y su atuendo».⁴⁰ Esta clase de inmersión posibilitó la profusión de detalles

etnográficos en escritores como Lane, y produjo en su obra una experiencia directa e inmediata de oriente. En Lane, y aún más en escritores como Flaubert y Nerval, el deseo de inmediatez por lo real se convirtió en un contacto directo y físico con lo exótico, lo singular y lo erótico.

Había una contradicción entre la necesidad de separarse del mundo y ofrecerlo como objeto de representación, y el deseo de perderse uno mismo dentro del «mundo como objeto» y experimentarlo directamente, una contradicción que las exposiciones mundiales, con su profusión de detalles exóticos y sin embargo su clara distinción entre visitante y objeto exhibido, procuraban acomodar y superar. En realidad, la experiencia en este sentido depende de la estructura de la exposición. El problema en un lugar como El Cairo, que no se había construido para facilitar la experiencia de una exposición, consistía en satisfacer este doble deseo. En su primer día en El Cairo, Gérard de Nerval conoció a un «pintor» francés equipado con una daguerrotipia, que «me sugirió que le acompañara para elegir un mirador». Nerval aceptó y decidió «dejarme conducir al punto más laberíntico de la ciudad, abandonar al pintor a sus labores y entonces deambular al azar, sin intérprete ni acompañante». Dentro del laberinto de la ciudad, donde Nerval esperaba sumergirse en lo exótico y finalmente experimentar, «sin intérprete», el auténtico oriente, fueron incapaces de encontrar un lugar desde donde tomar la fotografía. Siguieron una tortuosa calle abarrotada tras otra, buscando infructuosamente un lugar adecuado, hasta que por fin cedió la profusión de ruidos y gente y las calles pasaron a ser «más silenciosas, más polvorientas, más desiertas, con las mezquitas deterioradas y algún que otro edificio en ruinas». Por fin, se encontraron fuera de la ciudad, «en algún lugar de los suburbios, al otro lado del canal respecto a los sectores principales de la ciudad». Allí, por fin, entre el silencio y las ruinas, el fotógrafo pudo armar su aparato y retratar la ciudad oriental.⁴¹

Said nos recuerda que Edward Lane aseguraba haber encontrado la forma ideal de satisfacer esta doble exigencia: sumergirse y, sin embargo, mantenerse aparte. Su truco consistía en ocultarse tras un deliberado disfraz, como el turista con gafas de colores o el fotógrafo bajo su paño. A fin «de no levantar, entre los forasteros, ninguna sospecha de ser una persona sin derecho a inmiscuirse entre ellos», explicó Lane, el cual adoptó el atuendo y fingió las creencias religiosas de los habitantes musulmanes de El Cairo. El disimulo le permitió ganarse la confianza de sus informado-

res egipcios, facilitándole la observación en su propia presencia sin ser observado. Su narración etnográfica parece adquirir la autoridad de su presencia, la experiencia directa de lo real. Asimismo, como lo señala Said en el prólogo de la etnografía, Lane explica cuidadosamente su engaño al lector europeo, asegurándole así su distancia absoluta de los egipcios. La distancia asegurada por el engaño es lo que aporta a esta experiencia su «objetividad».⁴²

La curiosa doble posición del europeo, como participante-observador, le permite experimentar oriente como si fuera un visitante en una exposición. Inconsciente de que oriente no había sido organizado como una exposición, el visitante intenta, no obstante, llevar a cabo la característica maniobra cognitiva del sujeto moderno, separándose de un «mundo como objeto» y observándolo desde una posición invisible y aparte. De ahí que, como el sociólogo o el antropólogo moderno, transfiera al objeto los principios de su relación con el mismo y, como señala Pierre Bourdieu, «lo concibe como una totalidad destinada sólo a la cognición». El mundo se percibe, inevitablemente, en términos de una distinción entre el objeto (*la cosa propiamente dicha*, según el europeo) y su significado, sin la menor sensación de peculiaridad histórica, de este efecto que denominamos *la cosa propiamente dicha*. En términos de esta distinción, el intelectual puede percibir el mundo como una exposición, como una representación, «en el sentido de la filosofía idealista, pero también como se usa en un cuadro o en el teatro» y las vidas de las personas parecen simples «interpretaciones teatrales... o la aplicación de planes».⁴³ Cabe agregar a las palabras de Bourdieu que el antropólogo,

42. Said, *Orientalism*, 160-64.

43. Pierre Bourdieu, *Outline of a Theory of Practice* (Cambridge: Cambridge University Press, 1977), 2, 96. Sobre el «visualismo» en antropología véase Johannes Fabian, *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object* (Nueva York: Columbia University Press, 1983), 105-141, y James Clifford, «Partial Truths» en *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, James Clifford y George E Marcus editores; (Berkeley: University of California Press, 1986), 11-12.

44. Warburton, *Oxford Companion to English Literature*, op. cit. «Kinlake».

al igual que el turista y el escritor orientalista, llega al próximo oriente desde Europa, un mundo que como hemos visto se organizaba para exigir este tipo de maniobra cognitiva. En otras palabras, procedían de un lugar donde las personas comunes empezaban a vivir como turistas o antropólogos, que contemplaban el «mundo-objeto» como una representación interminable de otro significado o realidad, y experimentaban la personificación como una interpretación en un escenario cultural, o como la ejecución de un plan.

Oriente esquivo

Aquí radica, pues, la contradicción del orientalismo. Los europeos llevaron a oriente próximo los hábitos cognitivos del mundo como exposición, e intentaron percibir oriente como un cuadro. Por otra parte, llegaron a experimentar una «realidad» que invariablemente ya habían visto en una exposición. Pensaron en sí mismos como si, realmente, se desplazaran desde una exposición o un cuadro hasta la realidad. Éste fue literalmente el caso de Théophile Gautier, que vivía en París escribiendo sus escenarios orientalistas para la Opéra-Comique y defendiendo la causa de la pintura orientalista. Finalmente, viajó a Egipto en 1869, después de que la muestra egipcia en la Exposition Universelle de 1867 le inspirara a ver la realidad. En este sentido, Gautier no fue una excepción. En general, los europeos llegaban a oriente después de haber visto planos y copias en los cuadros, las exposiciones, los museos y los libros, de los cuales buscaban el original. Su propósito siempre quedó explicado en estos términos.

La contradicción del orientalismo ilustra la naturaleza paradójica del mundo como exposición. La exposición convence a la gente de que el mundo se divide en dos reinos fundamentales: la representación y el original, la exposición y la realidad externa, el texto y el mundo. Todo está organizado como si éste fuera el caso. Pero la realidad, en el fondo, es lo que se puede representar, lo que se presenta expuesto ante el observador. Lo que llamamos mundo real externo es algo experimentado y percibido solamente como una serie de representaciones más distantes, una exposición prolongada. Los que visitaban oriente se imaginaron a sí mismos como viajeros «al propio oriente en su vital realidad actual».⁴⁴ Pero como ya hemos visto, la realidad que buscaban allí era simplemente, la que se podía representar con precisión, capaz de mantenerse aparte

como algo distinto del sujeto y percibido en términos de la correspondiente distinción entre representación y realidad. Al final, los europeos intentaron percibir oriente como si fuera una exposición.

Esta paradoja produjo dos respuestas sintomáticas. La primera podría denominarse consternación orientalista. Dado que el oriente próximo aún no estaba «representacionalmente» organizado, los europeos, como ya vimos con Flaubert y Nerval, comprobaron que la tarea de representarlo era prácticamente imposible y sus resultados decepcionantes. «¡No pienses más en ello!», escribió Nerval a Gautier sobre El Cairo que habían soñado en describir. «Que El Cairo descansa bajo las cenizas y la tierra, cubierto de polvo y silencioso.» Nada de lo que encontraron en esas calles orientales correspondía a la realidad que habían visto representada en París. Ni siquiera los cafés parecían auténticos. «En realidad aquí pretendía recrear la escena para ti», explicó Nerval, cuando intentaba describir una típica calle de El Cairo, para uno de los decorados parisinos de Gautier, «pero... solamente en París encuentra uno cafés tan orientales.»⁴⁵ «Crear egipcios imaginarios como los que se ven habitualmente en el teatro no es difícil», escribió la egiptóloga Mariette Pasha, otra proveedora de detalles para el escenario en París, en este caso la ópera *Aída*, pero «para hacer una erudita, además de pintoresca, puesta en escena», representando oriente con precisión, era casi imposible. «No imaginaba la inmensidad de los detalles... literalmente estoy perdiendo la cabeza.»⁴⁶

La consternación de Nerval le hizo perder toda esperanza de encontrar «el verdadero Egipto»,

45. Gérard de Nerval, *Oeuvres*, 1, 878-79, 882, 883.

46. Hans Busch, editor y traductor, *Verdi's Aida: The History of an Opera in Letters and Documents* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1978), 33-36.

47. Gérard de Nerval, *Oeuvres*, 1, 878-9, 882, 883.

48. Kinglake, *Eöthen*, 280; Théophile Gautier, «L'Orient», *Oeuvres complètes*, (París: Charpentier, 1880-1903), XX; 2ª parte, 187, Flaubert, *Flaubert in Egypt*, 81.

49. Gautier, *L'Orient*, 2ª parte, 91-122.

El Cairo que podría ser representado. «Encontraré en la Opera El Cairo verdadero... el oriente que se me escapa.» En el fondo, sólo el oriente que uno encuentra en París, el simulacro de lo que en sí no es más que una serie de representaciones, puede ofrecer un espectáculo satisfactorio. Al marcharse hacia las ciudades de Palestina, Nerval recordaba El Cairo como algo menos sólido o real que las fachadas de una exposición o los decorados de un escenario teatral. «Menos mal que los seis meses que allí pasé ya terminaron; ya no es nada, he visto tantos lugares colapsar tras mis pasos, como decorados teatrales; ¿qué me queda de ellos? Una imagen tan confusa como la de un sueño: lo mejor de lo que puede encontrarse allí me lo sabía ya de memoria.»⁴⁷

La segunda respuesta política más importante era que oriente siempre fue un lugar que uno «ya conocía de memoria» a su llegada. «Las formas de las pirámides egipcias me han sido familiares desde la infancia», escribió Alexander Kinglake en *Eöthen*. «Ahora, cuando me acercaba a ellas desde las orillas del Nilo, no tenía ninguna imagen ante mí y sin embargo, las antiguas formas estaban allí; no habían cambiado: eran como siempre las había conocido.» Gautier, por su parte, escribió que si el visitante a Egipto «ha vivido un largo tiempo en sus sueños» en cierta ciudad, llevará en su mente «un mapa imaginario, realmente difícil de borrar, incluso cuando se encuentre ante la realidad». Su propio mapa de El Cairo, explicó, «construido con materiales de *Las Mil y Una Noches*, se organiza alrededor del *Place de l'Ezbekieh* de Marilhat, un cuadro notable y sorprendente...» «El atento europeo», escribió Flaubert en El Cairo, «redescubre aquí mucho más de lo que descubre.»⁴⁸

Oriente era algo que sólo se redescubría. Para ser percibido «representacionalmente», como una imagen de algo, era inevitable percibirlo como repetición de una imagen que ya había sido vista con anterioridad, como un mapa que uno ya llevaba en su mente, como la repetición de una descripción anterior. Su duración fue ilustrada por Gautier, el campeón del arte orientalista, cuando finalmente sintió la inspiración de abandonar París y visitar El Cairo, para poder ver lo verdaderamente auténtico de la exposición de París de 1867. Después publicó un informe sobre Egipto, cuyo primer capítulo titulado «Vue générale», era una descripción muy detallada de las muestras egipcias de la exposición mundial.⁴⁹

La representación de oriente obedecía, inevitablemente, a esta lógica problemática e irreconocible, una lógica no venía determinada por algún fallo intelectual de la mente europea, sino por su búsqueda de la certeza representativa; por un efecto llamado *realidad*. El problema no es la propia lógica, sino la falta de reconocimiento de su naturaleza paradójica. Los europeos como Edward Lane habían empezado a elaborar su «descripción exhaustiva de Egipto», «decididos a corregir la obra anterior de la misión científica francesa: *Description de l'Egypte*. Escritores posteriores acudirían entonces a la biblioteca del Instituto Francés en El Cairo, para llevarse información y añadirla a este conjunto descriptivo. Gérard de Nerval, reuniendo el material en Egipto que más tarde publicaría como *Voyage en Orient*, la obra en prosa más importante de su vida, vio más de la biblioteca que del resto del país. Después de pasar dos meses en El Cairo, más de la mitad de su estancia, escribió a su padre contándole que aún no había visto las pirámides. «Además no tengo el menor interés en ver ningún otro lugar hasta que me haya informado adecuadamente en los libros y las memorias», explicó. Seis semanas más adelante escribió de nuevo, contando que abandonaría el país a pesar de no haberse aventurado más allá de El Cairo y sus alrededores.⁵⁰

50. Gérard de Nerval, *Oeuvres*, I, 862, 867.

51. Said, *Orientalism*, 176-77.

52. Robert Graves, *Goodbye to All That* (Hammondsworth: Penguin Books, 1960), 265.

53. Cf. Jacques Derrida, «The Double Session», *Dissemination* (Chicago: University of Chicago Press, 1981), 191-92 y referencias en nota 22

En consecuencia, la mayor parte de *Voyage en Orient*, como tanta literatura orientalista, resultó ser una adaptación o repetición directa de la «información» disponible en las bibliotecas. En el caso de Nerval, procedía mayormente de *Manners and Customs of the Modern Egyptians*, de Lane. Dichas repeticiones y revisiones son lo que Edward Said ha descrito

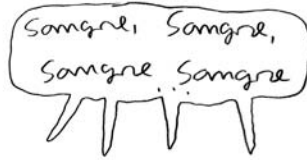
como naturaleza documental del orientalismo: sus escritos se alimentaban entre sí «como un restaurador de viejos bosquejos podría reunir una serie de ellos para configurar la imagen acumulativa que implícitamente representan». Oriente se configura como dicha «representación», lo que se representa no es un lugar real sino un conjunto de referencias, una mezcolanza de características, que parecen tener su origen en una mención o fragmento de un texto, o una cita de la obra de alguien sobre oriente, o una porción de fantasías previas, o una amalgama de todo ello». ⁵¹ El «propio oriente» no es un lugar, a pesar de la promesa de la exposición, sino otra serie de representaciones, cada una anunciando de nuevo la realidad de oriente, pero limitándose a recorrer la gama de todas las demás. Es una cadena de referencias lo que produce el efecto del lugar. Robert Graves destaca irónicamente este efecto en *Goodbye to All That*, cuando desembarca en Port Said en los años veinte para incorporarse a su empleo en la Universidad de Egipto, y se reúne con un amigo inglés. «Aún me sentía mareado», escribió, «pero sabía que estaba en oriente porque empezó a hablar de Kipling.» ⁵²

Al afirmar que el «oriente propiamente dicho» no es un lugar, no me refiero, sencillamente, a que las representaciones occidentales hayan creado una imagen distorsionada del verdadero oriente, ni a que el «verdadero oriente» no exista, ni a que no existan realidades, sino sólo imágenes y representaciones. Ambas afirmaciones darían por sentado el extraño modo de vida adoptado en occidente, como si el mundo estuviera dividido de ese modo en dos: un reino de meras representaciones y un reino de lo real; exposiciones y realidad externa; un orden de meros modelos, descripciones, o copias y un orden del original. ⁵³ Lo que sospechábamos en las calles de París respecto a esta división, lo confirma el viaje al oriente: lo que parece excluido de la exposición como lo real o lo ajeno, resulta ser sólo lo susceptible de ser representado, lo que sucede en forma de exposición; en otras palabras, una extensión adicional de ese laberinto que denominamos exposición. Lo que importa de ese laberinto no es que nunca alcancemos lo real, que nunca encontremos la salida, sino que ese concepto de lo real, ese sistema de verdades, siga convenciéndonos.

El caso del orientalismo nos muestra además, como esa supuesta distinción entre la representación interior y la realidad exterior corresponde a otra división aparente del mundo en occidente y su exterior oriental. El orientalismo, por consiguiente, no es sólo un ejemplo decimonónico de

un problema general histórico, sobre la forma en que una cultura representa a otra, ni sólo un aspecto de la dominación colonial, sino parte de un método de órdenes y verdades, esencial para la naturaleza peculiar del mundo moderno.





fundación



**CENTRO
PARRAGA**
Espacio de investigación y desarrollo
para las artes escénicas



CENDEAC



Se reclama la participación del público, se le invita a formar parte de la obra artística, del juego digital o a expresarse *online* en innumerables foros. El espacio público se convierte en un espacio de representación en que casi todos los personajes tenemos cabida. La estetización del juego democrático parece abarcar toda la superficie del planeta a través de la paulatina conversión de los ciudadanos en espectadores y de la vida en espectáculo. ¿Este movimiento es acaso un paso más en la emancipación de los ciudadanos hacia la plena participación en los quehaceres y decisiones o reduce toda acción a un teatro de celebración del infinito entretenimiento mientras los que deciden son otros?

15 especialistas, desde el neurocientífico hasta el antropólogo, toman el terreno de las artes como campo de análisis para definir las características del espectador inmerso en la propia obra. Éste no es un libro sobre arte sino sobre los que están del otro lado.