

UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE POSTGRADO

**FIGURAS SACRIFICIALES EN LA DRAMATURGIA CHILENA
CONTEMPORÁNEA: ALEGORÍAS DE LA COMUNIDAD DERROTADA**

Déjala sangrar, de B. Galemiri; *Almuerzo de mediodía o Brunch*, de R. Griffero; y
PieSobrEspaladadeniño, de J.C Burgos

Tesis para optar al Grado de Doctor en Filosofía
con mención en Estética y Teoría del Arte
presentada por:

MAURICIO ADRIÁN BARRÍA JARA
Licenciado en Filosofía Pontificia Universidad Católica

Profesor Patrocinante
DR. SERGIO ROJAS CONTRERAS

Santiago de Chile
Abril de 2013

ÍNDICE

Resumen

Agradecimientos

INTRODUCCIÓN.....	10
-------------------	----

1ª PARTE: COMUNIDAD Y VIOLENCIA

Capítulo I

ACERCAMIENTO A LA NOCIÓN DE COMUNIDAD EN EL HORIZONTE DE LA SOCIEDAD GLOBAL

1. Comunidad y modernidad

- | | |
|--|----|
| a. Modernidad y modernización: una bisagra para pensar el problema de la comunidad en Chile..... | 46 |
| b. Modernización y Desmodernización: la desintegración social como efecto de los proceso de globalización..... | 55 |

2. El acuciante problema de la comunidad

- | | |
|--|----|
| a. Delimitación de la categoría: una crítica a la Comunidad moderna..... | 60 |
| b. Comunidad Inoperante: el giro ontológico de la comunidad..... | 63 |

- | | |
|--|----|
| 3. Conclusión: Comunidad y el mito de la historia..... | 70 |
|--|----|

Capítulo II

COMUNIDAD Y VIOLENCIA

1. Violencia real y violencia representacional

- | | |
|---|----|
| a. Los márgenes de la violencia política: la reducción técnica de lo político..... | 75 |
| b. El lugar del prójimo y la disolución de la distancia simbólica por el miedo..... | 83 |
| c. Violencias antes que Violencia..... | 86 |

2. Violencia y comunidad: sus representaciones sacrificiales

- | | |
|--|-----|
| a. Violencia como principio Fundacional del orden/sistema jurídico: La figura de la deuda..... | 91 |
| i. Comunidad Inmunidad y muerte:el miedo de los individuos..... | 91 |
| b. Violencia como principio fundacional del orden histórico: trasgresión y violencia trágica o la fatalidad de una decisión..... | 97 |
| c. Violencia y Don: de un principio ontológico al fantasma de la comunidad..... | 104 |
| i. Violencia y vida desnuda..... | 105 |
| ii. Soberanía, vida desnuda y lo insacrificable..... | 111 |

iii.	Violencia y encuentro fallido: la violencia como el fantasma de la comunidad.....	118
3.	Del Mito interrumpido al dolor de la desorientación I.....	123
4.	Un necesario interludio: Mito y violencia según Sorel.....	124
a.	Del Mito interrumpido al dolor de la desorientación II.....	127

2ª PARTE: TEATRO Y SACRIFICIO

Capítulo III

TEORÍA GENERAL DEL SACRIFICIO

A modo de puente.....	137
-----------------------	-----

1. La estructura del sacrificio: Hubert, Mauss y Turner los iniciadores

a.	Sacrificio: transformación, proceso y liminalidad.....	138
b.	Irreversibilidad del sacrificio: flujo, mediación y contacto.....	153
c.	Una urgente digestión: la noción de <i>synapsis</i> en Aristóteles.....	158

2. Violencia y Sacrificio en René Girard

a.	El Mecanismo de la sustitución y el origen de lo sagrado como violencia fundadora.....	164
b.	Crisis sacrificial y crisis de las diferencias: la urgencia de la doble sustitución.....	170
c.	Víctima propiciatoria: ¿reificación de la violencia o liminalidad crítica?.....	172

3. Don y trasgresión. La noción de sacrificio en George Bataille.....

a.	Animalidad como el plexo conciencia-cuerpo.....	183
b.	La noción de gasto y el don.....	184
c.	Trasgresión y Sacrificio.....	186
d.	Sacrificio: artificio, cuerpo, duración.....	192

Capítulo IV

LA NOCIÓN DE ALEGORÍA

1.	Alegoría: historia natural y memoria del duelo.....	202
----	--	-----

2. Alegoría como procedimiento de interrupción de la historia y de la representación

a.	Alegoría e inorganicidad.....	209
b.	Superposición y suplemento.....	210
c.	Yuxtaposición, desplazamiento y suspensión.....	215

d. Escritura y cuerpo.....	217
----------------------------	-----

Capítulo V

SACRIFICIO Y ALEGORÍA EN EL TEATRO: LA ESCRITURA DEL *PÁTHOS*

1. Teatralidad y performance: la alteración de los límites del espectáculo	
a. Teatralidad en el campo expandido.....	224
b. La necesidad de la escenificación del mundo: la teatralidad como acto cultural.....	229
c. La teatralidad como acontecimiento ficticio de la comunidad.....	245
2. Hacia una genealogía de la figura sacrificial: Análisis de la figura sacrificial como alegoría de la decisión /escisión originaria	
a. Sacrificio y decisión.....	250
b. Sacrificio individuo y naturaleza: <i>El nacimiento de la tragedia</i> de Nietzsche.....	261
c. La interiorización del sacrificio en el drama moderno.....	270
3. <i>Páthos</i> y el cuerpo como memoria: la categoría estética de lo sacrificial.	
a. <i>Páthos</i> y su función en el entramado de acciones.....	278
b. <i>Páthos</i> y el espacio subjetivo.....	289
c. La escritura del <i>páthos</i> : alegoría sacrificial como memoria de la violencia fundacional y el fantasma de la comunidad en el teatro contemporáneo.....	293
i. Teatro de la crueldad: la extrema fisicalidad de la metafísica.....	299
ii. La carne, la voz la escritura.....	304
4. Un breve ex-curso: Cuerpo y memoria de la devastación en <i>El amor de Fedra</i> de Sarah Kane.....	315
Conclusión.....	318

Capítulo VI

FIGURAS SACRIFICIALES EN LA DRAMATURGIA CHILENA CONTEMPORÁNEA

1. Introducción	
a. La impronta disciplinaria.....	320
b. La preeminencia de lo temático en desmedro de lo formal.....	321
c. El urgente del giro hacia los recursos.....	326
d. Violencia postdictatorial y el fin de la Comunidad.....	329

2. Figuras sacrificiales en 3 textos de la dramaturgia chilena contemporánea	
a. Déjala sangrar: o la política de la deuda sacrificial como reificación de la derrota.....	335
i. El reverso cínico de la alegoría.....	335
ii. Disolución del referente y transparencia de la historia.....	341
b. Almuerzo al mediodía o Brunch: Violencia sacrificial y banalidad de la historia.....	352
i. Dramaturgia del espacio como recurso alegórico.....	352
ii. Recurso alegórico en Brunch: espacialización y superposición	360
iii. Teatro de la memoria: la banalidad de la historia y el poder trágico del soberano.....	363
c. HOMBRE con pies SOBRE una espalda de NIÑO la violencia como principio ontológico de la comunidad o el fantasma de la comunidad	368
i. Ruina y sacrificio.....	368
ii. Cuerpo y tiempo.....	375
iii. El cuerpo espectral de la comunidad.....	378
 CONCLUSIONES.....	 380
 BIBLIOGRAFÍA.....	 387
 APÉNDICES	
Una nota sobre “El cuerpo del delito” de Bernard Baas.....	407
 RESEÑA CURRICULAR.....	 410

Agradecimientos

Deseo agradecer en primer lugar a mi profesor guía, Sergio Rojas, por las innumerables conversaciones sostenidas en las que surgieron algunas de las ideas presentes en esta tesis y por su apoyo durante el proceso, especialmente por la libertad con la que me dejó desplegar los argumentos de este trabajo. Para Pablo Oyarzún, el Coordinador del Doctorado, sobre todo por sus siempre sugerentes clases. Tanto Sergio como Pablo fueron quienes me enseñaron a relacionarme con la Filosofía tal como lo hago hoy, para bien o para mal.

Deseo agradecer también a Juan Villegas, por esa aclaratoria conversación que tuvimos en vísperas de Santiago a Mil. A Gustavo Geirola, por su inmensa generosidad y por darme luces sobre Lacan y el Fantasma. A Ramón Griffero, que fue de los primeros que creyó en mis capacidades como dramaturgo y teórico teatral y cuya obra dio origen a estas pesquisas. A mis colegas y amigos dramaturgos Cristián Figueroa, Benito Escobar, Juan Claudio Burgos, Coca Duarte, Lucía de la Maza, Rolando Jara, que son en buena parte quienes inspiraron esta investigación. A las autoridades de la Facultad de Artes y de la Dirección del Departamento de Teatro por todas las facilidades que me brindaron. A los compañeros y funcionarios de la Escuela de Postgrado de la Facultad de Artes, especialmente a Víctor Rondón por su comprensión y amistad. A la Beca Mecesup, quien me auspició durante dos años para terminar con esta tesis, sin su colaboración tal vez no habría nunca ocurrido. Un especial agradecimiento a Claudio Ramírez por su dedicada segunda corrección de las erratas que contenía la primera versión.

A Roberto Matamala y María de la Luz Hurtado, quienes han sido motores del conocimiento serio de estas dramaturgias y a todos los amigos y amigas que me han acompañado en esta travesía apoyándome moralmente y con consejos: Heidrun Breier, Marcia Martínez, Magaly Muguercia, Patricia Artés, Roberto Toro, Fernanda Carvajal, Pancho Sanfuentes, Andrés Grumann. A mis estudiantes del Arcis, de la U. de Chile y de la Ucinf, los que fueron testigos sin saberlo de los contenidos de esta investigación.

A mi familia chilena y alemana por su incondicionalidad: Mamá, Jorge, Cristián, Felipe, Leo, Soledad, Christine, Gyorgy y Susanne.

Y muy especialmente a Emilio, mi lucecita de ojos marrones, el mejor y más hermoso regalo que he recibido en mi vida y a Christiane, amor y compañera, y al destino feliz que nos juntó: gracias por aguantar todo este tiempo en el área chica de la cancha.

Resumen

Una de las consecuencias menos evidentes al comienzo de la llamada “transición” que dejó la violencia dictatorial fue la desactivación de la sociedad civil, que se tradujo en un sentimiento de desconfianza ante la posibilidad de cualquier proyecto colectivo. Pero la violencia ejercida por la Dictadura no es sino la continuación de aquella que supuso la implantación de los procesos de modernización y que hoy ha supuesto la instauración del neoliberalismo en todos los ámbitos de la sociedad. De este modo, el proyecto modernizador es coincidente con el desarrollo de una sociedad inmunitaria en la que la vinculación entre comunidad y violencia aparecen como connaturales. Para comprender la relación que se establece entre ambas es que acudimos a la noción de sacrificio, pues parece darnos una clave para desentrañar la diversidad de formas que esta relación adquiere: que van desde la comunidad fundada desde un delito original, que genera una deuda insalvable ante lo cual las sociedades se inmunizan, pasando por el sacrificio trágico que pone en juego el carácter discontinuo de la historia por la urgencia de la decisión, para finalmente hacer emerger la pregunta de la comunidad como una interrogante ontológica referida al *ser del estar-en-común*, y el reconocimiento de esa instancia como falta.

Creemos que el Teatro es un lugar privilegiado para tratar esta cuestión en la medida que sacrificio y teatro entran en una relación esencial. El sacrificio opera como una representación en el teatro y la dramaturgia y en ese sentido lo denominamos una figura. Sostenemos que la *figura sacrificial* constituye la pieza articuladora fundamental de la función dramática y de la teatralidad como fenómeno escénico. En cuanto procedimiento de representación la *figura de lo sacrificial* opera alegóricamente, pues es un procedimiento autoreflexivo que lleva a un límite la posibilidad de representación. Este procedimiento que es posible verificar en algunas dramaturgias de posdictadura, en las cuales se representa un cierto resultado de la violencia dictatorial, determinaría una suerte de poética de la memoria, bajo la forma de una *escritura del pathos*, y que podría ser suficientemente representativa como para convertirse en una herramienta hermenéutica para abordar la dramaturgia de nuestra época.

Keywords: Comunidad, violencia, sacrificio, alegoría, dramaturgia chilena contemporánea

Abstract

One of the consequences less obvious at the beginning of the so called “transition”, left by the violence of the dictatorship, had been the deactivation of the civil society, expressed by the feeling of mistrust regarding the possibility of any collective project. But the violence executed by the Dictatorship is nothing but the continuation of the one, that supposed the establishment of processes of modernization and today meant the establishment of neoliberalism in every field of society. In that sense, the modernizing project is coincidental with the development of an immune society in which the link between community and violence appear as co-natural. In order to understand the relationship between both, we come to the notion of sacrifice; so it seems to give us the key to understand the diversity of forms that this relationship requires: from the community founded by an original crime, that creates an insolvable debt in front of that the societies get immune, passing by the tragic sacrifice that it plays dangerously the discontinued character of history for the urgency of the decision, in order to finally make appear the question of community as a ontological questioning, referred to *the being of the to-be-in-common* and the recognition of this request as an fault.

We think that theatre is a privileged place to deal with this question to the extent that sacrifice and theatre start in an essential relationship. The sacrifice works as a representation in theatre and the drama and, in that sense we call it a figure. We maintain that *sacrificial figure* means the fundamentally articulating piece of the dramatic function and of the theatricality as dramatic phenomenon. In the case of procedures of representation, the sacrificial figure works allegorically, since it is an auto-reflexive procedure that takes the possibility of representation to a limit. This procedure which is possible to verify in some dramas of the post dictatorship, through which it represents a certain result of the violence of post dictatorship, could determine a sort of poetry of memory, under the form of *a writing of pathos*, and which could be sufficiently representative to become an hermeneutic tool with which confront the drama of our era.

Keywords: Community, violence, sacrifice, allegory, contemporary Chilean drama

A las lucecitas de mi vida Emilio y Christiane

A mi Madre
A mi Padre

INTRODUCCIÓN

Motivaciones y relevancia de la investigación

Hacia finales de la última década del siglo pasado la actividad teatral en nuestro país había iniciado un despegue importante producto de algunas políticas impulsadas por el nuevo gobierno democrático, el paulatino mejoramiento económico que vivía una parte de la población de Chile y la apertura de nuevos centros de formación para actores y actrices en algunas Universidades privadas, que venían a sumarse a las dos escuelas universitarias tradicionales (la Chile y la Católica) y a las academias privadas que durante la oscura época de la dictadura militar contribuyeron enormemente al mantenimiento de una enseñanza libre (el Club de Teatro, la Escuela del Teatro Imagen, la Casa, entre otras). Dentro del primer grupo de razones, sin duda, uno de los proyectos culturales de mayor trascendencia para el mundo del teatro, y el de mayor duración ejecutado por el Estado, ha sido la Muestra de Dramaturgia Nacional, iniciada el año 1994 y que se ha realizado casi sin interrupciones hasta hoy. Uno de los principios fundacionales de esta muestra fue contribuir al desarrollo de nuevas autorías en el campo de la dramaturgia escrita, que de acuerdo a los diagnósticos que se hacían por ese entonces venían en franca declinación. A las nuevas autorías surgidas en la década de los 80, que vinieron a transformar para siempre la escena nacional (Griffero, de la Parra, Radrigán y Stuardo), no se habían sumado nuevas. El desarrollo de la creatividad escénica estaba ahora por el lado de la dirección y de las dramaturgias escénicas, llamadas también dramaturgias de la imagen, que abarrotaban la cartelera con propuestas novedosas y vanguardistas: El Teatro de la Memoria o el Gran Circo Teatro, por nombrar a las más emblemáticas, fueron las encargadas de proyectar los hallazgos hechos en la década anterior a estos nuevos tiempos. Algunos de los dramaturgos de la venerada generación del 50 seguían produciendo en plenitud, como Jorge Díaz, o seguían vigentes y mantenidos por un círculo de críticos admiradores que veían en esta generación el “gran momento” de nuestra dramaturgia, es el caso de Alejandro Sieveking, de Isidora Aguirre o Egon Wolff. Es decir, un grupo de 10 ó 12 nombres eran los que para la mayoría constituían el patrimonio vivo de nuestra dramaturgia nacional y éstos, sin embargo, eran raramente puestos en escena pues se leían sus obras como anacrónicas.

La urgencia de generar nuevas autorías no era un tema nuevo en nuestra historia. Ya los fundadores de los teatros universitarios en sus respectivos momentos habían levantado la voz clamando por la necesidad de una dramaturgia nacional que pudiese venir a hablar a los ciudadanos de sus nuevas condiciones históricas. La famosa frase de Eugenio Dittborn (“Sin dramaturgia nacional no hay teatro chileno”) se hizo clásica cuando fue recuperada por Jorge Díaz, el primer director artístico de la Muestra Nacional de Dramaturgia, en el discurso inaugural de ésta. Lo que era una preocupación de todos, sin embargo, no logró concitar un acuerdo respecto de qué era “lo chileno” o lo propio de una dramaturgia escrita desde este lado del mundo y fue que, aparte de la gran excepción que significó la obra de Benjamín Galemiri, la Muestra de Dramaturgia durante la década de los 90 no logró consolidar, al menos para los críticos académicos y no académicos, una nueva generación de autores que tuvieran “relevancia”.

Pero esto no fue así. La verdad es que a través de la Muestra tuvieron posibilidad de ensayar nuevas obras no tan sólo los dramaturgos consagrados, sino también nuevos escritores fueron capaces de proponer otras posibilidades de construcción dramática, que se alejaban radicalmente incluso de aquello que durante los 80 había sido considerado como radical. Surge así un nuevo grupo de autores, que ante la displicencia del medio teatral: de los directores en boga en ese momento y de los críticos de prensa, generan nuevas estrategias de difusión fundadas en el principio de asociatividad y de autogestión. No sólo las poéticas se transformaban, también lo hizo –y de manera especial- la idea misma del oficio dramaturgico, el que sufrió una interesante expansión. Se acababa la idea de un rol distante de la escena, el dramaturgo, además, dirige y produce, pero siempre en compañía de un grupo, cuyos miembros muchas veces son coautores de los espectáculos¹. Estos nuevos autores se organizaron en asociaciones gremiales de índole formales, como el caso de ADN (Asociación de Dramaturgos Nacionales) o informales, como es el caso de un sinnúmero de festivales independientes o encuentros de lecturas dramatizadas como el *Off dramaturgia* y el *Dramaturgia en Voz Alta*, respectivamente. Estas formas de trabajo asociativo serán el antecedente de las variadas agrupaciones de autogestión que existen hoy

¹ Aun cuando aquello no siempre se ha visto reflejado en el momento de la firma.

en día en nuestro medio teatral². En su momento más bullente ADN llegó a tener cerca de 60 inscritos, autores que por ese tiempo se encontraban vigentes y sus edades no superaban los 35 años. Este pequeño dato estadístico nos habla de una suerte de efervescencia, que sólo tardíamente fue reconocida por la crítica gracias a la promoción de la dramaturgia europea, que les permitió a esos críticos y académicos entender que esta proliferación de nuevas escrituras que venían a romper con las convenciones de la dramaturgia hasta ahora reconocidas era un fenómeno de escala internacional.

La recepción de estas nuevas propuestas dramatúrgicas fue, en general, lenta - cuando no esquivada - por parte de la crítica periodística, e incluso mezquina de parte de los pares consagrados: algo les resultaba sospechoso. Las razones de esta sospecha pueden ser variadas y no son necesariamente por motivos documentados, lo que hace difícil hacerse cargo de ellas en una investigación como la que estamos iniciando. Pero hay un segundo aspecto de esta sospecha que llama fuertemente la atención, a saber, que esta misma situación se reprodujo en el campo de la crítica académica especializada y que, salvo contadas excepciones, la mayor parte de ella borró de sus cartografías, al menos hasta la mitad de la primera década del siglo XXI a este grupo de dramaturgos, ateniéndose cuando mucho a realizarles entrevistas o mencionarlos en líneas generales en artículos panorámicos del acontecer teatral chileno del momento. No hay registro de *papers*, ni reseñas amplias y profundas sobre los trabajos y publicaciones de estos autores, ni menos de publicaciones monográficas. La excepción a esta regla la constituyeron cuatro notables proyectos que fueron pioneros en ello:

1º. Un par de números de la revista Apuntes de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica (nº 114 y 123/124) que dedicó a relevar la creación exclusivamente de algunos de sus estudiantes publicando textos y breves reseñas generales.

² Cuando nos referimos a núcleos de autogestión, estamos adrede diferenciándolo de los llamados “teatros independientes” que emergieron durante la década de los 60 como contrapartida de los “teatros institucionalizados”, que en nuestro país lo representaban, vaya paradoja, los teatros universitarios. Los alcances de estas agrupaciones son menos extensos. Los teatros independientes eran unidades de producción de obras y de generación exclusiva de discurso teatral o cultural. Las agrupaciones de autogestión a las que aludo son también organizaciones de sociedad civil, por lo que su ámbito de influencia no es sólo el campo artístico y cultural, sino también el político directamente, ya sea impulsando proyectos como el de la Asamblea Constituyente o agrupaciones de defensa de las culturas originarias, defensa de barrios, etc.

2°. Un proyecto de investigación ejecutado por los académicos del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile Marco Espinoza, John Knuckey, Nelda Muray y Omar Zúñiga, que fue, en términos estrictos, el primer intento de sistematizar estas escrituras, no sin dificultad, y con alcances relativos y que concluyó con una publicación: *Dramaturgia Nueva: análisis de los recursos formales y discursivos de la dramaturgia chilena contemporánea* (2006). Su espectro de obras eran aquellas estrenadas o publicadas entre los años 1998 y 2005.

3°. Una página web www.archivodramaturgia.cl, encabezada por Carlos Labbé y Mónica del Río, quienes pretendieron no sólo realizar un catastro y una biblioteca virtual de obras, sino que realizaron de cada autor seleccionado una crítica de una de sus obras. Para la mayoría de los textos ahí reseñados ésta era su primera crítica realmente.

4°. Finalmente, la colección de dramaturgia chilena contemporánea de la editorial Ciertopez, dirigida por Marco Antonio Coloma, que durante unos pocos años fue la editorial de estos escritores y alcanzó a publicar a doce de ellos.³

Si hacemos una revisión sumaria de éstos y otros materiales desperdigados lo que se puede apreciar es la dificultad para acercarse a estas poéticas desde las herramientas conceptuales y metodológicas vigentes. La manera de enfrentar el texto dramático está todavía muy apegada al análisis formalista literario. Casi no se halla bibliografía especializada a los estudios teatrales y de drama. Lo anterior nos permite sostener que la mayor dificultad que tuvo la recepción de estas nuevas poéticas fue la lenta renovación del instrumental de análisis, el que a fines de los 90 se encontraba todavía anclado, o bien en metodologías de análisis literario de corte formalista que habían agregado elementos generales de semiótica teatral, o bien en un historicismo sociológico descriptivo que aún podía leer la relación entre arte y sociedad bajo una condición binaria como la que imponía

³ Un análisis más exhaustivo sobre esos puntos se pueden encontrar en *Dramaturgia y neoliberalismo. Un análisis de la dimensión política en la dramaturgia de los autores teatrales chilenos surgidos a fines de la década de 1990*. Memoria para optar al título de Actor de Cristián Aguilera Garrido, Sebastián Cález Lorca, Antonio de la Fuente Morales y Óscar Ilabaca Vera. Escuela de Teatro U de Valparaíso: 2012
Y en mis artículos “Reconocer un blanco en el dolor. Autorías dramáticas de los últimos años de la nueva democracia -complejos temáticos, escrituras y búsquedas estéticas:”. Edición especial Revista Theater der Zeit: Chile. Vom Rand ins Zentrum. Septiembre, p. 4-10. Además, “Dramaturgia más allá de la fábula. Antecedentes para una crítica de la dramaturgia chilena actual.” Documentos Lingüísticos y Literarios 31-32. Instituto de Lingüística y Literatura, Universidad Austral de Chile p.111-118. (2009)

la dictadura, pero ya no correspondían a la situación fragmentaria de fines de siglo XX. Pero también, cautiva de la emergencia de enfoques o categorías teóricas que devenían en modas eventuales a las cuales se adscribía sin la necesaria reflexión previa sobre su pertinencia para nuestro contexto, tales como la noción de “posmodernidad” o “deconstruccionismo”. A esto se suma la prácticamente inexistencia de trabajos teóricos en el campo específico de la dramaturgia y la teatralidad contemporánea; a diferencia de lo que sí había sucedido ya en los ochenta tanto en el ámbito de las artes visuales como en el campo de la narrativa y la poesía. Podemos concluir sin temor a equivocarnos que este retraso en la formas del hacer la crítica fue inversamente proporcional a la proliferación de poéticas renovadoras en la dramaturgia de fines de los 90 e inicios del 2000⁴.

Este desfase entre producción y reflexión también fue experimentado por el autor de esta investigación primero y principalmente como dramaturgo. No fue sólo la necesidad de comprender lo que ocurría con una generación de escritores lo que motivó el inicio de estas pesquisas, sino de insertar la propia obra dentro de un contexto hermenéutico que la comprendiera algo más correctamente. Sin embargo, el desarrollo de la teoría crítica y los estudios culturales ocupados en el campo de las artes visuales y la literatura ya nos brindaban un modelo posible de acercamiento. Es decir, los grandes marcos referenciales existían. La pregunta era ¿por qué éstos no habían permeado dentro de los estudiosos del

⁴ Otro elemento que también colaboró en este desconocimiento de la dramaturgia de los 90 fue tal vez menos ingenuo. Ya Eugenio Ionesco en una entrevista dada en 1973 señalaba la dicotomía entre las vanguardias y lo clásico, y ésta como una historia continua de guerra de posiciones, en donde lo clásico se defendía eternamente de las críticas de las vanguardias, las que posteriormente también podían convertirse en clásicos y que nacían precisamente oponiéndose a lo establecido. A esta vanguardia también los críticos al principio la desconocían, luego, en la medida en que iban ganando más posiciones comenzaba una relación entre ambas partes para ya cuando esa vanguardia asumía en potestad su pedestal esos críticos y medios estaban ahí junto a ellos para aplaudirlos. El poder, en cualquiera de sus manifestaciones, genera aduladores y defensores de ese orden establecido.

Volviendo a Ionesco, éste señalaba en la misma entrevista que lo que no era la literatura era precisamente ser algo estático y, por ende, muerto. Por ello los debates de siempre apasionados entre los escritores daba incluso para libros. Ahora bien, en pleno auge de las comunicaciones aquello que no sale en los medios o libros o no tiene visibilidad no existe, entonces la mejor manera de conservar el rol de clásico vigente era no dar a conocer estas nuevas corrientes y no entrar en debates con ella, más aún si éstas eran colectivas en su mayoría, no había un dramaturgo que hiciera de cabeza, de líder o vocero de estas manifestaciones. Es decir, también fue una suerte de respuesta “política” este silencio para que las generaciones precedentes mantuviesen su “poder”... literario.

teatro y la dramaturgia? Eso no lo podemos responder. Lo claro es que era posible situar estas obras:

1°. Se trataba de dramaturgias de posdictadura, cuyos temas aún, como en la literatura y las artes visuales, giraban fuertemente en torno a la memoria de la violencia dictatorial y la devastación simbólica ejecutada por ésta.

2°. Así mismo, al igual que el arte inscrito en este contexto, se privilegiaba la búsqueda de otras formas de referirse a estos sucesos, es decir, la experimentación reflexiva de los recursos eran asuntos gravitantes.

3°. Además, era posible reconocer sus referentes de campo directo: los creadores escénicos de la década anterior, especialmente Ramón Griffero, el Teatro de la Memoria, Marco Antonio de la Parra y en menor medida Juan Radrigán y otros autores extranjeros como Rodrigo García, Bernard-Marie Koltés o Sergi Belbel.

4°. Sin embargo, el paisaje histórico inmediato ya no estaba condicionado por eso que se denominaba “transición”, sino más bien por eso que podríamos llamar el “shock neoliberal”. Y en esto radica para nosotros su particular dificultad. Estaban y ya no estaban en el siglo XX.

Es en estas circunstancias donde el libro *Alegorías de la derrota* (2000), de Idelber Avelar se hizo fundamental, pues nos permitió abrir esta discusión desde otros parámetros. En este texto Avelar desarrolla una tesis sobre las formas en que la literatura latinoamericana se habría hecho cargo del trabajo del duelo producto de la violencia ejercida por las sendas dictaduras militares que la habían asolado desde la década de los 60 y que alcanzaban su clímax en los primeros años de la década siguiente. Especialmente sugerente es la lectura que hace Avelar del fenómeno del llamado “Boom literario” como producto de una política editorial interesada en mantener un cierto imaginario de la resistencia política que tiende más bien a diluir las tensiones y a homogenizar la construcción de memoria. Contra ello el investigador brasilero se proponía dar cuenta de escrituras que ofrecieran una resistencia a los modelos hegemónicos de ficcionalidad impuestos por la lógica del “Boom” y que al mismo tiempo elaboraran de forma singular el trauma del duelo posdictatorial. La particularidad de estas escrituras es que todas ellas

trabajarían sobre procedimientos alegóricos, los que, de acuerdo a su tesis, serían mucho más pertinentes para hablar de la derrota política y la elaboración del trauma de la catástrofe. Lo que nos proponía esta lectura era pensar la alegoría como una determinada política de la metáfora en la que persistía su rendimiento crítico al ser un tipo de representación reflexiva sobre su propia condición de recurso. En esta línea Avelar menciona a autores como Diamela Eltit o Ricardo Piglia, entre otros. Pero eso era sólo el primer miembro de este cuerpo de problemas que comenzaba a surgir.⁵

Por otro lado, y como resultado de mi trabajo docente en el área de teoría teatral en la Escuela de Teatro de la Universidad Arcis, labor que se extendió desde el año 2002 hasta el 2010, iba apareciendo cada vez con mayor fuerza la vinculación esencial que existía entre sacrificio y escena. En efecto, era posible darse cuenta a simple vista ya desde un estudio somero de la tragedia antigua que de una u otra manera todas ellas apelaban a un sacrificio, ya sea porque lo tematizaban directamente, como en el caso de *Ifigenia en Tauride*, de Eurípides, o porque de alguna manera lo producían en forma de auto-sacrificio, como en *Ajax*, de Sófocles; o *Medea* y Fedra del *Hipólito*, ambas de Eurípides, o lo metaforizaban a través de la presencia de muertes no productivas en un sentido material: la muerte de Heracles en *Las Traquinias*, o la ceguera de Edipo o la mordida en el pie de Filóctetes, etc., etc. La elaboración del sacrificio no podía ser extraña a la Tragedia en tanto ésta provenía, según se dice, de los antiguos rituales agrarios en los que eran comunes prácticas como ésta. Lo importante era más bien entender cómo esta acción se resignificaba en el nuevo contexto de la escena teatral, el que ya no obedecía a un pensamiento religioso sino a uno de corte más bien laico. Si analizamos el caso paradigmático de Edipo, nos percatamos que todo su actuar está guiado por lo que él como monarca consideraba el “bien común”. A pesar de que es él quien ha cometido una *amartía* y, por ende, es el responsable – el *aitiós*- de esa falta, su pertinacia por descubrir la verdad tiene como objetivo salvar a Tebas de la peste. Ajax decide suicidarse para evitar que el ejército de Salamina abandone la guerra desmoralizado por las acciones de su rey. Agamenón se ve obligado a sacrificar a

⁵ No es asunto de la presente dar una cuenta cronológica de cómo fueron surgiendo los temas y las lecturas, si fue primero la obsesión sobre el tema del sacrificio como pivote de la construcción dramática o su carácter de alegoría a partir del texto de Avelar. Los procesos del pensamiento nunca son ni lineales no continuos, todo este relato es evidentemente una ficción a posteriori.

su hija para cumplir una profecía que garantizaba el triunfo a los griegos. Es recién en algunas de las obras de Eurípides donde el sacrificio adquiere una condición más subjetiva, pero siempre teniendo a la comunidad como fondo y testigo de esa acción. Tal vez, por el hecho de que la tragedia es el fundamento del teatro en occidente, las formas de lo sacrificial siguieron reiterándose en la dramaturgia posterior, ahora ya no en función directa de una comunidad, pero sí asumiendo a ésta como el horizonte en la que esa acción cumplía un sentido. La modernidad es la época del sujeto, con la subjetividad ingresaba la historia como asunto y por lo tanto en el drama isabelino o en el drama histórico barroco ahora era esa relación la que se ponía en entredicho: el sujeto contra una sociedad política que lo llevaba a tomar una decisión de esa envergadura. La historia, o el mantenimiento de un cierto orden normativo social. Era claro entonces que el sacrificio, ora como tema ora como recurso, era una función particular de la estructura dramática, primero porque apelaba a una acción y porque esa acción se refería a una comunidad sea como el destinatario o lo destinado. El punto que faltaba por resolver era cómo operaba en tanto recurso o procedimiento estético, es decir, era necesario pensar el sacrificio ya no como un tema o un contenido filosófico subyacente a la trama de una obra o a la operación del teatro. El sacrificio debía devenir en una *figura*, un tropo que constituyera finalmente una matriz de análisis hermenéutico general de la teoría del drama. Para resolver a qué tipo de política de la representación aludía fue que se recurrió a la alegoría, vale decir, para definir qué tipo de operación artística era la *figura sacrificial*.

Formulación de la Hipótesis

Esta investigación nace de un diagnóstico sobre Chile que podría sintetizarse como la incapacidad de remitir a nosotros, es decir, la manifestación de una comunidad fracturada producto de los procesos de modernización que luego se acentuarán bajo el desarrollo del neoliberalismo. No es el objetivo de este diagnóstico ser exhaustivos con estos temas, sino apenas mostrar cómo efectivamente la violencia simbólica ejercida por la dictadura se materializará en el desmantelamiento de la sociedad civil y en la derrota de la comunidad contra una clase político-militar dominante. Vamos al punto.

Al iniciar la década de los 90 nuestro país se encontraba en una situación económica y política más bien inestable. La recuperación negociada de la democracia había tenido un doble precio: por una parte, las estructuras elegidas democráticamente debían coexistir con una tutela o poder fáctico militar sostenido por una Constitución que había sido diseñada a la medida de los militares y de la derecha golpista y por el liderazgo que aún mantenía el dictador Pinochet al interior de las Fuerzas armadas. Por otra parte, los gobiernos de la llamada *Concertación de Partidos por la Democracia*, triunfadores de la elección de 1989, decidieron mantener el sistema económico íntegramente, agregándole mejoras de índole social, de las cuales algunas verían frutos positivos al poco tiempo, mientras que otras a la larga fracasarían. Se mantenía la lógica de privatización del Estado y la tendencia a la mercantilización de la práctica política, lo que significó a la larga que el período denominado “transición” no fuera sino la continuidad de la dictadura. Sin duda, se experimentaba un cambio en relación con la libertad de expresión, en mucho menor medida respecto de las libertades públicas, y fue destacable el impulso que dieron los gobiernos concertacionistas al mundo de la cultura y las artes, pero muchas veces convirtiendo la cultura en una especie de *placebo* de “carnavales populares”, que en conjunto con el enorme desarrollo de la industria televisiva y del entretenimiento durante el período contribuyeron a que este continuismo pasara desapercibido para la mayoría de los ciudadanos. Sin embargo, una de las consecuencias menos evidentes de la violencia dictatorial, que había sido la destrucción de la sociedad civil organizada, tendería a aumentar, lo que se fue verificando por el paulatino alejamiento e interés de la ciudadanía por participar en política y el cada vez mayor descrédito de la clase política, la que se comienza a ver como una casta que gobierna para sí misma. El país comenzó a crecer en índices macroeconómico, pero la desigualdad aumentaba. Las reformas a la Constitución no fueron suficientes para quitarle a esta carta fundamental su sesgo autoritario y ya a fines de los 90 vemos una sociedad civil desmovilizada e indiferente antes estas circunstancias. Los acontecimientos vividos en Chile en los últimos dos años son la excepción tan esperada que confirma esta norma y hace surgir la interrogante acerca de cuál es la función de lo político en una sociedad en que la política se concibe como pura administración bajo esquemas de una racionalidad instrumental propia de los procesos de modernización y

radicalizada por el aceleramiento de la mercantilización en todo orden de cosas que supone un régimen neoliberal.

La pregunta por el sentido del estar-en-común comenzaba a ser apremiante y parte de la nueva escritura teatral, aunque de modos diversos comenzaba a hacerse cargo de este apremio. La pregunta por la comunidad había devenido en una cuestión capital, a pesar de que en esa época aquello no fuese tan evidente. Esta situación de desigualdad, por una parte, y falta de participación en un proyecto de sociedad construido por todos, por otra, va incubando un magma incandescente que se irá expresando violentamente, violencia que ya hoy es ostensible. La imposición de este modelo, que significó el desbaratamiento de la sociedad civil, es finalmente el contenido latente de algunas de estas dramaturgias y eso es lo que nos interesó rescatar.

Ahora bien, lo que se pretende demostrar es que la figura de lo sacrificial cobra relevancia en este caso y se distingue de otros procedimientos alegóricos, como los citados por Avelar, en la medida que se preserva en ella la idea de comunidad. Esto se hace especialmente patente en el caso del teatro, como veremos. La idea es que el sacrificio, en estos casos, es una acción siempre respecto de la comunidad, quien lo ejecuta como su mandato. En las culturas tradicionales no es el individuo lo que se sacrifica, sino la propia comunidad, que busca conjurar su condición traumática. El cuerpo sacrificial, que es sin duda un individuo, se transforma así en alegoría de la propia comunidad fracasada y a través de esta acción destructora lo transforma en memoria de esa derrota. La figura sacrificial hablaría pues de la comunidad derrotada y en ello radicaría su especificidad. Decíamos que esto se amplifica en el caso del teatro más que en el de la literatura, en la medida que el teatro es ese tipo de expresión que consiste en poner en juego a la comunidad y su relación problemática con el individuo. Tesis planteada por Nietzsche en *El origen de la tragedia* (2005) y ampliamente continuada en el siglo XX por una diversidad de autores, tales como Artaud (1962), que lo plantea en la noción de crueldad y peste, o Jean Duvignaud (1970, 1997) desde un punto de vista sociológico. Víctor Turner (1982, 1988) y Richard Schechner (2000) hacen otro tanto desde la antropología (drama social y

liminalidad), y por sobre todo por George Bataille (véase bibliografía), quien elabora su teoría de la soberanía desde la noción de sacrificio.

En la medida que esta tesis encontraría su antecedente en la propia teoría del ritual, especialmente la desarrollada por Mauss (1971). El teatro pone en escena de este modo la escisión que configura al fracaso como la condición de posibilidad de la comunidad. En el caso de las dramaturgias que examinaremos esta escisión, además, toma un carácter histórico político bien concreto y apelaría a la disolución de este “nosotros”, en el que habría operado la imposición violenta de la modernización neoliberal por la dictadura militar.

La escisión a la que se alude pone de manifiesto la vinculación entre violencia y comunidad que se esconde detrás del surgimiento de la sociedad moderna capitalista. La violencia pasa a ser, desde cierto punto de vista, la condición de posibilidad de la comunidad en un doble sentido: como aquello contra lo cual opera la urgencia comunitaria o aquello con lo cual cuenta la comunidad para ser tal. La violencia es, entonces, algo así como el contenido latente de toda manifestación teatral y particularmente dramática. Esto es demostrable en la medida que aceptemos que el origen del teatro se encuentra en la actividad ritual que, como lo expondrá Turner y otros antropólogos, cumplía una función social muy precisa: ser una herramienta de control simbólico-performativa de las querellas o conflictos de una comunidad a nivel de sus relaciones de producción y de sus relaciones interpersonales, antes de la constitución de una estructura jurídica estable como lo es el Estado. Esta herramienta habría operado tanto sobre el sistema cognitivo como sobre la dimensión emocional de los individuos manipulando el orden simbólico sobre el que se levanta la estructura social (Scarduelli: 1988). No es extraño entonces que el sacrificio aparezca como la acción preeminente que subyace al ritual y que al pasar al teatro, es decir, en el momento de la *crisis sacrificial*, como la denomina Girad (1998), o sea, en el momento del quiebre del pensamiento mítico, al teatralizarse el sacrificio, al hacerse reflexivo, haya quedado su vestigio ficcional. La violencia es la bisagra que junta la necesidad del sacrificio y la comunidad y que se devela en la escena y como escena en el teatro. La violencia devendría en lo que llamaremos *el fantasma de la comunidad*, pues:

“Lo que hace que una ficción sea una ficción no es una cierta polaridad entre hecho y representación. La ficción no tiene nada que ver con la representación; es la ausencia de vínculo entre una enunciación y un referente, al margen de que este vínculo sea causal, codificado, o guiado por alguna otra relación concebible que pudiera prestarse a la sistematización. En la ficción así concebida, el “vínculo necesario” de la metáfora (...) se ha metonimizado (...) de modo que la ficción se convierte en la interrupción de la ilusión referencial de lo narrativo” (Paul de Mann, 1990: 292).

Y por ello una figura alegórica.

Desarrollo de la hipótesis

Es posible definir preliminarmente al sacrificio como una muerte sin razón, es decir, una muerte instalada en la lógica del don. El sacrificio no sería pues un quitar la vida, sino un *dar la muerte*. Un exceso, un acto de inutilidad productiva, dirá Bataille, que trasgrede la ley. La acción soberana por antonomasia. Por lo mismo el sacrificio busca redimir de alguna forma la historia, es una forma de exorcizar o expiar la violencia (Girard: 2005), a diferencia del testimonio que buscaría mostrar, patentizar (concientizar), es decir, el testimonio se emplazaría en una economía de la conservación; el sacrificio pone de manifiesto el fracaso del sentido, su pérdida, y el anuncio de una transformación. Bajo esa perspectiva el sacrificio vendría a ser una figura alegórica de la derrota (Avelar: 2000).

Mucha de esta dramaturgia posdictadura instala el sacrificio como un aspecto o parte de su fábula (Radrigán, por ejemplo). Pero lo relevante aquí es entender lo sacrificial como la acción de inscripción de esta memoria en el cuerpo, de la memoria de este fracaso, de esta derrota. En ese sentido nos interesan las obras en que se tematice esta inflexión hacia el cuerpo y no sólo la muerte inútil o redentora.

De esta forma la alegoría sería el dispositivo privilegiado para tratar estos asunto en cuanto, como señala Avelar, “la alegoría es la faz estética de la derrota política (...), la única posibilidad de narrar la derrota. Las ruinas serían la única materia prima que la alegoría tiene a su disposición” (Avelar 2000: 99).

La gran diferencia entre el símbolo y la alegoría –de acuerdo a Benjamín (1991)- es la manera en la que cada cual se relaciona con la temporalidad: mientras en el símbolo se manifiesta la eternidad efímera de las cosas, en la alegoría se petrifica el instante fugaz

(Oliván 2004: 5). En consecuencia, el símbolo expresaría lo acabado y unitario del sentido, la alegoría lo fragmentario, la ruina y la caducidad del mismo. La alegoría implica una mediación, una producción de distancia que en palabras de Hegel se expresaría como la necesidad de un momento interpretativo: “Es necesaria una comprensión razonada de su sentido. Lo alegórico es "símbolo reflexivo", una simbolización en segundo grado" (Hegel 1985: 149). Mientras la recepción del símbolo se supone instantánea virtud de un principio trascendentalista, la alegoría trabaja en el detalle, mira lo particular con lo que rompe los totalitarismos contextuales. La alegoría desnuda en su propio procedimiento fragmentado/inmanente la lógica de su articulación y de aquello que cae bajo su dominio: mientras que en el símbolo la naturaleza aparece en su grandiosidad y plenitud, en la alegoría barroca “la naturaleza es sentida por ellos como una eterna caducidad, y era sólo en esta caducidad donde la mirada saturnina de aquellas generaciones reconocía la historia” (Benjamín, 1991:173). Desnudamiento entonces de la apariencia: “expresión de la convención (Benjamín 1991:168).

La alegoría nos devuelve la materialidad de los procedimientos, insistiendo en ellos como cosas que duran y están inevitablemente destinadas a perecer dramáticamente: “La obra de arte barroca sólo pretende durar y se aferra con todas sus fuerzas a lo eterno” (Benjamín, 1991:174). De este modo constituye un dispositivo crítico tanto de la historia como de la representación, y al exponerse como artefacto se transforma en una potente herramienta para repensar la noción de relato, tal cual lo plantea Benjamín en *El narrador* (2008), y lo continúan autores como de Man (1990).

En síntesis, la figura de lo sacrificial es un procedimiento que es posible verificar en algunas dramaturgias de posdictadura a través de las cuales se representa un cierto resultado de la violencia dictatorial, y que determinaría una suerte de poética de la memoria de esa violencia. Y que podría ser suficientemente representativo como para convertirse en una herramienta hermenéutica con la que abordar la dramaturgia de esta época.

Entonces, ¿cómo la figura sacrificial logra convertirse en una memoria de la violencia que subyace al fracaso de la comunidad?

“Consideremos por un momento la hipótesis de que en la historia de occidente el drama que acontece sobre un escenario haya sido siempre un *sacrificio*, y que tal vez no ha existido otro espectáculo más intenso a ofrecer que no sea el del suplicio moral, psicológico o físico de un hombre por efecto del cumplimiento de una ley superior” (Rojas 2005: 107).

Esta afirmación de Sergio Rojas, aunque aún se reserva en el campo de lo hipotético, podría, no obstante, considerarse un enunciado clarificador de la historia de la dramaturgia occidental. Los ejemplos son innumerables y sus referentes teóricos no son menores. Walter Benjamín, por ejemplo, sostenía en el *Origen del drama barroco alemán* que “la poesía trágica descansa sobre la idea de sacrificio” (Benjamín, 1991: 95). Lo interesante acá es que esta preeminencia de lo sacrificial sobrepasaría su mero carácter literario para proyectarse como la idea-acción paradigmática de todo drama. De acuerdo a ello, el instante del sacrificio implicaría una especie de desajuste entre la palabra y la situación. El héroe -nos dice Benjamín- ante el acaecer catastrófico enmudece. A través de esta acción negativa le devuelve la palabra a la comunidad, la que representada por el Coro la reapropia. El enmudecimiento del héroe puede ser visto también como su transformación en sujeto dramático en sentido estricto, es decir, aquel que ante la urgencia de la decisión sólo le resta actuar, tornarse en pura acción.

Este aspecto capital que define lo dramático (drama significa en griego *acción*) y lo trágico había sido ya anunciado por Aristóteles en la *Poética*, cuando declara que el tramado de acciones (*pragmateos systasis* o *mythos*) es el alma de la tragedia, y no el carácter o pensamiento de los personajes. Este énfasis en la praxis finalmente se consuma en el hecho de que la tragedia es una mimesis cuyo procedimiento es su mismo objeto. El punto que liga a la *Poética* con la *Ética a Nicómaco* se hace evidente. En el conocido libro VIII de la *Política*, cuya relación con la *Poética* es indudable, propone a la música como la herramienta de enseñanza moral, en cuanto sería una cierta clase de representación del movimiento (*Problemas* 29) y del *ethos* y produciría, al igual que la Tragedia, una experiencia de iluminación emocional llamada *catarsis*. El *ethos* de este modo es entendido no como un estado psicológico, sino que como un tipo de práctica: nadie es justo porque sepa de justicia o se diga tal, sino porque realiza determinadas acciones aquí y ahora.

Si el sacrificio es el momento climático del drama, su esencia, entonces el teatro sería la puesta en obra del inenarrable momento de la *decisión*: el momento en que sólo resta actuar porque no es posible hablar, porque los nombres se han agotado, porque son impotentes ante el acontecimiento. Esta catástrofe es denominada por Nietzsche en el *Nacimiento de la Tragedia* como la irrupción del principio de individuación, que se materializaría escénicamente en el conflicto entre palabra y música, es decir, entre el orden del discurso y su diáspora. Lo que se sacrifica es entonces el individuo –el héroe– a nombre de esa unidad primigenia e indiferenciada que sería, por una parte, la naturaleza y, por otra, la comunidad. Sin embargo, no es posible realizar con claridad esta ligazón sin recurrir a fuentes antropológicas que expliquen el ritual. Para ello refiero básicamente a la tesis de Levi-Strauss sobre la matriz mítica, que sería la fractura entre naturaleza y cultura, y sus seguidores que han querido ver esta misma estructura en el ritual (por ejemplo, Víctor Turner (1982,1988), Pietro Scardulli (1988) o el sociólogo Jean Cazeneuve (1972)). Ahora esta doble manera de mirar la fractura cultural, que tematizaría la tragedia, coincidiría con lo que filosóficamente desde Platón en adelante podríamos llamar conciencia mimética, lo que en términos de Gadamer (1977) define la distinción entre representación como encarnación y representación como copia. Sea como sea pensado este acontecimiento define la poética de lo trágico como la manifestación del desgarramiento originario desde donde se levantaría la cultura occidental y que fue trabajado por pensadores como Hölderlin, Schopenhauer o Nietzsche (Lanceros:1997), y que en el siglo XX encuentra una síntesis compleja, a mi modo de ver, en el pensamiento de George Bataille. En el caso particular de este último la idea de sacrificio se instituye como una de las tres formas soberanas del sujeto, que de esta manera intenta conciliar su carácter escindido fundamental. La escisión que define a la subjetividad en palabras de Bataille no sería otra cosa que la propia autoconciencia que implica el alejamiento sin retorno de la condición animal, para colocarse de lleno en el terreno del trabajo y la temporalidad: la producción. Para Bataille la subjetividad se constituye desde impulsos paradójicos. Tratando de superar la idea hegeliana de la negación, su énfasis estará en el tránsito dialéctico mismo, en la escisión que marca en el punto herido, y no en un determinado estado: el origen o arribo. Lo que importa es la transición, el movimiento que es lo paradójico.

La escisión se presenta, así, en una serie dinámica de estratos, como capas geológicas sucesivas: una primera, que podríamos llamar ontológica, la constituye la diferencia entre animalidad y conciencia, que se corresponde a la inmanencia y trascendencia, entre la disolución de lo indistinto y la consolidación de la forma distinguible: el individuo. Una segunda etapa, económica, entre el principio de gasto o pérdida y el de conservación, lo que da origen a una forma de comprender el objeto; la temporalidad. Y, finalmente, una tercera de orden jurídica, entre Ley y trasgresión, que define el principio de violencia sobre el que se funda todo sistema jurídico. En definitiva, con Bataille la escisión mentada por el sacrificio adquiere una dimensión económico-política relevante para pensar el presente.

Ahora bien, con la inclusión de la idea de subjetividad pasamos al dominio pleno del drama moderno, cuyo eje temático estaría puesto en la interiorización del sacrificio. Sacrificio sería ahora la metáfora de la propia posibilidad del individuo que lucha por ser tal contra las determinaciones naturales o sociales naturalizadas. En torno a esta pugna es que un pensador como Diderot planteará el concepto Drama burgués [(Diderot, *Ensayos sobre la pintura* (1765), *Conversaciones sobre el hijo natural* (1757), *Discurso de la poesía dramática* (1758)], desde donde es posible entender la modernidad como el despliegue totalizante de la representación, lo que Heidegger (1960) denominó la época de la imagen del mundo (sobre ello volveremos más adelante). El signo de esta poética burguesa es el realismo y sus dispositivos dramáticos son el encuadre, la composición y la cuarta pared: “actúa como si entre tú y el público existiera una pared”. Todos ellos tienen como fin reificar la condición dominante de la representación burguesa, borrando el carácter de artificio de la misma. De alguna manera, nos dirá Michael Fried (2000), el encuadre se constituye en el modo de dominio de lo real que culminará cuando la imagen fotográfica suplante al real pictórico.

A través de estos procedimientos se intenta borrar la presencia del espectador, el carácter de espectáculo de la representación para otorgarle un máximo de ilusión. El simulacro deja de ser tal para pasar a ser el real mismo. La interioridad se vuelca al mundo constituyéndose en su modelo. De ahora en adelante de lo que se tratará es de mostrar las

pequeñas experiencias de lo comunes, situados en sus insignificantes espacios hogareños. Los grandes conflictos trágicos trasuntan en ínfimos *affaires* de moral cotidiana en la que los personajes se transforman en el modelo ético a seguir. La escena es el espejo de la sociedad, el sacrificio lo es ahora propiamente del individuo, la comunidad desaparece: estamos de lleno en la era del capitalismo. Sin embargo, al mismo tiempo que Diderot lleva a cabo su proyecto de *teatralización* radical del mundo, con lo que el teatro deja de tener lugar, otras poéticas insisten en teatralizar el teatro y separarlo de la vida. Es esta la principal diferencia con el Barroco que le antecede, y en cierto modo con el pre-romanticismo que viene a proponer Federico Schiller (2000). Para este último el arte enfatiza su función de educación moral, pero no intenta confundirlo con la vida. Esta diferencia se plantea a propósito de lo Sublime y lo Patético, el primero lo entiende Schiller como esa experiencia radical de constitución de la subjetividad desde su desajuste con su capacidad de representar (siempre siguiendo a Kant), lo que da pie para pensar su trascendencia como fundamento del conocimiento y la moral. Sin embargo, las “experiencias” sublimes generalmente se relacionan a sucesos catastróficos de la naturaleza, por lo que proponerla como un principio de educación moral se torna complejo. Ahí ingresa el arte, el cual tiene la capacidad de producir un efecto artificial de sublimidad a través de lo patético. Pero el *pathos* puede hacer tal en la medida que es capaz de reproducir en la obra aquello que produce en la experiencia lo sublime, a saber: la lucha entre la naturaleza y la razón que garantiza la posibilidad de la libertad humana, entonces, de la subjetividad como fundamento incondicionado de la moral. Esta lucha que describe en la imagen del Laoconte no tiene un fin. Es una vez más un suceso irresoluble. Lo patético es pues la asunción de un cierto principio de violencia inherente a la constitución del sujeto que se asemejaría a la figura de un (auto) sacrificio interiorizado. El *pathos* es pues el concepto clave ya en la *Poética* de Aristóteles y en la modernidad para desplegar la pregunta de una *estética del sacrificio*.

En la *Poética* Aristóteles define *pathos* como una acción dolorosa sobre el cuerpo: una herida, una amputación, una marca. El momento patético de Edipo Tirano es precisamente el instante del reventarse los ojos, en Ajax el momento en que cae sobre su espada enterrada en la arena de la playa. En cuanto es uno de los cinco componentes centrales del

entramado de acciones (junto con la *amartía*, la peripecia, la *anagnórisis* y la *catarsis*) lo patético habría que entenderlo como acontecimiento patético (García Yebra traduce “lance”) y en tanto tal representa el suceso sacrificial de la tragedia. En la modernidad el *pathos* también implica una cisura del relato que se carnaliza en una acción que representaría un momento climático de la lucha interior de un individuo: el momento de la *de-cisión*. En Macbeth tal vez es la escena del asesinato de Duncan, en la que los perpetradores son llevados a la inminencia de un curso de acción. El resto de los asesinatos son réplicas retóricas, cuyo fin es detonar la máxima intensidad del relato.

Es común a todos estos ejemplos el carácter residual de la acción. La acción se impregna en el cuerpo del personaje transformándolo para siempre. Es esa la idea primitiva del *pathos* para Aristóteles, que se vincularía con el concepto de miasma. El miasma es un principio jurídico mítico, por el cual el culpable hereda su responsabilidad en la medida en que no haya sido juzgado en vida. El caso paradigmático es la cojera de Edipo (Vernant: 2002). De alguna forma Edipo está desde ya marcado, y con el descubrimiento de la verdad que persigue, y que él decide llevar a sus máximas consecuencias, replica la acción miasmática de los dioses, ahora como sacrificio humano autoinferido. La ceguera es el doble humano de la cojera, si en el segundo caso Edipo era culpable de la infracción de un tabú familiar, en el segundo lo es en tanto reconoce su incapacidad humana de saber y ser responsable de los actos que conforman su propia historia. En MacBeth el notable 1º escena del acto V en donde Lady Macbeth enloquecida declara tener manchas de sangre en la mano. El acontecimiento patético es pues el momento de carnación de la memoria de la decisión del héroe y de sus consecuencias. *Lo patético es entonces una metáfora de la memoria carnalizada en la herida que no cierra y en tanto tal hace ingresar el tiempo en la vida de estos personajes*. En un interesante ensayo sobre Hamlet y occidente, Carl Schmitt (1993) afirma que en la tragedia de Hamlet irrumpe el tiempo en el drama, esto es, la historia. Pero esta imagen en Schmitt no podría sino leerse en relación al concepto de *Ereignis* heideggeriano, por ejemplo, como lo desarrolla en la tercera parte de *El origen de la obra de arte*. La historia se pone en marcha desde el acontecimiento fundador, que implicaría interrupción del *continuum* de la historia. La historia no sería pues un relato

lineal, sino la historia de las discontinuidades de este relato signado insoslayablemente por un principio de violencia. De eso hablaría la escena teatral en la figura sacrificial.

Como vemos son muchas figuras para pensar el acontecimiento primordial de la subjetividad como conciencia histórica escindida, pero que al pensarlo desde la escena adquiere fisonomías peculiares. Desde este lugar, el análisis enfatiza, por una parte, el carácter *tensional* irresoluble de esta condición (Bataille) y, por otra parte, el cuestionamiento a la dimensión lingüística en que se ha intentado pensar. Ante ello, aparece la emergencia de lo que algunos teórico han llamado el giro performativo o poética del acontecimiento. El análisis del drama teatral al situarse en la radicalidad de la acción pone su atención en la finitud, la inmanencia y materialidad del acontecimiento. La figura del sacrificio adquiere así una tercera determinación al ser analizado a la luz del llamado giro performativo. Desde este punto de vista, cuando hablamos de sacrificio estamos indicando que es el cuerpo el lugar de lo teatral, en el cuerpo recae la violencia del sacrificio, pero por sobre todo la construcción de sentido que supone la acción. Es decir, el cuerpo es el espacio de la individuación, y que establecerá con la subjetividad una relación paradójica, a saber: al mismo tiempo que el cuerpo es lo que debe ser omitido (y con ello la experiencia y la sensibilidad), es también el lugar de esa constitución. Por decirlo de alguna manera provisional el cuerpo desaparecido es la condición de posibilidad del aparecer de la subjetividad, lo que escénicamente acontece como la exposición tensionante de la pura materialidad del cuerpo del actor o ejecutante. La materialidad del cuerpo viene signada por su propio tiempo de exposición, la duración de una experiencia alterada: por la mirada de los otros, por los recursos tecnológicos, por su exposición al dolor o por su confrontación a al tiempo compartimentado de un relato (ficcional). La teatralidad es la puesta en escena de esta paradoja: el desaparecimiento del cuerpo a través del dolor que hace aparecer la subjetividad como autoconciencia, en el que dispositivo estético mediador de esta tracción es, como ha sido dicho, la noción de *Pathos*. Sacrificio y tragedia apelan pues a la idea de una pérdida del fundamento, herida sobre la cual se instalaría la subjetividad como tensión irreconciliable con su alteridad. Esta confrontación irreconciliable entre cuerpo y subjetividad sugiere, finalmente, la posibilidad de pensar lo dramático como una categoría filosófica del acontecimiento, puesto que el llamado giro performativo de la cultura se

integraría en un marco discursivo, que el pensamiento filosófico del siglo anterior planteó fuertemente como la crisis de la relación sujeto/objeto, con la necesaria redefinición de la idea de objeto y de subjetividad, y da cuenta del problema de la facticidad como punto de anclaje del pensamiento. Desde este último lugar, que remite a la teoría de la performance, el sacrificio enfatiza la emergencia del cuerpo como lugar del *relato* escénico. Desde este modelo performativo resulta alterada la noción misma de relato, a través de lo cual es posible pensar la memoria como una *acción sobre el cuerpo*: huella/marca/herida y de este modo resignificarla.

En síntesis, el sacrificio puede entenderse como la figura articuladora de *lo dramático* en la medida que:

- a. Es la figura-acción paradigmática de la *escisión dramática* en su doble forma: naturaleza/cultural y de la fisura del comunidad por el principio de individuación
- b. Modernamente es la figura-acción de la subjetividad escindida como autoconciencia histórica; como decisión en tanto interiorización de la herida como principio de violencia.
- c. Constituye una figura liminal, en cuanto representa el paso de un estado a otro. En ese sentido es pura acción, transición, nunca ella misma un estado. A ese intersticio Bataille denominará trasgresión. Lo que implica tener las características de los estados extremos (partida y llegada) a la vez, y no ser ninguno de ellos. La liminalidad, desde otro punto de vista, es o puede ser entendida también como la suspensión de la representación y, por tanto, el momento de flexibilidad de los recursos. En el caso del teatro y de la escritura teatral demanda también una crítica al modo de entender la representación como reproducción (Phelan 1993) impuesto por un modelo óptico-centrista de la cultura.
- d. En algunas dramaturgias contemporáneas (por ejemplo, en dramaturgias de la posdictadura chilena) la figura sacrificial trata sobre el fracaso de la comunidad y la pregunta por el significado del estar-en-común. El fracaso o imposibilidad de la comunidad asoma como un problema político en función

de la cuestión de la soberanía y su vinculación con la violencia y el estado de excepción, tal como nos lo enseñará Benjamin.

Bajo estas condiciones es que la figura sacrificial opera como el procedimiento articulador de la dramaticidad en clave alegórica para referirse, en esta oportunidad, a la derrota de la comunidad y la apertura por su posibilidad. Y para ejemplificar lo anterior es que se han seleccionado tres textos dramáticos chilenos recientes que servirán como objetos paradigmáticos de la operación de este procedimiento. Aunque los alcances de esta muestra no permiten demostrar plenamente su condición de matriz de análisis hermenéutico de amplio rango, será, no obstante, un primer acercamiento experimental de esta matriz, pero también nos permitirá vincular nuestra escritura con una tradición problemática de la estética occidental.

Para la elección se ha tenido presente como criterios que sean obras en las que se tematice la violencia-en-el-cuerpo, aludiendo así a una memoria de la escisión comunitaria producto de la violencia política sufrida en dictadura y la posdictadura. Segundo, que aparezca la figura del sacrificio como eje narrativo. El tercer criterio es que planteen que esta violencia suceda en la propia escritura y no sea sólo un resultado de una puesta. De este modo encontraríamos tres imágenes de esta disolución comunitaria ejercida en Chile como resultado de la violencia dictatorial: (violencia /escisión)

- *Déjala Sangrar*, de Benjamín Galemiri Escrita y estrenada el 2003. Punto de interés será demostrar cómo el texto de Galemiri es un fiel representante de una poética de la “transición” en la que se manifiesta una política de la deuda sacrificial como reificación de la derrota.
- *Brunch o Almuerzo al mediodía*, de Ramón Grifféro. Escrita el año 1998 y estrenada el año 1999 en una Muestra de Dramaturgia Nacional. Texto de contenida intensidad y sobrio en su desarrollo. En este caso la violencia sacrificial responde a la figura trágica de la historia. Es la obra de Grifféro un texto alegórico, al modo benjaminiano, por donde se le mire en el que se tematiza la relación entre soberanía y finitud. Sostenemos desde ya que el

concepto de *dramaturgia del espacio* desarrollado por Griffero es la inauguración de un procedimiento alegórico en la dramaturgia chilena, para tematizar el estado fragmentario de una memoria postraumática. La destrucción de la comunidad como alegoría del cuerpo violentado por la irrupción banal de la historia.

- *Hombreconpiesobreespaldadeniño*, de Juan Claudio Burgos, escrita 2004 y estrenada el 2005. Tematiza la disolución de la subjetividad y la emergencia del cuerpo en la escritura. Alegorías de la violencia como la tensión entre palabras y cuerpos. La imposibilidad de rearticular la memoria. El trabajo con el objeto del duelo: el fracaso mismo. En definitiva la violencia como principio ontológico de la comunidad: el fantasma de la comunidad.

Aportes al campo de los estudios dramáticos y teatrales

El marco actual de los estudios teatrales ha puesto su énfasis en la dimensión espectacular del arte teatral. De hecho el desplazamiento del concepto de teatro al de teatralidad o el denominado giro performativo insiste en el carácter de acontecimiento del hecho escénico, cuestionando su carácter de textualidad o de objetualidad. La enorme bibliografía sobre estos asuntos pareciera reeditar la discusión llevada a cabo por la vanguardia histórica, a principio del siglo XX, en relación con el abandono del texto literario como centro del asunto teatral por la puesta en escena. Crítica cuyo personaje emblemático es Antonin Artaud y su proyecto del Teatro de la Crueldad, pero que no es sino el reflejo epocal de una tendencia que se inicia con la emergencia de los nuevos directores de escena como Appia o Craig, que se consolida en los planteamientos del teórico ruso Evreinov y el teatólogo alemán Max Hermann; los manifiestos teatrales futuristas y en general la tendencia vanguardista que pretende reintegrar el arte al flujo de la vida.

Uno de los problemas con que se enfrenta el análisis de la escritura dramática es su situación intersticial (umbral) entre texto literario y performativo. Mientras los análisis teatrales se mantuvieron en una óptica textocentrista, al texto escrito se le concibió como el eje único y hegemónico de la construcción escénica. De él dependían no sólo los

contenidos de un determinado espectáculo, sino también el estilo en el que éstos se presentaban. La visualidad quedaba confinada a ser un componente auxiliar de la fidelidad requerida por el texto, ilustrándolo en la mayoría de los casos o contribuyendo a su efecto espectacular. Todo ese conjunto de elementos sensoriales, que son los que suceden en una puesta en escena concreta, quedaban así subordinados a las exigencias funcionales del texto y, por ende, no eran objeto de estudio propiamente⁶. Sin embargo, esta parcialidad con la que se enfrentaba el fenómeno teatral reducía al mismo tiempo al texto a mero medio de expresión de contenidos y sostenedor temático, lo que implicaba focalizar el análisis más en la fábula, esto es, en la historia, que en las formas y procedimientos que utilizaba para contar. Este último aspecto parecía haber quedado saldado ya en el Renacimiento y posteriormente ratificado en el neoclasicismo, a propósito de una lectura sesgada de la *Poética* de Aristóteles de la cual se derivaría la estructura dramática canónica. En otras palabras, se asumía que los temas podían variar según las épocas, pero las formas eran a temporales o ahistóricas. Es recién en la década de los 60 en que esta óptica de análisis comienza a cambiar con el surgimiento de lo que Szondi (1994) ha denominado la crisis del drama absoluto, que se inicia con Ibsen y Strindberg en el siglo XIX.

Lo importante de esta tesis es que entiende la relación forma-contenido, heredada de la estética hegeliana, como un mecanismo dialéctico operante, es decir, que tanto forma como contenido están en permanente tensión histórica hasta lograr su equilibrio epocal en el estilo. Pero la emergencia de nuevos temas, la emergencia de la propia historicidad de la sociedad humana vuelve a desencadenar un proceso de contradicción en el que una vez más tanto la forma como el contenido se reformulan conflictivamente. Bajo este supuesto la escritura dramática es un dispositivo histórico que va mutando de acuerdo a la emergencia de nuevas realidades a representar, tal como lo indica Brecht a propósito del teatro épico: la forma es la ideología del texto. A esta transformación en el campo teórico del texto han seguido otras en el campo de los estudios de teatralidad y la cultura, aquello

⁶ La semiología, por ejemplo, que encabezó la renovación de los estudios artísticos en el siglo XX, continuó concibiendo la *puesta en escena* bajo una matriz textocentrista, que implicaba fijar el acontecimiento dentro de coordenadas sintácticas que lo comprendieran como objeto disponible y semánticamente concluido. Entonces, el teatro seguía entendiéndose como obra (*ergón*), en el sentido de un todo cerrado y autónomo de sus contextos de exhibición y recepción, en la que se privilegia la urgencia de un sentido unitario e intemporal, borrando precisamente el carácter de eventualidad y accidente (*energeia*) que constituye la teatralidad.

que Erika Fischer-Lichte ha denominado el giro performativo de la cultura. Hoy los análisis de teatralidad se centran en la experiencia de co-presencia entre un espectador y la puesta en escena. Se entiende la puesta en escena el “objeto-evento” preferencial de análisis. En este marco el texto dramático es un componente más que juega en la experiencia performativa. ¿Cómo entonces se analiza el texto bajo estos nuevos marcos teóricos? Los trabajos de Veltruski (1989)⁷ otorgan una primera señal al indagar en el componente sonoro y material del habla. La escritura dramática es finalmente palabras para ser dichas en voz alta o, al menos ser, pronunciadas por un cuerpo parlante. Por otra parte, en esta misma línea es útil la distinción entre texto dramático y obra dramática (Kowzan, 1968)⁸ o texto performativo (Feral (2004), Ubersfeld (1984)).⁹ El primero alude al carácter literario de la forma dramática, el segundo a la puesta en obra de esta forma y sus recursos materiales como puesta en escena. Y finalmente desplazar el concepto de texto a tejido pulsional enfatizando su potencial figural: visual y auditivo (Lyotard¹⁰, Deleuze¹¹) y no sólo estructural.

La dramaturgia contemporánea al igual que el teatro vive hoy una expansión de campo en que los cruces, hibridaciones o zonas umbrales son las habituales, y ya no las identidades más o menos fijas de la convención¹². Esta condición, que podríamos llamar contemporánea de la dramaturgia, es lo que, en otras palabras, Sergio Rojas (2012) entiende como reflexividad de los recursos. Esta suerte de autoconciencia del carácter de artificio de la obra dramática, vale decir autoconciencia de su condición productora de subjetividad, la hace devenir inmediatamente en filosófica. En este sentido la presente investigación cabría inscribirla dentro de lo que podría denominarse una *estética filosófica de lo dramático*¹³, pues lo que intenta es, por una parte, proponer una matriz de análisis

⁷ Veltruski, Jiri, “Cualidades sonoras del texto y la actuación del actor” en Gestos, 8, Noviembre 1989

⁸ Kowzan, Tadeuz, « Le signe au théâtre », Diogène, vol. LXI, 1968

⁹ Josette Feral (2004). Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras. Buenos Aires: Galerna.

Ubersfeld, Anne, *Leer el teatro*, Murcia, Godoy, 1984

¹⁰ Lyotard, Jean-Francois, *Discurso. Figura*. Barcelona, Gustavo Gili, 1979 y *Dispositivos pulsionales* (1984), Madrid, Fundamentos

¹¹ Deleuze, G, *Francis Bacon. La lógica de la sensación*, Arena, Madrid, 2002

¹² Sobre el punto véase Sánchez, José Antonio, “Dramaturgia en el campo expandido” en *Repensar la dramaturgia. Enrancia y transformación* (2010), Murcia, Centro Párraga-CENDEAC

¹³ Entendiendo por “dramático” no una cualidad derivada del paradigma epocal “drama” el que refiere y critica Szondi (1974) y Lehmann (1999), sino como aquella función que indica la política del relato que infiere a un texto su condición de texto *para la escena*.

hermenéutico de alcances más globales que permitiera comprender la “esencia” de *lo dramático*, es decir, aquella invariante que se encontraría presente a lo largo de la historia documentada de la escritura teatral, pero que al mismo tiempo se transforma, adquiere diversas figuras, en cada momento histórico. Esta invariante, o principio constructivo si se quiere, define cada vez el hecho dramático y permite comprender lo que hace que un determinado escrito pueda ser llamado así más allá o más acá de sus variables formales y condicionamientos escénicos. Pero algo más. Una filosofía estética del drama no se refiere necesariamente una ontología estética, creemos que más bien refiere a una *filosofía de la historia*, vale decir, al problema de la historia y su vínculo con la representación. En este sentido veremos que el texto de Benjamin sobre el *Trauerspiel* barroco (1991) no es simple y llanamente un buen texto de análisis de un determinado género dramático en el que se develan sus estrategias constructivas, lo que pone en juego Benjamin, en este caso, es cómo una determinada concepción de la historia, de la modernidad y de la subjetividad sólo podían comprenderse como teatro y en el teatro. Una filosofía estética del drama, entonces, quiere superar el concepto genérico y, de tal modo como ha sucedido con la vasta relación entre filosofía y tragedia, pensar la escritura teatral-dramática como el acontecimiento de una determinada condición histórica de la subjetividad.

Si tuviéramos que indicar algunos textos que se encuentran en esta línea de investigación, el que primero se nos viene a la mente es el notable trabajo de Hans-Thies Lehmann, el *Teatro postdramático* (2002). Para Lehmann la idea de drama corresponde a una categoría histórico-estética del teatro, que denomina una época, esto es, una determinada política de la representación que concierne a la modernidad. Seguidor de la tesis de Szondi, el drama entra en crisis ante la emergencia de elementos épicos que vienen a desarmar y fragmentar las lógicas lineales y la continuidad causal de la fábula dramática convencional. La emergencia de la epicidad, que para Szondi iniciaba ya con Ibsen y culminaba con el teatro de Brecht, para Lehmann más bien inicia después de Brecht: ya con la escritura de Beckett. A esta nueva época del teatro es la que Lehmann denomina *postdramática*, no queriendo decir con esto que ha habido una superación absoluta ni de la categoría de drama ni de la figura histórica que ella significa:

“El epíteto *posdramático* se aplica a un teatro llevado a operar más allá del drama, a una época *posterior* a la validez del paradigma del drama en el teatro. Esto no significa negación abstracta,

ignorancia pura y simple de la tradición del drama. *Posterior* al drama significa que éste subsiste como estructura del teatro *normal*, en una estructura debilitada y desacreditada: como expectativa de una gran parte de su público, como base de numerosas de sus formas de representación, en tanto norma de dramaturgia que funciona automáticamente. (...) Se puede describir así el teatro posdramático: los miembros o las ramas del organismo dramático están siempre presentes, aún como material moribundo, y constituyen el espacio de un recuerdo que estalla y que *es un estallido de placer* al mismo tiempo” (Lehmann 2002:33).

El límite de esta propuesta está precisamente en que para Lehmann el término “drama” se reducirá exclusivamente a una forma epocal que entraña una determinada concepción del teatro, y en ese sentido histórico. No se abre a las posibilidades expandidas del concepto a las que apela Sánchez, o a concebir “lo dramático” como una categoría estética transversal de la teoría teatral que va adquiriendo diversas fisonomías epocales que llamamos *figuras*. En ese sentido, para Lehmann *dramático* apelará en primer lugar a un paradigma determinado. Con el fin del drama lo que se clausura no es un género o un conjunto de obras, es un paradigma acerca de cómo se estructura, por una parte, una cierta relación entre el texto y la puesta en escena y, por otra, un orden del discurso, una lógica del relato: lineal, ilustrativo y causal que aspira a entregar una realidad percible “como un mundo, es decir, como una totalidad” (Lehmann 2002: 27). Lo *postdramático*, así mismo, no refiere ni a un estilo ni a la mera condición de actual de una obra teatral, sino a un paradigma constructivo, por lo tanto a un modo de producción de subjetividad, aquel ya no definido por la letra, sino que determinado por el fin de la *galaxia gutemberg* y la emergencia de los nuevos medios electrónicos que configuran modos de lectura dominados por la simultaneidad y el paratexto; por las lógicas de la reproducción técnica masiva propias del capitalismo avanzado y el imperio de la mediación tecnológica en todos los ámbitos de las relaciones humanas. Son estas condiciones históricas -y no al revés- las que impulsan a las prácticas escénicas, al menos desde comienzos de los 70, señala Lehmann, a responder precisamente exponiendo reflexivamente sobre la escena su propio estatuto teatral: su condición de acontecimiento irreproducible, radicalmente material y necesariamente co-presencial. En el teatro *postdramático* estos datos fundamentales de la teatralidad son utilizándolos “como tema y contenido de la representación”, por lo que el teatro compartirá “con las otras disciplinas artísticas de la (pos)modernidad, una tendencia a la autorreflexión y a la autotematización” (19).

Esta tendencia que define lo *postdramático*, -esta *condición filosófica* diríamos, impone una nueva situación al texto teatral en la que éste ya no puede ser más comprendido independientemente de su potencialidad performativa, por lo que “teniendo en cuenta la situación desde todo punto insuficiente en el enfoque teórico de los nuevos discursos sobre el arte y la escena (...) parece prudente medir la dimensión textual del teatro, ante todo, a la luz de la realidad propiamente teatral” (20).

Así a lo que nos invita el texto de Lehmann es a reconsiderar las formas de abordaje de los problemas estético de la escritura teatral, vinculándola en todo momento con la práctica escénica con la que está comprometida y a repensar la categoría de lo dramático.

Finalmente, en una línea similar aunque no idéntica, encontramos el texto de Jean_Pierre Sarrazac, *L'avenir du drame* (1981)¹⁴, en el que postula el concepto de teatro rapsódico para referirse a las formas nuevas de la escritura dramática, en la que lo narrativo (lo épico) cobra centralidad. Y a Jorge Dubatti¹⁵, un importante investigador del teatro argentino contemporáneo que ha publicado bajo el título de *Filosofía del teatro* una trilogía de libros en los que intenta comprender lo que él denomina “una reconsideración ontológica del *teatro como acontecimiento y zona de experiencia*” (Dubatti: 5), para lo cual ha elaborado un conjunto de instrumentos conceptuales tales como la noción de *convivio*.

Desglose de la investigación

La presente investigación se desplegará básicamente en dos partes: la primera parte -dividida en dos capítulos- busca delimitar la manera en que entenderemos la noción de comunidad y violencia al interior de esta investigación. Aunque están a la base de la hipótesis central, la tesis no trata sobre el problema de la comunidad, su vinculación con la violencia y los asuntos de teoría política importantes que de aquellos se derivan, pensando especialmente desde los enfoques contemporáneos de la biopolítica. Si bien, citamos a algunos de sus principales exponentes, no pretendemos generar de estas referencias análisis críticos, comparativos o proyectivos exhaustivos. La finalidad es en cierto modo operativa:

¹⁴ Sarrazac, Jean-Pierre, (1981) *L'Avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*, Lausanne

¹⁵ Dubatti, Jorge, (2007) *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, objetividad*, Buenos Aires, Atuel

nos debe permitir delimitar un concepto para que ingrese congruentemente en la discusión central. Es así que en el primer capítulo nos avocaremos a precisar la idea de comunidad, situando el problema desde una perspectiva particular conectada con nuestro país. La tesis central del capítulo es que los procesos de modernización impulsados por el Estado moderno chileno en el siglo XX, que luego se radicalizan y giran hacia el neoliberalismo durante el régimen dictatorial de Pinochet, tienen como resultado la destrucción de la comunidad en tanto pregunta por lo común. En este sentido autores como Lechner, desde la ciencia política, resultarán ser sumamente esclarecedores pues permitirán marcar la diferencia entre modernidad y modernización, distinción clave que luego es profundizada por la perspectiva de Touraine, quien contribuye con un punto de vista más político-cultural. Básicamente la primera parte de este capítulo intenta demarcar el gran contexto desde donde cobra sentido la pregunta por la comunidad para nosotros. Posteriormente, nos enfocaremos en la definición filosófica de esta noción partiendo, evidentemente, desde los autores que hoy están trabajando esta cuestión, básicamente Roberto Espósito y Giorgio Agamben, quienes de alguna manera continúan el itinerario trazado inauguralmente por Jean-Luc Nancy afines de la década de los 80 y por Maurice Blanchot. La obra de Nancy *La comunidad inoperante* (2000) es clave para esta discusión, cuyos postulados asumimos plenamente en sus aspectos medulares. Esta perspectiva que hemos denominando “ontológica”, para diferenciarla de la biopolítica, concluye ligando el problema de la comunidad con el del mito, giro que será central para todo el resto de la argumentación, pues finalmente entenderemos por comunidad a una posibilidad siempre abierta que consiste en la pregunta *por el sentido del estar-en-común*. La comunidad no es una tarea realizable, sino la experiencia de su falta, que acontece en la reunión de los sujetos en el mito de la comunidad. La comunidad como posibilidad siempre abierta es la experiencia de su propio relato. En otras palabras, la comunidad como pregunta por lo común es la comunidad como el todavía-no de la comunidad, la comunidad es eso que falta, aquello en cuyo nombre se desea una política y se levantan las representaciones. El neoliberalismo termina con ese todavía-no. Entonces, ¿qué representaciones son las que vienen hoy a satisfacer estas inquietudes del individuo?

En el segundo capítulo revisaremos la vinculación que existe entre comunidad y violencia, que de acuerdo a lo que concluíamos en el capítulo anterior parece ser consustancial. Será importante marcar con claridad las coordenadas que nos permitan localizar un tema tan vasto como lo es el de la violencia en el mundo contemporáneo en el horizonte de la globalización. Partiremos por definir la relación entre violencia y política, para luego precisar el rol de la violencia en tanto representación y no como *paso al acto*. Finalmente se indagará en las posibles causas de la violencia sistémica, para concluir con el problema del miedo. A partir de estas premisas elaboraremos las que serán las hipótesis centrales del capítulo, a saber: que la vinculación entre comunidad y violencia se despliega en tres figuras diferentes, cada una de las cuales remite representacionalmente a la acción sacrificial como el modo de su operación, pero lo que entienden por sacrificio cada una de ellas es distinto: la primera corresponde a la tesis inmunitaria de la biopolítica de Esposito, según la cual la violencia es el fundamento del orden jurídico a través de la implementación de una deuda (culpa) como dispositivo de control de la sociedad. En este caso el sacrificio cumple la función de redimir y legitimar el orden de la culpa, del mismo modo como otrora el sacrificio sancionaba el estatuto que dividía lo sagrado de lo profano. La segunda figura rescata la pregunta por *lo trágico* como categoría filosófica y que, por ende, rebasa el contenido teatral específico. Lo trágico remite, por una parte, a la condición humana que implica el ejercicio de la violencia sobre el mundo para ser tal. Toda fundación implica una escisión, un corte con lo existente, de modo que su existencia se levanta desde el dolor de la herida originaria. Esta cisura, que en el pensamiento de Heidegger corresponde a la diferencia ontológica, representa la manifestación del orden temporal en las cosas, del tiempo en el mundo, por lo tanto de la finitud y la muerte. Para el ser humano, es conciencia sobre la muerte. En esta segunda figura de la violencia, el sacrificio aparece como el acto mismo de la decisión por la que irrumpe la historia en el mundo, es decir, la manera en el ser humano es temporal y funda su propia existencia. Lo capital es precisamente cómo la idea de comunidad se entronca, esta vez, con la historia y con la decisión, como el fundamento del acontecimiento histórico. Lo trágico es precisamente la fatalidad que implica el ejercicio de esta violencia incisa sobre el mundo, tal como lo recuerda Heidegger a propósito del tercer coro de Antígona. El pensamiento de *lo trágico*, desde esta perspectiva, es una superación de la deuda en el sentido inmunitario, pues

somete esta operación a un orden de la inexorabilidad, es decir, de la destinación ontológica que no culmina en la mera fundación de un orden jurídico inmanente. Sin embargo, se mantiene en el límite de aquello. La tercera figura, muy cerca de la anterior, intenta establecer cómo la violencia actúa como un principio ontológico de la comunidad, pero ya no remitido a la noción de deuda, sino de don. La distinción entre violencia mítica y violencia religiosa propuesta por Benjamin es capital en este caso, pues coloca el problema ya no en función a una relación de dominación. La violencia religiosa se instala en el entremedio de lo inexorable y la finitud radical de la historia, como si de una tragedia inmanente se tratara. La crítica de la violencia en Benjamin nos conduce a revisar el concepto de soberanía y de lo insacrificable en la figura del *homo sacer*, que plantea Agamben en su libro homónimo que son los contrargumentos más poderosos a toda reivindicación de una figura sacrificial como principio positivo de la comunidad, puesto que desnuda el giro hacia el fetiche que puede tomar el sacrificio en la comunidad de muerte de los totalitarismos fascistas. El peligro de la fetichización hace necesario volcarse hacia la cuestión del trauma y volver sobre una de las conclusiones del capítulo anterior: la comunidad es comunidad en el dolor, en el trauma. En este sentido, la violencia (ahora traumática) opera similarmente al fantasma, esto es, enmarca la posibilidad de relación con la falta que constituye a experiencia comunitaria. El capítulo cierra explicando cómo en esta circunstancia aparece el mito como el intermediario entre esa violencia traumática y la posibilidad de la común-uniión en la falta.

La segunda parte de la tesis constituye el tronco de la hipótesis central. En ella se expondrán los tres conceptos en torno a los cuales se construye el problema estético teatral en que consiste esta investigación: sacrificio, alegoría y *pathos*. Si bien se inicia con un análisis más bien antropológico, rápidamente el argumento irá torciendo en dirección de una reflexión que fundamenta el hecho estético del sacrificio más que en su calidad antropológica. Así es como e el tercer capítulo se emprende el extenso análisis de las tres más importantes teorías del sacrificio. El análisis inicia con el texto etnográfico inaugural sobre el tema y fuente primordial de todos los estudios posteriores: “De la naturaleza y la función del sacrificio”, publicado en 1899. A partir del trabajo de Hubert y Mauss lograremos identificar las estructuras esenciales del sacrificio, que de alguna manera

subsisten también en la organización dramática del teatro. Un salto imprescindible para completar esta información será el análisis de los textos de Turner sobre los ritos de pasaje y el período liminal, categoría que nos explicará el funcionamiento interno y operativo del sacrificio. Junto con ello definiremos los conceptos de contacto y flujo, también centrales para entender este funcionamiento. Con Turner entramos de lleno a la dimensión performativa del sacrificio, lo que nos permitirá realizar el nexo posterior con la teatralidad. Además, el concepto de liminalidad es uno de los ejes argumentales de nuestra tesis.

La siguiente teoría es la de René Girard. Otro enfoque emblemático en el cual se explicitará la conexión entre la violencia, como fundamento de la sociedad, y el rol de la víctima propiciatoria como mediador entre ambas. Sin duda la tesis de Girard es una de las bases antropológicas de la figura inmunitaria de la violencia.

En último término tenemos el concepto de sacrificio formulado por George Bataille. Si bien en los análisis precedentes la perspectiva había tendido a lo descriptivo, y en menor medida a lo interpretativo, en este caso se invierte el enfoque. Para nosotros la teoría del sacrificio en Bataille representa *la posición* desde donde nos interesará conducir la reflexión estética posterior: el problema de la escritura y el cuerpo fundamentales para definir el *pathos* como operación artístico teatral. Por lo demás, la teoría de la soberanía y del sacrificio de Bataille es la que ha sido permanentemente cuestionada por los pensadores biopolíticos y es aquella que subyace a los desarrollos de Blanchot y Nancy acerca de la comunidad. De aquí su relevancia. La lectura que realizamos sobre Bataille no pretende ser concluyente, sin embargo, hemos trabajado asumiendo algunos riesgos controlados en su interpretación procurando hacer una revisión lo más completa de sus textos fundamentales.

El capítulo IV es una suerte de bisagra entre el tercero y el quinto. Aquí expondremos la noción de alegoría, entendiendo que es lo que define el carácter representacional de la figura sacrificial. Partimos básicamente de la teoría del *Trauerspiel* elaborada por Benjamin en su libro sobre el drama barroco alemán. La alegoría comparece en este caso como representación de la historia natural y mecanismo de una memoria del duelo. Además, la alegoría como procedimiento artístico en el que se juega la

inorganicidad de la obra, el carácter de suplemento del signo y una determinada manera de entender la escritura como cuerpo.

Por fin el capítulo V, que es el foco neurálgico de toda la investigación, tiene como objetivo mostrar cómo funciona alegóricamente la figura sacrificial y cómo ésta puede ser comprendida como un eje articulador de la estructura dramática en general. Para desplegar el nudo de investigación partiremos por precisar un par de conceptos metodológicos: teatralidad y performatividad, que nos ayudarán situar el análisis de lo dramático más allá de una simple categoría literaria. Para la presente investigación *lo dramático* refiere a la estructura de relato que constituye una representación escénica y que puede estar transcrita como una partitura en un texto y funcionar performativamente en la escenificación. Por eso mismo, todo aquello que se diga de la teatralidad implica también su función dramática, como aquel componente vinculado al relato de esa teatralidad. Por eso mismo era importante esclarecer el antecedente ritual del teatro y particularmente del ritual sacrificial, así mismo, una categoría que viene de la etnografía -como lo es la noción de *liminalidad*- es posible desplazarla al campo artístico. Esta ampliación del concepto de *lo dramático* lo avala la propia expansión de la idea de teatralidad, como veremos en la primera parte de este capítulo. En la segunda nos proponemos configurar una genealogía de la figura sacrificial trasladando los materiales ya desarrollados en los capítulos anteriores acerca de la conexión entre violencia y sacrificio a problemas eminentemente teatrales, como lo son el tropo de la decisión en el drama moderno y el de la individuación en la tragedia antigua de acuerdo a la tesis de Nietzsche. Finalmente viene el análisis y dilucidación de la idea de *Páthos* como la categoría estética de lo sacrificial. Partiendo de examen del *páthos* y su función en el entramado de acciones, para luego estudiar el proceso de interiorización de la herida patética en el drama moderno, lo que escénicamente llamaremos el espacio subjetivo, para concluir en una determinación del *pathos como escritura que configura una peculiar modalidad del cuerpo como memoria*. Básicamente sostendremos que la escritura del *páthos* constituye una alegoría sacrificial que representa una memoria de la violencia fundacional y el fantasma de la comunidad en el teatro contemporáneo. Para esto una revisión de algunos aspectos relevantes de la filosofía del teatro de Artaud será ineludible.

Cerramos el capítulo con una ejemplificación de este procedimiento alegórico en una obra paradigmática: *El amor de Fedra* de Sarah Kane.

El capítulo final será en cierta manera una aplicación de los contenidos tratados hasta ahora sobre una selección de tres textos chilenos contemporáneos. Mediante este análisis podremos verificar materialmente los postulados trabajados en los capítulos precedentes. Sin embargo, no será este capítulo la pura aplicación de un modelo mental, pues la verdad es que el modelo surge inductivamente del trabajo sobre estos u otros textos dramáticos. Conuerdo con aquello que señalaba Lehmann respecto de que una teoría no la hacen las ideas sino los objetos que nos van señalando un itinerario histórico. La teoría se hace histórica y crítica cuando reconoce su propia historicidad en relación con el análisis de esos objetos.

La tesis se completa con dos apéndices. El primero de ellos es una síntesis de un interesante texto de Bernard Baas que citamos en estetrabajo, pero su perspectiva sobre el tema de la falta y la deuda no es problematizado. Nos pareció eso sí que era un referente a tener en cuenta en futuras investigaciones. También se incluye los tres textos chilenos citados y el texto de Sarah Kane.

1ª PARTE:
COMUNIDAD Y VIOLENCIA

CAPÍTULO I

ACERCAMIENTO A LA NOCIÓN DE COMUNIDAD EN EL HORIZONTE DE LA SOCIEDAD GLOBAL

1. Comunidad y Modernidad

a. Modernidad y modernización: una bisagra para pensar el problema de la comunidad en Chile.

Una de las consecuencias menos evidentes al comienzo de la llamada transición que dejó la violencia dictatorial fue la desactivación de la sociedad civil y la consiguiente imposibilidad de cualquier proyecto colectivo o comunitario. Lo que al inicio fue menos notorio ante la densidad de la violencia directa ejercida sobre muchos chilenos, con el tiempo y transcurridos 20 años de gobiernos de la concertación esta situación se ha hecho más evidente. Las formas urgentes de organización como la revuelta “pingüina”, entre otras, y la emergencia de las nuevas asociatividades virtuales, las llamadas redes sociales, acaso sean índices de esta falta. Sin embargo, el diagnóstico antes mencionado encontraría su fundamento profundo en los procesos de modernización, que en los 80 adscribirán a la ideología neoliberal, que aceleró el régimen dictatorial y que implicó una transformación sin aparente retorno de la sociedad.

El concepto de modernización fue planteado a fines de los años 80 por algunas corrientes sociológicas para dar cuenta de las transformaciones sociales que venían acaeciendo en el mundo latinoamericano ya desde los 50 bajo la rúbrica ideología del desarrollismo. Sirvió, además, como una posible traducción “Latinoamérica” para referirse a la controversia modernidad-posmodernidad surgida en Europa a fines de los 70.

Es en el trabajo del politólogo Norbert Lechner (1990 a: 1)¹⁶ donde el concepto alcanzará un singular rendimiento crítico. Lechner define de este modo el concepto:

Estimo conveniente distinguir entre modernización y modernidad y entender por modernización el desarrollo de la racionalidad instrumental, contraponiéndola a la modernidad en tanto racionalidad normativa. Mientras que la modernidad apunta a la autodeterminación política y la autonomía moral, la modernización se refiere a la calculabilidad y el control de los procesos sociales y naturales. Ambas se encuentran en una relación de tensión; tensión inexorable que caracteriza toda la época moderna, incluyendo el debate sobre la posmodernidad. Al hablar de tensión ya estoy insinuando nuestro

16 Norbert Lechner (1990 a). Un trabajo de Lechner que profundiza estas mismas reflexiones es Norbert Lechner (1990 b).

problema: no podemos eliminar un polo de la tensión en beneficio del otro. Hemos de vivir con ambos momentos. La cuestión de fondo es, si modernidad y modernización son compatibles.

El binomio propuesto vendría a superar la dualidad tradición y modernidad con la que se habían comprendido las relaciones sociales de hegemonía y exclusión desde el siglo XIX, pero que bajo las actuales circunstancias se habría tornado hermenéuticamente ineficaz para explicar las nuevas condiciones que impone el capitalismo trasnacional al desarrollo social.

La modernización, más allá de un determinado “modelo”, es un proceso histórico determinado del cual no es posible, realistamente hablando, escapar (Lechner a: 3-4). En la misma línea Brunner¹⁷ afirmará que la modernidad latinoamericana no ha sido hija de la modernidad normativa sino que ha llegado de la mano de transformaciones de hecho en los modos de producir, transmitir y consumir la cultura (Brunner s/a: 178). Bajo este nuevo escenario la exclusión sería producto del propio proceso de modernización, puesto que los sectores marginados compartirían “el modo de vida moderno”, sus aspiraciones y valores, pero estarían sólo pasivamente incorporados al capitalismo. De ahí la urgencia de integrarlos activamente, por sobre todo a través del acceso a la tecnología, que ha sido la tónica de los gobiernos democráticos desde los 90.

La modernización concebida así, como internacionalización de los mercados, involucraría una dimensión exclusivamente técnico instrumental, olvidando los aspectos normativos que constituían la modernidad desde un punto de vista político. El cálculo instrumental inserto en la dimensión de la economía neoliberal implicó en Chile un cambio de paradigma, es decir, pasar de una economía basada en la sustitución de exportaciones a una economía abierta reorientada a servicios y a la producción de materias primas (minería y agroalimentaria) una modernización del aparato productivo, pero “a costa de la exclusión de amplios sectores sociales que quedan estructuralmente al margen del mercado (desempleo) y de la protección estatal (servicios públicos)” (Lechner 1990 a: 9). Pero además de ello, y tal cual como Lechner (1990 a:1) lo recuerda citando a Sunkel, “integración trasnacional implica desintegración nacional”, es decir, la pérdida de una

¹⁷ José Joaquín Brunner (s/a).

orientación a escala humana de la sociedad, un quiebre de la idea de estado nación, que fue el modo en que se construyó la identidad chilena en tiempos republicanos. Este fenómeno describe lo que entendemos hoy como Globalización¹⁸.

Es por ello especialmente relevante para la presente investigación lo que Norbert Lechner asevera¹⁹ a propósito de la aparente legitimidad cultural de estos procesos de modernización en Chile, a pesar de la exclusión económica que comportan: “La modernización es un proceso socialmente valorado en tanto conlleva una reflexión normativa que remite una exclusión presente a una integración futura. Vale decir, la dinámica de la modernización se apoya, en definitiva, en una noción de lo colectivo, de comunidad” (Lechner a: 5).

Cabe pensar el significado de esta paradójica situación, que determinará finalmente la legitimación del modelo, tanto en el ámbito económico como en el cultural. El punto aquí a mi modo de ver es la operación de diferimiento temporal que supondría el establecimiento completo del modelo, que se asemejaría a la forma con que el cristianismo, según Nietzsche, trabaja la mala conciencia a través de la promesa de la vida eterna²⁰. Se juega aquí al nivel de las expectativas de la sociedad, más específicamente al nivel de las aspiraciones, de los anhelos, de los deseos sociales. No obstante la paradoja se hace crucial cuando aquello es resultado del propio fracaso del modelo en su etapa primaria de implantación en los años 80:

Tales esperanzas de ascenso individual e integración social se derrumban, empero, con la crisis de la deuda a comienzos de los años '80. Su efecto principal consiste en quebrar la relación presente-futuro. En ese momento, la exclusión deviene insoportable y deslegitima el orden establecido. La crisis demuestra dramáticamente que el futuro escapa al cálculo medio-fin. No todo es calculable y esta imposibilidad cuestiona la hegemonía fáctica del mercado. En la medida en que el cálculo individual costo beneficio confiesa su precariedad, se revaloriza la responsabilidad social por el futuro. El futuro vuelve a ser enfocado como una construcción colectiva, motivando la demanda por la democracia. (...); también en Chile es la imposición del mercado con sus tendencias de disgregación y exclusión lo que provoca reacciones de solidaridad, reivindicando la defensa de lo colectivo y, por lo tanto, la intervención del Estado y el restablecimiento de la institucionalidad democrática. (Lechner 1990 a: 5)

¹⁸ Sobre este punto véase Sergio Rojas (2012 a: 41 y ss.).

¹⁹ Relevante por sobre todo porque esta enunciada a comienzo de los 90

²⁰ Véase Federico Nietzsche (2005).

Lo crucial es que la demanda de consenso social, esta necesidad de “concertación” diríamos hoy, habría sido producto directo de la implantación “fracasada” del modelo neoliberal, en cuanto no habría cumplido las expectativas sociales de integración (de igualdad), las que de acuerdo a lo anterior tampoco podía satisfacer por la propia dinámica del proceso, de acuerdo a Lechner (1990 a), una consecuencia paradójica, a saber, al mismo tiempo, esta experiencia de fracaso se convierte en la posibilidad misma de volver sobre la idea de comunidad como exigencia social:

El mismo proceso de modernización que disuelve los antiguos lazos de pertenencia y familiaridad, recrea demandas de sentido e identidad colectiva. Más éstas ya no se dejan expresar en términos de finalidad histórica o interés de clase ni se reconocen en el discurso individualista y utilitarista del neoliberalismo. También en el campo de la subjetividad nos encontramos en un período de transición en que lo viejo y lo nuevo conviven confusamente (Lechner 1990 a: 16).

En la tesis de Lechner , la concreción de este imperativo sería problemática, en cuanto tales expectativas no estarían fundadas sobre un orden normativo (moderno), sino que instrumental (modernización), ante lo cual Lechner apela al urgente giro democratizante para fundar el orden normativo faltante a través de los cual se reemplazaría la visión “culturalista” de la democracia (basada en sentimientos comunitarios) por una propiamente político-institucional, que sería la garantía de sustentabilidad de una modernización en Latinoamérica²¹.

¿Cómo entender lo anterior? Tal vez lo primero que salta a la vista que tal paradoja no es casual, es el producto de una intencionalidad, no digamos voluntad, política, esto es de una ideología operante, que bien podría caracterizarse provisionalmente como modernización. Lo segundo es que la modernización actuaría principalmente a nivel de los imaginarios sociales, construyendo valor simbólico, una expectativa determinada de vida. Bajo esta premisa, la función del modelo sería la construcción de promesas, que en tanto tal devendrían siempre incumplibles: demandas sobre el deseo. ¿Un capitalismo libidinal, algo

²¹ Si mi intuición es correcta, nos encontramos frente a un cuadro problemático. La memoria de la ciudadanía en nuestros países prefiere la democracia a cualquier otro régimen. En concreto, esta preferencia por la democracia pareciera estar motivada por un sentimiento comunitario: la democracia es identificada con comunidad. Surge entonces la pregunta, si el arraigo afectivo de la democracia puede ser y expresada por la institucionalidad democrática. Quiero decir: ¿pueden las instituciones y los procedimientos democráticos, necesariamente formales, dar cuenta del sentimiento de comunidad como su base subjetiva de legitimidad (Lechner 1990 a: 7)

que ya ha sido expuesto por Deleuze y Guattari en el *Anti Edipo* y en *Capitalismo y Esquizofrenia* y por Lyotrad en la *Economía Libidnal*. Sea como sea, considero que el argumento interno que sostendría tal imposición simbólica radicaría en una suerte de *fatalidad* que supondría el establecimiento del modelo:

[...] conviene destacar el carácter imperativo de la modernización. Se trata de un imperativo en el sentido de que no existen alternativas de desarrollo económico viables. Ningún país y menos uno latinoamericano puede atrincherarse en sus fronteras nacionales sin condenarse al subdesarrollo. La transnacionalización de los mercados y las innovaciones tecnológicas han transformado a la racionalidad instrumental en la racionalidad predominante. Ella deviene una norma universal en un doble sentido: como principio orientador de la acción social y –en tanto valor objetivado en productos (tecnología)- un estándar objetivo. La modernización ha llegado a ser hoy en día un criterio ineludible para el desarrollo económico, pero además –punto decisivo- una norma legitimadora del proceso político. Se trata de un valor cultural, generalmente aceptado y ello condiciona la dinámica antes señalada. (Lechner 1990 a: 2)

Este mismo imperativo descrito por Lechner, en el horizonte de un problema político, José Joaquín Brunner (s/a) lo expone en una dimensión histórico-cultural con lo cual intenta ganar para la sociología latinoamericana la categoría en disputa. En oposición a la idea habermasiana, según la cual sólo hay modernización si hay modernidad, es decir, que la modernización sería un proceso sólo verificable en Europa y no aplicable al resto del mundo, Brunner plantea que la “universalización de las bases experienciales de la cultura moderna – es el rasgo distintivo de la modernidad”, y que por lo tanto los procesos que conforman la modernización han perdido su centro y se despliegan de hecho a través de:

“la internacionalización de los mercados, la difusión de los conocimientos y las tecnologías, la globalización de los medios de comunicación masivos, las constantes migraciones y flujos de personas, el avance de la urbanización, la democratización de las formas políticas, la extensión de la enseñanza escolarizada, la vertiginosa circulación de las modas y la universalización de ciertos patrones de consumo.” (Brunner s/a: 39)

Para Brunner la modernización económica ha precedido a la modernidad cultural (Ormeño 1995: 40), es decir, que la modernidad no se ha impuesto, más bien ha sucedido, por el despliegue performativo de procesos productivos. La modernización entonces nombraría el modo en que se articuló el discurso moderno en Latinoamérica, y por ende en Chile, Según Brunner:

“la cultura latinoamericana de conformación moderna no es hija de las ideologías (...) sino del despliegue de la escolarización universal, de los medios de comunicación electrónicos y de la conformación de de una cultura de masas de base industrial”. (Brunner s/a: 165)

Y que habrían determinado particularmente a la cultura latinoamericana como un relato fragmentario, sin un principio de orden hegemónico ni de clase, ni religioso, ni

estatal ni tradición de ningún tipo (Brunner s/a: 152-3). La cultura latinoamericana liberada en y por la práctica de un principio normativo de identidad, aspecto por el cual se asemejaría a la posmodernidad como condición epocal europea.

De alguna manera la fatalidad para Brunner no sería sino performatividad. El problema es cuando esta descripción pensada en el orden cultural la proyectamos en un orden histórico:

“En suma, puede afirmarse que entre 1950 y 1990 se ha iniciado en América Latina el ciclo de su incorporación a la modernidad cultural, a la par que sus estructuras económicas, políticas y sociales se iban transformando bajo el peso de una reciente integración continental a los mercados internacionales”. (Brunner s/a: 178).

Acertada por esto me parece la observación de Juan Ormeño en relación a este punto: “...dado que tanto la estructura productiva como el entramado cultural que sostienen nuestra modernidad [...] trascurren, por así decirlo, a espaldas de la conciencia e intenciones de los actores sociales, vía inserción de Latinoamérica en el mercado mundial, el cambio social es concebido, simplemente, como un proceso “natural”. (Ormeño 1995: 43).

Lo que sincrónicamente es posible observar como un proceso performativo, diacrónicamente es el resultado de una reificación. Difícil es no imaginar que tras esta naturalización no existiera algún tipo de intencionalidad, de hecho esta incorporación, como el mismo Brunner lo ha señalado algunas páginas antes (Brunner s/f: 165), es a una transnacionalización del capitalismo estadounidense, es decir, una incorporación a un determinado tipo de modernización, que involucró, además, una determinada política de implementación.

Es hoy un lugar común afirmar que la violenta imposición del sistema neoliberal ejecutado por la dictadura de Pinochet no significó sino un aceleramiento de procesos que venían sucediendo, al menos desde la década de los 50. Lo importante acá es la violencia con que es referida tal situación, incluso, por autores cuyos enfoques políticos son diametralmente opuestos como es el caso de Morandé (1984) y Salazar (1990). Ambos coinciden en resaltar la violencia desgarradora que los procesos de modernización han ejercido sobre el cuerpo social en Chile: en el caso del primero contra el *ethos* cultural identitario latinoamericano fundado en la tradición cristiana, en el caso del segundo contra las masas populares a quienes se les ha negado su carácter de sujetos de la historia.

Por su parte, Sergio Rojas (2012 a) citando a Naomi Klein escribe:

En el libro *La doctrina del shock. El auge y caída del capitalismo del desastre*, Naomi Klein ha desarrollado la tesis de que las políticas económicas del neoliberalismo no han sido adoptadas de manera consciente y programada por ningún gobierno en el planeta, sino que lo que ha ocurrido es que los países han sido empujados hacia el neoliberalismo en situaciones de catástrofe (social, natural o económica), es decir, sometidos precisamente a circunstancias en las que *no había opción*. Situaciones de radical *desorientación*. En síntesis: el neoliberalismo llega siempre con una política de shock. (Sergio Rojas 2012 a: 65-66).

Esta política de shock es compartida por las declaraciones de Gonzalo Muñoz, citadas por Pablo Oyarzún en su libro *la Desazón de lo Moderno* (2001: 125-6), acerca de las consecuencias del golpe militar en la destrucción de nuestra identidad.

Importa de estos ejemplos rescatar sobre todo el tono, más que discutir las garantías de sus argumentos. Si la violencia es una condición del establecimiento del modelo entonces esta violencia también cae bajo el régimen de reificación, pero se convierten en la clavija para desplegar la operación de reificación como tal. Es decir, a la variable de las expectativas sociales que propone Lechner habría que sumarle la violencia implícita desde donde éstas se construyen o surgen. Por otra parte, es la idea o experiencia de la violencia la que justificaría hablar de fatalidad para referirse al devenir de la modernización en Latinoamérica, lo que Rojas denomina “una catástrofe”. Pero sobre este punto volveremos más adelante.

La modernización no es simple y llanamente el resultado performativo de un proceso, pues incluso tras la lógica de lo performativo, así entendido, se encuentra ya un modelo ideológico de corte pragmático. En *La Condición Postmoderna*, Jean-François Lyotard (1987) plantea cómo el criterio de performatividad ha invadido el campo de la investigación científica al punto de constituirse en el criterio de pertinencia y hasta en cierto modo de validez del saber. La performatividad es la exigencia de aplicabilidad del conocimiento, en la que éste deviene información operacional, es decir, si para los modernos el valor del conocimiento radicaba en la capacidad de comprender el mundo, en la sociedad posmoderna el valor está en la capacidad de administrarlo. La exposición ejemplar que realiza Lyotard del funcionamiento de este criterio en el terreno de la educación podría ser perfectamente asimilable al campo cultural en su totalidad:

Cuando el criterio de pertinencia es la performatividad del sistema social admitido, es decir, cuando se adopta la perspectiva de la teoría de sistemas, se hace de la enseñanza superior un subsistema del sistema social, y se aplica el mismo criterio de performatividad a la solución de cada uno de esos problemas.

El efecto que se pretende obtener es la contribución óptima de la enseñanza superior a la mejor performatividad del sistema social. Una enseñanza que deberá formar las competencias que le son indispensables a éste último. (Lyotard 1987: 89).

El criterio de performatividad define las expectativas de la enseñanza. De lo que se trata es de entender la enseñanza como un proceso comunicativo eficaz, esto es la ejecución optimizada de un objetivo previamente estimado para el sistema, a través de la implementación de procesos de monitoreo y retroalimentación que controlen cada etapa de la ejecución de esas tareas. En este sentido una posible traducción del inglés *performance* es desempeño, pues atañe tanto al énfasis en lo ejecutorial de una acción como a la eficacia que la debe determinar. El contenido deja de ser lo prioritario y pasa a tomar su lugar la competencia que describe lo que puedo hacer con tal contenido. No interesa pues comprender el mundo, lo que importa son los procesos de gestión que lo operativizan, el manejo del *know-how* necesario para resolver una tarea con fines estratégicos y en función de la máxima eficacia productiva.

La dinámica de la modernización acontece performativamente, porque la modernización misma ha sido pensada bajo el criterio de un desempeño eficiente. Una forma sin contenido, un procedimiento técnico puro, cuya esencia consiste en ser aplicable, y cuya condición de realización es su capacidad de adaptación permanente²².

Por consiguiente, la modernización sería, por una parte, la implementación de un modelo de gestión de procesos en el que las aspiraciones o anhelos sociales se convertirían en tareas programadas que hay que cumplir para ejecutar un plan estratégico no formulado por los sujetos, pero sí experimentado como anterior a sus existencias. En ese sentido, aquella demanda social por la comunidad que Lechner intuía se agitaba al interior del cuerpo social con la que imaginaba la posibilidad de una genuina democratización en Latinoamérica., no sería, sino, una exigencia originada sistémicamente para el desempeño eficaz del propio modelo, al menos cabría pensarlo así.

²² Cabe recordar aquí cómo Heidegger define la esencia de la técnica como *Gestell*, estructura de emplazamiento. Este punto será tratado en detalle al comienzo del segundo capítulo de la presente tesis.

Por otra parte, sería un tipo de discurso que racionaliza –como dice Brunner- “la acción y las formas de control que son predominantes en cada modalidad cultural, dotando a ésta de una justificación cognitiva y de una base de adhesión emocional”, es decir, una ideología. (Brunner s/a: 52). Desde este punto de vista podríamos aventurar que las constelaciones ideológicas que definen la modernidad, según lo sostiene el mismo autor, se corresponden al despliegue operativo-discursivo de los procesos de modernización: tecnocracia, neoliberalismo, neocomunitarismo, neocoservadurismo no son sólo producto de la modernidad, sino que los ejes articuladores de la modernización, que coexisten, vale decir, se solicitan mutuamente, a pesar de lo contrastante o complementario que parezcan uno de otro (Brunner s/f: 60). Basta revisar el actual espectro político chileno para confirmar lo anterior: cómo coexisten proyectos tecnocráticos, liberales y neoconservadores en la UDI, RN o el PPD; proyectos tecnocráticos y neocomunitarios en el PDC y el PS.

Entonces, cómo entender la modernización en el caso particular de Chile. Una vez más es el propio Lechner quien nos da una pista:

Si el desarrollo histórico de Chile se caracteriza por el desfase entre el avance de una institucionalidad política “a la europea” y el retraso de las estructuras económicas, hoy en día el dinamismo socioeconómico de la sociedad chilena contrasta con la inercia del campo político. *Chile parece sufrir nuevamente una especie de desequilibrio, existiendo ahora un “déficit” de política en relación a la modernización económica.* Vale decir, mientras las estructuras económicas se adaptan a la mundialización de los procesos y determinan las dinámicas de la vida social, la política se retrotrae, perdiendo poder de disposición sobre las formas de convivencia social. (Lechner b 1990: 233).

En Chile *la modernización ha venido de la mano del mercado*, no siendo capaz de movilizar en esa misma dirección los procesos de democratización. (Lechner b 1990: 234). Es decir, lo que tenemos es un mercado eficiente y una estructura política deficiente, que es incapaz de mediar entre los intereses sociales e individuales y que en la práctica convierte el sistema económico en un sistema cultural. La lógica del intercambio instrumental permea, de esta forma, al resto de las relaciones sociales, constituyéndose en el motor de la acción colectiva y en los motivos de las conductas personales²³, en un ascendente proceso de privatización de lo político.

Profundizando lo anterior, observamos en Chile que el proceso de modernización fomenta no sólo una fragmentación estructural de la sociedad; también genera un *nuevo tipo de sociabilidad*. El ambiente competitivo de una sociedad de mercado, pero igualmente las experiencias traumáticas del pasado han

²³ Es lo que Lechner b 1990 denomina cultura empresarial o de emprendedores.

dado lugar a un acentuado proceso de privatización, especialmente notorio en las grandes ciudades. (Lechner b 1990: 238).

No obstante para Lechner la paradoja propuesta por el binomio modernidad/modernización opone este ascendente proceso de privatización con la acuciante necesidad de un incremento en la democratización. Es decir, si la modernización genera disgregación social (Lechner b 1990: 237), es al propio Estado a quien le cabe crear las condiciones de una comunidad. En este plano Lechner entiende por comunidad la pertenencia a un colectivo a través de actos institucionalizadores de las relaciones (Lechner b 1990: 235), es decir, la realización efectiva de una modernidad latinoamericana. Es evidente que *el horizonte de la pregunta por la comunidad que apremia pensar es político*, si por político entendemos esa esfera de realización de los seres humanos que consiste en la urgente interacción con el otro bajo el horizonte de la historia (lo común), diferente de la labor y del trabajo (Arendt: 1957), por tanto no primariamente determinada por factores económicos o culturales. La desactivación de la estructura social producto del imperio de la tecnocracia neoliberal haría visible la condición instrumental desde donde se construyó la idea de comunidad política moderna. Si la categoría de comunidad cabría entenderlo como el estado siempre por venir de lo político, como la posibilidad de lo político, y en ese sentido no como su realización, entonces estamos más cerca de eso que Nancy denominó comunidad inoperante. Sin embargo, esto no resuelve del todo la naturaleza de esta idea de comunidad, es necesario volver sobre esa perspectiva “cultural” que pareciera definirla primariamente para pensar radicalmente qué es eso que se ha roto en la estructura social y qué sería lo tematizado por cierta dramaturgia chilena actual. Para comprender la dinámica de esta desactivación de la sociedad civil consideraremos el concepto de “desmodernización” y la crítica al comunitarismo fundado en la cultura propuesto por Alain Touraine (2006) en su libro *¿Podremos vivir juntos?* como una necesaria bisagra.

b. Modernización y Desmodernización: la desintegración social como efecto de los proceso de globalización.

Si para Europa la modernidad es un proyecto inacabado, para Latinoamérica, podríamos afirmar, es un proyecto irrealizado. Si entendemos por modernidad, *sensu*

stricto, el despliegue de una organización de la sociedad bajo un principio normativo, racional y autoconciente, históricamente no tuvo lugar en Latinoamérica sino de forma episódica. De ahí lo plausible de la tesis de los sociólogos latinoamericanos de los 80-90, y la relevancia del giro modernizador como categoría heurística de los procesos latinoamericanos. Desde este punto de vista recurrir al concepto de desmodernización para explicar esta desactivación de la sociedad podría resultar improcedente, en cuanto el propio Touraine definirá desmodernización como el reverso de la modernización (Touraine 2006: 53). Volvemos con ello a la cuestión planteada por Brunner en relación con la pertinencia de utilizar categorías provenientes de un contexto en otro. Sin embargo, el fenómeno que intenta dar cuenta Touraine es equivalente a lo descrito hasta aquí como modernización en Latinoamérica, en tanto son ambos el producto de uno y el mismo proceso: la internacionalización del capital financiero. De este modo, el análisis que elabora Touraine es perfectamente aplicable a la situación al menos de los países del cono sur y en particular a Chile y en ello se funda su pertinencia.

A través del concepto de desmodernización Touraine (2006) busca levantar un diagnóstico de la crisis que define a la sociedad europea contemporánea, dicotomizada por dos tendencias opuestas: por un lado un creciente proceso de globalización, caracterizado por una cultura de masas que tiende a invadir la totalidad de nuestra vida social y personal disolviendo a la sociedad como un sistema institucionalmente cohesionado, puesto que reduce los intercambios sociales a transacciones económico instrumentales (al mercado); y la reacción de defensa de una identidad cultural cerrada sobre sí que conduce a una recomunitarización apoyada sobre grupos primarios. Ambas posiciones opuestas, sin embargo, concluyen usurpando el espacio de los individuos y generando una privatización de la vida pública.

Este desgarró, como él mismo lo denomina, encuentra no obstante su origen en el propio devenir de la modernidad, en cuanto la modernidad se levantó desde la invención de un principio de racionalización aplicado al individualismo burgués. La crisis de la modernidad es la crisis de la efectividad de tal principio de razón que garantizaba la posibilidad de una regulación de la libertad individual, desde un conjunto de normas

universales por medio de las cuales los individuos eran concebidos como sujetos de derechos y deberes, por sobre sus características materiales o reales. Pero este marco de legalidad operaba desde ya una disociación, como lo señala en otro lugar, entre el orden del mundo y la conciencia humana, vale decir, entre el sujeto institucionalizado y el sujeto individual. La modernidad se definiría así por la disociación creciente del sistema y el actor, lo que termina por hacer desaparecer o hacer ineficaz todo principio metasocial capaz de hacerlos complementarios (Touraine 2006: 30). Por eso mismo Touraine hablará de *des*-modernización y no de pos-modernidad, en cuanto que la primera no es el estado póstumo de una figura histórica acabada; por el contrario, es el producto de una exacerbación de esta disociación fundante que conduce a la disolución de aquello que pretendía mantener:

“Si la modernización fue la gestación de la dualidad de la producción racionalizada y la libertad interior del sujeto humano por la idea de sociedad nacional, la desmodernización se define por la ruptura de los vínculos que unen la libertad personal y la eficacia colectiva. Aquí se impone una imagen: la de la descomposición de las ciudades...” (Touraine 2006: 33).

En definitiva la causa de este estado sería la disociación entre la economía y las culturas, entre los intercambios y las identidades (Touraine 2006: 33). Éste afirma que la idea de globalización no designa únicamente la internacionalización de los intercambios económicos, sino que impone también una concepción de la vida social, que desbordando el antiguo marco del capitalismo industrial autonomiza el universo de los mercados de cualquier determinación extraña a su propio funcionamiento: “Los flujos de intercambios son dirigidos cada vez menos por centros a la vez económicos, sociales y políticos de producción; se convierten en su propio fin. Los intercambios financieros ya no tienen por meta principal organizar el intercambio de bienes y servicios (...) buscan los mejores rendimientos financieros posibles” (Touraine 2006: 35-6). Como resultado de ello, y tal como lo ejemplifica el sociólogo a propósito del rol de los *mass-media* en este proceso, es que comenzamos a referirnos a una sociedad mundial sin Estado, presentada fuera de todo contexto social o político concreto, un sistema económico que se aparta de las condiciones sociales de producción y las reduce a la condición de mercancía. En fin, una ideología que introduce “la imagen de un conjunto económico mundial autorregulado o fuera del alcance de la intervención de los centros de decisión política” (Touraine 2006: 36). Así mismo, la cultura global se separa de las instituciones sociales, convirtiéndose éstas en meros instrumentos de gestión. El sujeto deja de ser social, porque se desarma la identificación de

los individuos mediante la ciudadanía o la profesión e incluso el nivel de vida. La globalización priva a la sociedad de su papel de creadora de normas” (Touraine 2006: 40). En reacción a esta globalización surge lo que Touraine denomina un retorno a una utopía retrospectiva, que bajo la figura de una comunidad culturalmente definida busca canalizar las aspiraciones de retorno a un orden colectivo original, pre-social, movilizándolo un mito de los orígenes que se convertiría, en definitiva, en una suerte de ideología totalitaria. Este autor lo expresa de la siguiente manera:

“El lado oculto de ese multiculturalismo (que implica la globalización²⁴) es el riesgo de encierro de cada cultura en una experiencia particular incomunicable. Semejante fragmentación nos conduciría a un mundo de sectas y al rechazo de toda norma social” (Touraine 2006: 41).

Vivimos, por tanto, en una doble degradación, la de una economía desligada de relaciones sociales de producción, y reducida al mercado, y la de culturas utilizadas como ideologías que pueden llegar a legitimar poderes autoritarios.

Finalmente, concluye Touraine, cabría entender la desmodernización como un proceso de desintitucionalización, vale decir, como el debilitamiento de las normas codificadas y protegidas por mecanismos legales que se aplicaban a las conductas regidas por instituciones; que conlleva una desocialización, o “la desaparición de los roles, normas y valores sociales mediante los cuales se construía el mundo vivido” (Touraine 2006: 47) y permitían formar la personalidad de los sujetos asumiendo la mirada de los otros en el ejercicio de esos roles sociales; y que implica finalmente una despolitización, el fin de la certeza de que el orden político fuera capaz de fundar un orden social.

Es interesante subrayar las coincidencias de los planteamientos de Touraine y Lechner en relación con una crítica a la idea cultural de comunidad. En el caso del segundo, sin embargo, la comunidad es todavía una categoría posible, no del todo desechable, para pensar aquello que vuelve apremiante la pregunta de Touraine: hasta qué punto podremos vivir juntos. Lo acuciante, sin embargo, para Touraine es que la pregunta parece oscilar entre dos posibles y fatales alternativas: Touraine se pregunta:

“¿Podemos escapar a la elección entre dos soluciones igualmente destructivas: vivir juntos haciendo a un lado nuestras diferencias o vivir separados en comunidades homogéneas que sólo se comunicarán a través del mercado o la violencia?” (Touraine 2006: 56).

²⁴ el paréntesis es mío

Ante ello responderá:

“La idea central de este libro es que la única manera de rechazar a la vez el poder absoluto de los mercados y la dictadura de las comunidades es ponerse al servicio del Sujeto personal y su libertad, luchando en dos frentes, el de los flujos desocializados de la economía financiera y el de la clausura de los regímenes neocomunitaristas” (Touraine 2006: 299).

En lo que cada uno de ellos diverge es en la solución: el primero apela a reinstalar al sujeto como actor social²⁵, el segundo apela a profundizar los procesos de democratización como vía de institucionalizar las aspiraciones comunitarias.

El análisis de Touraine aparece altamente atinente para nuestro país si pensamos, por ejemplo, en la lucha que actualmente mantienen los pueblos originarios, particularmente los Mapuche. Mediante este ejemplo podemos ver cómo opera la utilización ideológica de la cultura a nombre de invocar una identidad comunitaria tradicional, sucediendo eso que Touraine describe como transformación de una cultura en instrumento de movilización política y rechazo del otro (Touraine 2006: 41), pues:

“La idea de una cultura comunitaria implica la existencia de un poder absoluto, que impone normas jurídicas, el respeto de reglas de la vida colectiva, un sistema educativo. La ideología comunitarista no es de naturaleza cultural sino política” (Touraine 2006: 173).

En el discurso de Lechner, sin embargo, la idea de comunidad aparece asociada más a una aspiración, a un deseo más o menos difuso. Lo interesante de esta figura es que es al mismo tiempo pre-institucional y pre-cultural. En efecto, la comunidad cabría entenderla, más que como algo concreto, como el momento previo a estas distinciones, el momento previo al desgarramiento entre economía y cultura, y que podría enunciarse como la condición de posibilidad del estar en común. Es decir, aquello que sería el epicentro mismo de esta fisura, su estrato profundo. Como buen sociólogo Touraine realiza un diagnóstico para luego proponer una posible salida de este dilema cuyo énfasis está en el cómo es posible seguir viviendo juntos. En mi caso la interrogante es más bien: qué significa vivir en común

²⁵ Al respecto Touraine (2006) indica que volver sobre el sujeto personal es la única resistencia posible a la omnipotencia de los mercados como a las políticas comunitaristas totalitarias (298). Antes ha mencionado: “Pero más importante aún es criticar lo que las dos concepciones (la sociedad racional reducida al consumo y el comunitarismo) tienen en común: la idea de que la sociedad debe tener una unidad cultural, sea ésta la de la razón, la de la religión o la de una etnia. [...] no hay en mi opinión otra respuesta que la asociación de la democracia política y la diversidad cultural fundadas en la libertad del sujeto” (174). Para Touraine la comunicación intercultural sólo es posible si el sujeto logra apartarse de la comunidad, pues sólo se reconoce al Otro en la medida en que cada uno afirma su derecho a ser un sujeto. (177).

y eso valdría aun ser pensado como comunidad. Entonces entenderé por comunidad una categoría instrumental, o si se quiere una metáfora posible para pensar esta condición de posibilidad del vivir en común y eso definirá el foco de la presente investigación.

2. El acuciante problema de la comunidad

a. Delimitación de la categoría: crítica a la Comunidad Moderna

Para el filósofo italiano Roberto Esposito²⁶ las categorías primordiales que han articulado los discursos acerca de la política han transfigurado su sentido constantemente a lo largo de los diversos pensamientos en la historia, esto ha traído una suerte de crisis del sentido de las categorías básicas de la política, no tanto porque ellas se hayan extinguido de la reflexión, sino mas bien porque han terminado autocrontradiéndose en lo efectivo y nihilizándose para el pensamiento. Sin embargo, lo que propone Esposito con su trilogía *Communitas*, *Inmunitas* y *Bios* no es reemplazar estas categorías antiguas por otras nuevas desde donde pudiese instaurarse a la biopolítica como discurso positivo apto para ser entendido y aplicado, ya que esto exigiría el desmarcamiento de la tradición y con ello el destierro de las categorías que según el mismo Esposito, constituyen una suerte de terreno en donde la biopolítica se ha ido conformando en la historia. Pues para Esposito la biopolítica más que ser un discurso es la forma que la vida ha ido adquiriendo a través de su desarrollo. Es por esto necesario mantener en la reflexión las categorías metafísicas que han resultado ser fundacionales para los diversos discursos biopolítico (pues todo discurso político contendría en si un carácter biopolítico).

Ahora bien, la manera en como Esposito aborda esta “crisis irreversible del léxico político” y su consiguiente pérdida de efectos de sentido de sus categorías (es decir ellas ya no designan modelos reales para pensar la política), consiste en un extraño y sugerente entrelace entre el pensamiento heideggeriano y focaultiano: se trata por un lado de una suerte de “destrucción” de las categorías de la política para hacerlas acontecer mostrando la crisis que éstas manifiestan con respecto a su sentido originario, y por otro lado, de realizar

²⁶ Roberto Esposito (2012). Conferencia pronunciada el 19 octubre del 2011 en la Universidad Complutense de Madrid.

esta suerte de desconstrucción a través de el análisis del léxico siguiendo la propuesta genealógica de Foucault.

El término comunidad es una de las categorías centrales para la articulación de un discurso político, puesto que designa el límite entre la integración y la exclusión. Esposito (2012) en su análisis “genealógico” distingue entre tres acepciones distintas para el sentido de el término comunidad: en primer lugar señala la mas conocida que es aquella que designa lo que en común tienen un sector de determinados individuos y que, junto con proporcionarles una identidad intersubjetiva, los diferencia respecto de otros grupos de individuos provista de otros tipos de identidades. En segundo lugar distingue una acepción que relaciona a la comunidad con el concepto de deber, pero no en el sentido de una ley externa que viene ha imponérsele al individuo sino que, una obligación que pertenece al ser mismo de su vida comunitaria y que en caso de no respetarla cortaría los lazos que tienen en común con los demás miembros de su comunidad. En tercer lugar, señala una acepción bastante sorprendente, el término comunidad esta enraizado con el concepto de don o gratuidad en el sentido de que, lo común entre los individuos es un deber gratuito para con el otro, lo que excluye de la vida política a las relaciones instrumentales.

En su clásico *Communitas. Origen y destino de la comunidad*²⁷ Esposito, más en un afán etimológico que genealógico, determina que esta primera acepción estaría fundada sobre la idea de lo *propium*, la propiedad, la pertenencia lo que fundamentaría la dialéctica entre la inclusión y exclusión. La propiedad se asentaría en la remisión a un origen y finalidad desde la cual los individuos acrecentarían su ser sujetos. Lo común o la integración en lo común es pues una cualidad que se agrega y completa al individuo pero a la vez cierra sobre sí (o aísla) a la comunidad de otras. La segunda acepción, procede de una desconstrucción etimológica de la palabra latina *communitas* que deriva de la preposición cum (de la cual Nancy hace amplia referencia en el prólogo de este libro) y el vocablo *munus* que refiere a la idea de un deber que es a la vez un don, es decir, un don debido: un don que es un deber dar (Roberto Esposito 1998: 28). Don sin retribución sin retorno: “(...) la reciprocidad, o “mutualidad” (*Munus-mutuus*), del dar que determina del uno y el otro un compromiso, y digámoslo también un juramento, común (...)” (Roberto

²⁷ Roberto Esposito (1998).

Esposito 1998: 29). Desde este punto de vista lo que define la *communitas* no es una propiedad sino una impropiiedad radical, que emplaza al individuo a una relación con una ausencia, una reciprocidad hacia lo otro radical, pero por la que también corre el peligro de nadificarse: “No sujetos. O de su propia ausencia, de ausencia de propio” (Roberto Esposito 1998: 31).

La comunidad adquiere así un doble rostro: es “la única dimensión del animal “hombre”, pero también su deriva, que potencialmente lo conduce a la disolución” (Roberto Esposito 1998: 33)

Lo que aparece problemático para la presente investigación es que en esta idea de la obligación de don es que el individuo en este caso se constituye desde una falta, que implicaría también una remisión a un origen (a un mito de los orígenes), pero, entendido esta vez, como violencia fundacional en la figura de un delito primordial que, al mismo tiempo que legitima el deber de don, convierte este “deber” en una operación de cohesión social. De lo que se trata, entonces es de pagar, una falta generada por un crimen primigenio, deuda que en tanto primordial, es decir, ausente, sería imposible saldar.²⁸

En contraposición o acaso provocado por esta concepción de la *comunitas* el pensamiento moderno se construiría sobre una idea de la inmunidad social del individuo aislado y protegido de todo vínculo mutual, de toda mutualidad. La inmunidad como una suerte de “liberación de pago” del individuo. (Roberto Esposito 1998: 40). Un ejemplo paradigmático de lo anterior, sería para Esposito el pensamiento político de Thomas Hobbes, que manera de ilustración necesario revisar brevemente.

Hobbes al igual que Rousseau y otros contractualistas fundamenta su teoría política en base al mito del estado de naturaleza²⁹: en un supuesto estado donde se dieran rienda

²⁸ A pesar de que Esposito, en esta parte no alude a Nietzsche, es imposible no vincular esas reflexiones con las del filósofo alemán en la *Genealogía de la Moral*. De hecho, Esposito justifica esta noción de delito original en la *koininía* del pensamiento cristiano. (Roberto Esposito 1998: 34-39). Sin embargo Nietzsche será uno de los autores tratados en un capítulo posterior.

²⁹ Según Jean Luc Nancy (2000) no existiría comunidad sin mito ni mito sin comunidad. Lo que nos lleva a pensar en el mito como discurso fundacional, ontológico y onto-teleológico a través del cual se constituye la comunidad misma, como colectividad unitaria, gracias a la comunión, a la puesta de algo en común. Ahora bien, según Nancy existiría al interior del propio mito un doble concepto que, de manera dialéctica, se despegaría a lo largo de la tradición mítica, revelándose alternativa mente como fundación e invento, como realidad y ficción. Dicha revelación, en la tradición del mito, sería la que lleva al mito a ser reflexionado sobre si mismo por el romanticismo, y la que lleva al mito a través de un proceso de constante interrupción. Puesto que la interrupción viene a ser la toma de conciencia de la pura realización del mito en el habla, de su

suelta a los impulsos naturales del ser humano reinaría el terror de los instintos naturales, pues cada hombre estaría en estado de guerra con sus semejantes con tal de conseguir los fines que se propone para su propio beneficio.

El contrato sería la salida de este estado de naturaleza en donde la vida se encuentra constantemente amenazada. Para ser inmune a esta amenaza el individuo debe conceder su poder al soberano (la gran maquinaria del estado hobbesiano), y el soberano debe asegurar su seguridad:

“la *comunitas* lleva dentro de sí un don de muerte. Inevitablemente entonces la consecuencia prescriptiva: si ella amenaza en cuanto tal la integridad de los sujetos que relaciona, la única alternativa es “inmunizarse” por anticipado refutando sus propios fundamentos (...) Debe romperse el vínculo con la dimensión originaria – Hobbes la llama natural- del vivir en común, instituyendo otro origen artificial que coincide con la figura privativa del contrato”. (Roberto Esposito 1998: 41)

Sin embargo la figura del contrato, que da inicio a la comunidad moderna a través de la inmunización del individuo respecto de la ley natural, es una figura problemática. El contrato no solo acaba con el estado de naturaleza y previene a la vida de la muerte sino que también acaba con la comunidad en el sentido de deber-dar gratuito, ya que el contrato es producto de un razonamiento instrumental: si yo cedo mi poder al Estado este garantizará mi supervivencia³⁰. Con ello acontece una suerte de des- sustancialización de la vida política, ya que la relación instrumental entre los individuos que conforman la comunidad extinguiría los lazos propiamente comunitarios entre ellos. Así, contradictoriamente la inmunidad que condiciona la comunidad moderna acaba con la propia comunidad.

b. Comunidad Inoperante: el giro ontológico de la comunidad

La solución inmunitaria trae como consecuencia no sólo el derrumbe de la posibilidad del comunitarismo como fundamento de la política, también la transformación de la estructura política en algo instrumental o meramente administrativo. El pensamiento inmunitario al intentar salvar al sujeto de esa disolución fatal, de esa deuda sin prescripción

condición de marca o signo de la presencia, pero ya sin la presencia, como diría Derrida. De hecho, Nancy lo expone así: “Así el mito de la ausencia de mito –que responde a la comunidad interrumpida no es otro mito, un mito negativo (ni el negativo de un mito); antes bien: es este mito sólo en la medida en que consiste en la interrupción del mito” (108).

³⁰ (...) cuando un hombre transfiere un derecho propio a otro, sin considerar un beneficio recíproco, pasado, presente o futuro, esto se denomina libre donación (...) cuando un hombre transfiere su propio derecho sobre la base de la consideración de un recíproco beneficio, no se trata de una libre donación sino de una donación mutua y se llama contrato.” (Hobbes (1979), *Elementos de derecho natural y político*, Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales).

que sería lo comunitario, clausura la posibilidad de pensar la ambigüedad de ese vacío que designa la mutualidad del *munus* y que, sin embargo, permanece como el telón de fondo no histórico desde el cual la historia irrumpe en forma de “necesaria traición” (Roberto Espósito 1998: 46). La cuestión de la comunidad se erige, así, como el objeto vacío del deber, entonces el lugar de algo que sería un don. La comunidad es su propio *anhelo de ser*, el flujo mismo del deseo de sí misma que es capaz de movilizar, pero al mismo tiempo, en tanto vuelve a emplazar su suceder sobre la remisión a un origen, repone el peligro de su fetichización en forma del mito totalitario, de una mutualidad de la/en la muerte. Este ambiguo carácter donante de la comunidad hace que su tematización adquiera un carácter urgente/ acuciante en el pensamiento político contemporáneo. Y quien inaugura este movimiento es el emblemático ensayo de Jean Luc Nancy *La Comunidad Inoperante* (2000), publicado en el año 1986. Lo relevante de Nancy es que desplaza el problema de la comunidad a una dimensión ontológica.

Según Nancy la comunidad ha sido concebida modernamente desde el paradigma de la productividad, por lo que comunidad es algo por hacer, por realizar por individuos que en cuanto su fin es producir su propia existencia se definen por la inmanencia. Una comunidad definida desde esta noción de sujeto no podría sino replicar ese mismo carácter de encierro sobre sí, de totalidad autoproducida, por lo que una crítica a esta noción de comunidad pone en crisis al mismo tiempo un pensamiento de la subjetividad moderna fundado sobre esta metafísica de la inmanencia. Comunidad de este modo sería en primer lugar la condición extática de esta subjetividad, el fuera de sí, o el afuera como lo llama Foucault. En palabras de Nancy un *clinamen* del individuo, la declinación del individuo en la comunidad (Jean-Luc Nancy 2000: 23).

Este éxtasis, leído desde Bataille, es visto aquí como una desgarradura que escindiría lo absoluto del ser, en cuanto lo absoluto habría sido entendido por la metafísica como lo absolutamente inmanente. Emplazado en el horizonte de la destrucción heideggeriana Nancy afirmará que la desgarradura adquiere una dimensión que la identificaría con la diferencia óntico-otológica misma, lo que haría impensable la posibilidad de cualquier inmanencia absoluta: “La desgarradura (...) define una *relación*

del absoluto, impone al absoluto una relación con su propio ser, en lugar de entregar este ser inmanente a la totalidad absoluta de los entes” (Jean-Luc Nancy 2000: 25).

Así el *ser mismo es relación*, entonces el ser mismo se define como comunidad, por lo que la pregunta por la comunidad es desde ya una pregunta ontológica, en la medida que entendemos por ser lo que Heidegger determinó como lo extático de la ex-sistencia.

Es desde este giro ontológico que Nancy podrá desplazar la figura de la comunidad de todo absolutismo colectivista, pero también de todo individualismo genérico que niegue la densidad de lo singular. “El éxtasis- señala Nancy, le ocurre al ser singular “(Jean-Luc Nancy 2000: 27). Es decir, la comunidad no es un atributo o algo que se agrega a los singulares para completarlos en su identidad. La comunidad les ocurre, significa que no es algo que les sea previo, como un estado perdido o una condición alguna vez rota que obligaría a los individuos a mantenerse atados y remitidos infinitamente a un objeto transparente, como una deuda insalvable o como un fantasma vigilante. En efecto, es en función de una idea fantasmal de la comunidad perdida, concluye Nancy, que la sociedad moderna se habría constituido.

Sin embargo, “la pérdida” será lo determinante para la comunidad, pero lo será en un sentido ambiguo: la comunidad se fundaría en una relación anfibológica con la pérdida, cuya figura ejemplar sería la muerte. Es decir, la comunidad es aquello que su ocurrir es una cierta relación con la muerte: con el límite y con la ausencia, pero también con la producción de muerte.

En esto reside lo medular de la comunidad, y en esto se encuentra también su peligro. Para el fantasma moderno de la comunidad perdida la muerte aparece así como el lugar de su cumplimiento, es hacia donde deben ir dirigidos los esfuerzos de su realización. Este sentido de la comunidad de muerte -o en que la muerte es su obrar- responde al paradigma de la inmanencia, en que la muerte es su verdad: “Las empresas políticas o colectivas dominadas por una voluntad de inmanencia absoluta tienen por verdad la verdad de la muerte. La inmanencia, la fusión comulgante, no encierra otra lógica que la del

suicidio de esa comunidad que se regula con ella (Jean-Luc Nancy 2000: 34). Fue a nombre de la comunidad que surgieron los pensamientos totalitarios en el siglo XX, el fascismo, el nazismo, el comunismo. Los fundamentalismos culturales, religiosos o políticos hallan en el pensamiento de una comunidad, así entendida, la justificación de su violencia contra los individuos o los otros colectivos. Pero en este paradigma inmanentista la pérdida no es tal pérdida, sino el retorno permanente de su propia inmanencia, de su propia productividad, cuya lógica la define. La comunidad de obra, como la denomina Nancy, implica la productivización de la muerte para asegurar su perdurabilidad. Por ello la remisión a un origen o a una finalidad más allá de la vida, en forma de una deuda impagable o de una promesa incumplible, son los modos de obrar la muerte, porque implican diferir o negar el transcurso de la vida y la relación con la diferencia que implica el devenir contingente.

No obstante el hecho de que la muerte sea indisociable de la comunidad, porque la comunidad se revela a través de ella y así recíprocamente, toma un giro diverso cuando comprendo la muerte misma como la experiencia de éxtasis del sujeto, como aquello que excede irremediamente los recursos de una metafísica del sujeto: “Toda la investigación heideggeriana del “estar-vuelto-hacia-la-muerte” no tuvo otro sentido que el de intentar enunciar esto: *ya* no es –no *soy*- un sujeto” (Jean-Luc Nancy 2000: 37).

La muerte rompe la subjetividad porque me saca de mí, me revela al otro en su muerte, quien a su vez me revela la imposibilidad de estar en “mí” propia muerte. La muerte revela a la comunidad, significa que nos pone en relación y nos hace ver que el sujeto sucede solo en/desde la relación, desde su propio éxtasis:

“La comunidad se revela en la muerte del otro: así, se revela siempre al otro. No es el espacio de los “mí-mismos (...) sino aquel de los *yoes*, que son siempre *otros* (...). Si la comunidad se revela en la muerte del otro, esto se debe a que la muerte misma es la verdadera comunidad de los *yoes* que no son mí-mismos en un *Mí-mismo* o en un *Nosotros* superior. Es la comunidad de los *otros* (...) La comunidad (...) asume la imposibilidad de su propia inmanencia...” (Jean-Luc Nancy 2000: 38).

Esto finalmente es aplicable a la propia noción de conciencia que definiría la subjetividad moderna:

“La comunidad que no es sujeto, y menos aún un sujeto (conciente o inconciente) más amplio que “mí-mismo”, no *tiene*, no posee esta conciencia: la comunidad *es* la conciencia extática de la noche de la inmanencia, por cuanto conciencia es la interrupción de la conciencia de sí” (Jean-Luc Nancy 2000: 45).

La comunidad entonces no sería algo, una identidad personal o colectiva, algo a lo que retornar o desde lo cual venimos. Comunidad no sería algo para hacer, por restituir, o por encontrar, sino un don para renovar, para comunicar:

“La comunidad nos está dada –o somos dados y abandonados conforme a la comunidad-: es un don para renovar, para comunicar, no es una obra que hacer. Pero es una tarea, cosa diferente - una tarea infinita en el corazón de la finitud.” (Jean-Luc Nancy 2000: 67)

Y antes ha afirmado:

“...el origen de la comunidad o la comunidad originaria – no es otra cosa que el límite: el origen es el trazado de los bordes sobre los cuales, o a lo largo de los cuales, se exponen los seres singulares. Somos semejantes porque estamos, cada uno, expuestos al afuera que somos *nosotros para nosotros mismos*” (Jean-Luc Nancy 2000: 64).

Es el límite que demarca / marca al singular; no una obra, sino en una experiencia de la finitud. Por esto la comunidad es la condición del singular, los singulares son tales en cuanto limitan con otros singulares, es decir, se constituyen en relación con la pérdida o muerte del otro, con la experiencia de su finitud, que no es sino también el reconocimiento de la propia finitud, del propio límite. Este experimentar, que Nancy denomina reparto, para enfatizar el carácter de suceso y no de concepto de la singularidad, de comunicación y no de comunión de la comunidad, es también, y esta vez siguiendo a Blanchot (2002), una relación a/con la ausencia, una experiencia *de la ausencia*:

“Ahora bien, si la relación del hombre con el hombre deja de ser la relación de Mismo con el Mismo e introduce al Otro como irreductible y, en su igualdad, siempre en disimetría en relación a aquel que lo considera, se impone una clase de relación totalmente distinta, que impone otra forma de sociedad que apenas se osará denominar “comunidad”. O se aceptará llamarla así mientras nos preguntamos qué *está en juego en el pensamiento de una comunidad*³¹ y si ésta, haya existido o no, no plantea siempre al final la *ausencia* de la comunidad” (Maurice Blanchot 2002: 14).

Que se juega en el pensamiento de la comunidad, ante todo la pregunta por que significa estar en común, que menciona en vivir en común. La comunidad es pues, más que un imposible, o un algo perdido o roto, es ausencia. La comunidad es lo por pensar, no todavía lo por venir. Hay comunidad ahí donde se manifiesta su ausencia, lo contrario sería afirmarla en el totalitarismo de una política de la presencia que la substancialice hasta el punto de su cosificación. En este mismo sentido comunidad se encuentra ahí en reconocimiento de la desgarradura que la constituye en el instante del trato co-presencial de

³¹ La cursiva es mía

los cuerpos singulares. Se encuentra en la oquedad que retienen o guardan los cuerpos en el abrazo amoroso.

Es por esto que la urgencia de la comunidad es reclamada por un cierto principio de insuficiencia. La insuficiencia que en palabras de Bataille implica la necesidad del otro en su finitud, vale decir, la necesidad *cada vez*, no en el horizonte de una eterna comunión. Este cada vez, del trato co-presencial de los cuerpos singulares, sugiere que el principio de insuficiencia se asienta sobre un exceso y no una deficiencia:

“La insuficiencia no se concluye partir de un modelo de suficiencia. No busca lo que le pusiera fin, sino más bien el exceso de una carencia que se profundiza a medida que se colmase” (Maurice Blanchot 2002: 22).

No es insuficiencia como si algo faltara, que es posible completar; es insuficiencia como demasía, es decir, imposible jamás de completar. En definitiva la conciencia de esta insuficiencia, o mejor dicho la experiencia de la insuficiencia, corresponde al éxtasis que define el imposible absoluto de la inmanencia. Aquello que se juega en un pensamiento de la comunidad es el movimiento incesante del compartir mismo ente los singulares y no el algo que se comparte.

Son estas derivas, a nuestro modo de ver, las que clarifican la falta de obra que define a la comunidad, en cuanto comunidad. Es ese movimiento que implica la relación de los singulares, no la producción de una totalidad o de una unidad de los todos, no la instancia de una comunicación, esta vez entendida instrumentalmente como un proceso de eficaz traspaso de información. Por lo mismo el límite al cual refiere Nancy cabría entenderlo como un tránsito liminal o si se quiere, un cierto estado umbral en constante devenir: “El reparto responde a lo siguiente: lo que la comunidad me revela, presentándose mi nacimiento y mi muerte, es mi existencia fuera de mí” (Jean-Luc Nancy 2000: 54). Lo común entonces, el *munus*, ya no es un cierto deber de dar, más bien una donación de límite que nos constituye cada vez en el trato co-presencial, que es mi existencia fuera de mí. Dice Blanchot: “Aquí tenemos lo que funda la comunidad: No podría haber comunidad si no fuera común el acontecimiento primero y último que en cada uno deja de poder serlo (nacimiento, muerte)” (Maurice Blanchot 2002: 25).

Es así que nacimiento y muerte son los límites que constituyen a los singulares que como figuras extáticas realizan esa comunión finita que es nombrada provisoriamente: comunidad.

Pero si la comunidad no es obra de ninguna especie cabe preguntarse qué se comparte en ella, qué se entiende por el compartir. En otras palabras, como tan lúcidamente pregunta Blanchot: qué se juega en el pensamiento de la comunidad.

Por de pronto aquello que es lo común (*munus*), pero este común nuevamente aparece bifrontalmente, pues como Espósito nos recuerda citando a Hobbes: “Lo que los hombres tienen en común (...) es el hecho de que cualquiera puede dar muerte a cualquiera” (Roberto Espósito 1998: 41), principio que la modernidad relevará con el de inmunidad. Pero también, y en un sentido positivo, lo común es aquello que parece estar siempre sustraído a la posibilidad de ser considerado como parte de un compartimiento: el habla, el silencio (Maurice Blanchot 2002: 21). El rostro de lo común se da entonces en una doble gesticulación de eso que desde hace rato venimos considerando: la muerte. En el primer caso la muerte como obra, como delito fundacional (Espósito) o como motivo a nombre del cual se cometieron los más atroces genocidios en el siglo XX. En el segundo caso como conciencia de la desgarradura que implica esa reciprocidad radical al otro sin retorno: el éxtasis del estar en común:

“La muerte, muerte del otro, igual que la amistad o el amor, despejan el espacio de la intimidad o de la interioridad que no es nunca (en George Bataille) el de un sujeto, sino el deslizamiento fuera de los límites. “La experiencia interior” dice así lo contrario de lo que parece decir: movimiento de impugnación que, viniendo del sujeto, lo devasta, pero que tiene como origen más profundo la relación con el otro que es la comunidad misma, la cual no sería nada si no abriera aquello que se expone en ella a la infinidad de la alteridad, al mismo tiempo que ella decide su inexorable finitud (Maurice Blanchot 2002: 37).

Así, autorizado por Bataille, a esta conciencia cabría denominarla propiamente una experiencia o *la* experiencia como lo propiamente compartible del estar en común. Vale decir, esa ausencia que es la comunidad reclama la urgencia de su relato, la urgencia del mito de la comunidad como su posibilidad de suceder, pues:

“la experiencia sólo puede ser tal (...) si sigue siendo comunicable, y sólo es comunicable porque, en su esencia, es apertura al afuera y apertura al prójimo, movimiento que provoca una relación de violenta disimetría entre el otro y yo: la desgarradura y la comunicación” (Maurice Blanchot 2002: 44).

Sin embargo, en uno u otro caso la máscara de la muerte disimula el gesto común de la violencia fundante.

3. Conclusión: Comunidad y el mito de la historia

La comunidad es el hacer experiencia de aquel suceso fundacional que es la conciencia de la muerte. Hacer experiencia entonces es diferente del acontecimiento que tuerce la totalidad de nuestro destino, que tuerce en definitiva nuestra propia historia. La comunidad trata sobre la diferencia entre experiencia y acontecimiento, un entre en el que tiene lugar el tránsito al otro y la urgencia de la comunicación, en cuanto lo que junta es el relato. Es precisamente ese el material de todo narrador, que en palabras de Benjamin “toma lo que narra de la experiencia; [de] la suya propia o la referida. Y la convierte a su vez en experiencia de aquellos que escuchan su historia” (Walter Benjamin 2008: 65).

De este modo la comunidad decae, según la experiencia, y deja de ser cotizada, comienza a ser remplazada literalmente por una sociedad de la información. El fin de la comunidad es también esa pobreza de la experiencia a la que hace alusión Walter Benjamin en un pequeño ensayo homónimo³². Con esta expresión Benjamin intenta dar cuenta de la consecuencia devastadora de un mundo acelerado por el desarrollo de la técnica. La época del motor habría trastornado la vida del hombre irremisiblemente, haciéndonos perder la escala temporal de nuestra propia existencia. Desorientados en la vertiginosa urgencia de la actualización permanente, la dimensión temporal/diacrónica de nuestros vínculos queda reducida al imperativo de la eficacia productiva del mercado. La pobreza es la pérdida de la calidad duracional de nuestra existencia, que es aquello que Benjamin define como experiencia: ese aprendizaje significativo que se transmite oralmente a través de los relatos informales, de generación en generación y cuyo fin sería tramar el hilo de la comunidad *mitante*. La pobreza de la experiencia es también el síntoma del agotamiento de una época. Bajo el imperio de la técnica es el mundo en su totalidad lo que ha dejado de estar a una escala humana. Prima la sensación de inconmensurabilidad, de impotencia e incompreensión radical; conjunto de afectos que pasan a definir el modo de estar moderno. El mundo deja de ser unitario, para aparecérsenos fragmentario y ruinoso, un paisaje de escombros ante el

³² Véase, Walter Benjamin (1989).

cual no queda más que recolectar melancólicamente algunos de sus pedazos para recomponer inorgánicamente como un cuerpo frankensteniano la reverberación del ocaso. Que la experiencia se agota significa también que ha llegado al límite de su capacidad de dar-sentido, no porque hayamos alcanzado el sumo de la sabiduría, si no más bien porque la diferencia entre saber y no saber se disuelve en la medida que todo conocimiento tiene el mismo valor. Pobreza significa que ya no importa más la particularidad, la diferencia que hace a las cosas ser únicas. En el mundo regido por la técnica todo vale por igual, la realidad se alisa al punto de asemejarse a una superficie vidriosa. La fantástica imagen de Benjamin es elocuente. El mundo deviene una superficie que ha perdido los relieves que le permitían señalar hitos, que son los que constituyen las experiencias. Una superficie en la que todo se refleja y resbala, en la que ya no hay más misterios ni nada por descubrir. En la que anverso y reverso coinciden en su perversa identidad. Un mundo sin experiencia es un mundo sin diferencias.

La imagen dialéctica de esta superficie vítrea es la que presenta Nancy para hablar del mito:

“hay hombres reunidos y alguien les narra un relato. No se sabe todavía si estos hombres reunidos forman una asamblea, si son una horda o una tribu. Pero decimos que son “hermanos”, porque están reunidos, y porque escuchan el mismo relato” (Jean-Luc Nancy 2000: 81).

Nada es más común que el mito, el habla mítica es comunitaria por esencia. Anterior a cualquier dispositivo de intercambio técnico, dialógico o monologal, el habla mítica no genera las condiciones de una estructura simbólica, no cumple una función cultural mediadora; el habla mítica constituye la comunidad por cuanto simboliza en su propio suceder ritual: “Dispone las ubicaciones, opera los repartos o las particiones que distribuyen una comunidad y la distinguen para sí misma” (Jean-Luc Nancy 2000: 92). Es el habla única en la que se reconocen todos aquellos que participan de la comunión. Pero no es que el mito explique algo o oculte la verdad del misterio comunitario, pues no comunica un saber, “*se comunica a sí mismo*”, es decir, “el mito comunica lo común, el *ser-común* de lo que revela o relata” (Jean-Luc Nancy 2000: 93). Revela la comunidad a sí misma y la funda:

“El mito es siempre mito de la comunidad, vale decir, es siempre mito de la comunión -voz única de muchos- capaz de inventar y de compartir el mito. No hay mito que no presuponga al menos (cuando no la enuncia él mismo), el mito de la revelación comunitaria (o popular), de los mitos. La comunidad del mito es, así, propiamente, la humanidad *mitante* que accede a sí misma” (Jean-Luc Nancy 2000: 93).

La necesidad de volver a la comunidad es entonces la necesidad de volver a la experiencia entendida como ese paulatino tramado de historias singulares y esencialmente inconclusas que conforman humanidad. Por eso mismo la comunidad no es algo realizable, es aquello siempre por realizar, lo que está siempre por venir. Si había un punto interesante en lo que planteaba Lechner era precisamente que la pregunta por la comunidad se situaba en la dimensión del deseo, y el deseo no es sólo la energía que mueve a la acción, es también y sobre todo su propio relato. Volver a la comunidad, volver a la experiencia, es recuperar el deseo o el relato del deseo como posibilidad de una otra humanidad. El deseo, como la potencia, encuentra en la capacidad de ficcionar su modo de ser más auténtico. Lo que se recupera en el mito no es pues un determinado contenido, la verdad de una sabiduría perdida y atávica o la fórmula de una *religazón* con un determinado sentido de lo sagrado. En el mito, como lo afirma Nancy, se halla lo que finalmente reúne en la comunión de los individuos la posibilidad de una transformación de la realidad: “En efecto, el pensar mítico (...) no es otra cosa que *el pensamiento de una ficción fundadora, o de una fundación por una ficción*” (Jean-Luc Nancy 2000: 96).

En esta perspectiva donante del mito, la comunidad es don en cuanto reúne e invita a participar en la posibilidad siempre abierta de sí misma. El mito ya no es el fundamento de una deuda insalvable que legitima el estatuto simbólico de un aparato legal o de un orden social. El mito, como la experiencia es previa a lo social, es anterior al orden jurídico y político, y, sin embargo, in-siste en él. El peligro que encierra la constitución de un orden instrumental de lo social, el imperio técnico de lo político, es la incapacidad de ficcionar, esto es, de relatar el devenir temporal de la humanidad. Lo que se “experimenta” en la sociedad de la información, ya lo decía Benjamin, es el agotamiento de la historia -el fin del tiempo- y su suplantación por dispositivos narrativos que niegan la finitud, la diferencia y la singularidad de los individuos narradores. El ser-en-común de la comunidad *mitante* es el intersticio transitivo de relatos (de cada uno de estos individuos) que no acaban sino que se van transformando en una comunión de hablas, en la voz única de muchos.

El fin de la comunidad, como pobreza de la experiencia, es, sin embargo, la condición de posibilidad de cargar nuestra historia en la época de la reproducción técnica.

En efecto, y es el tema de *El narrador* (Walter Benjamin 2008), pobreza implica también la caída de una capacidad: aquí la imagen es la de la mudez de los soldados que retornan de la guerra, que no vienen enriquecidos, sino más bien “pobres en cuanto a experiencias comunicables” (Walter Benjamin 2008: 60). En este sesgo la mudez es una suerte de invalidez de la propia subjetividad, de su poder de hacerse del mundo, de otorgarle unidad y sentido. Con la catástrofe de la experiencia viene la aniquilación de la subjetividad moderna como fundamento seguro del mundo, pues lo inenarrable de la guerra es que no es posible representarla auténticamente bajo ningún medio. No se puede hablar de lo terrible, como no es posible denotar el trauma, porque faltan las palabras para referirlo, porque la experiencia “supera al lenguaje”; y, empero, yace ahí latente, esperando brincar sobre nosotros, rauda, ante el más ligero descuido.

El fin de la experiencia es el fin de esa alerta atenta y su conversión en acontecimiento. La guerra *nos ocurre*, independientemente de nuestra voluntad, y no obstante nos constituye desde la médula. Si el siglo XX fue el siglo de las experiencias extremas, y excesivas, entonces fue el siglo en el que también se reveló el hecho de que el mundo nunca estuvo disponible, que el entendimiento sobre él fue ante todo un acto de fuerza, porque olvidamos que el mundo es *experiencia de un acontecimiento radical* y en la misma medida algo inexplicable e inefable. Si la comunidad sólo es posible como ausencia, el relato sólo retorna desde la desgarradura de esa insuficiencia. La comunidad se evidencia desde su propia catástrofe, desde el trauma o el dolor de esta insuficiencia. La comunidad no retorna pues lo que siempre vuelve es la inminencia de su violencia fundacional. Hay pues una ligazón esencial entre violencia y comunidad, como la hay entre relato y acontecimiento. Si el siglo XX ha sido la época en la que hemos experimentado como en ninguna otra el furor oscilante de estos pares binómicos, no debemos extrañarnos entonces que el teatro, en la figura del giro performativo o la multiplicación de la metáfora escénica, retorne en gloria y majestad. Heiner Müller decía que “el teatro es el único lugar donde todavía sucede algo vivo”, es decir, es el único lugar donde es posible ensayar (digo realizar y no sólo pensar) la paradójica relación entre experiencia, lenguaje y acontecimiento. El teatro es un lugar donde se revela la urgencia del relato a través de la producción de una comunidad artificial.

CAPÍTULO II

COMUNIDAD Y VIOLENCIA

1. Violencia real y violencia representacional

Es como si la comunidad estableciera una vinculación inexorable con la violencia. La violencia aparece como la condición -contra o a favor- de la cual se fundaría la comunidad. Antes de revisar en detalle las formas de esta relación es preciso definir los alcances del concepto de violencia y revisar el problema de la violencia en términos más generales.

a. los márgenes de la violencia política: la reducción técnica de lo político

En un ya clásico ensayo Anthony Storr (1970) plantea una diferencia central entre el impulso natural y necesario -aunque ambiguo- de la agresividad y la violencia. Para el psicólogo la agresividad es producto de la necesidad de supervivencia de las especies y que se verifica en tres funciones: competencia por el alimento, reproducción sexual y ordenamiento jerárquico del grupo animal. Lo que se desprende del análisis de estas funciones es: 1° que la agresividad no es lo mismo que una pulsión destructiva; 2° que en general la agresividad es una reacción respecto a los miembros de la misma especie y no respecto a la víctima o a las otras especies y 3° que “la agresividad es un impulso que sirve los intereses de la especie en que se manifiesta” (Anthony Storr 1970: 54). De estas tres funciones llama especialmente la atención la tercera: el ordenamiento jerárquico del grupo animal. Según esto la agresividad cumpliría una misión en la generación de una dimensión colectiva que bien podría proyectarse a las comunidades humanas. Al respecto Storr escribe:

“El establecimiento de este orden jerárquico tiene más de una ventaja para el grupo en su conjunto. En primer lugar, [...] permite que el grupo conceda más atención a los machos de más edad y más experimentados, de los que cabe esperar una dirección y una previsión más eficaces. En segundo lugar, impide la lucha dentro del grupo mismo. La jerarquía asegura que los menos dominantes no atacarán a los más dominantes. [...] En tercer lugar, el establecimiento de una estructura social coherente es valioso para la supervivencia del grupo en caso de ataque por animales de presa” (Anthony Storr 1970: 53).

Esta función, así como las otras, es perfectamente extrapolable al caso de la especie humana, sin embargo, la simplicidad de los esquemas instintivos que determinan las conductas animales está recubierto en el caso de los humanos por una compleja estructura de deseos aprendidos, temores, creencias y otras conductas especulativas. Si bien, no es homologable *per se*, no hay duda concluye Storr que al igual que en el resto de las especies la agresividad cumple una función capital en su desarrollo: “Si el hombre no fuera agresivo no sería hombre.” (Anthony Storr1970: 55).

No obstante lo que marca el paso de la agresividad a la violencia sería pues la disolución de la frontera funcional en la que la primera juega. Mientras la agresividad cumpliría un fin productivo, la violencia sería la irrupción desatada de la destrucción del orden, no en vistas de otro orden sino de su disolución. Por eso, para Storr las conductas violentas propiamente definen al ser humano más que a las otras especies animales. Hay algo entonces que impide que se cruce este delicado umbral. En un breve capítulo, pero a mi modo de ver el central, Storr describe como los animales construyen rituales territoriales para no franquear este límite:

“La agresividad entre los miembros de la misma especie es necesaria para la selección y desarrollo de los mas fuertes. Pero la agresividad no debe escaparse de las manos, pues de lo contrario la especie se destruiría a sí misma. [...] ¿Cómo consiguen los animales ser agresivos sin ser destructores?” (Anthony Storr1970: 62).

La respuesta es que requieren de una *convención*, o una serie de convenciones, que permite desplegar y encauzar la amenaza agresiva, pero que al mismo tiempo proscriba la matanza. Serían estas convenciones el origen mismo de las sociedades: “Una organización capaz de proporcionar una competición convencional” (Anthony Storr1970: 63). De acuerdo a esta tesis la sociedad habría evolucionado como un mecanismo de defensa contra la agresividad *potencialmente desbordable*. Los seres humanos habrían aprendido a colaborar y comunicarse para evitar destruirse a sí mismos. Es notable el componente representacional que interviene en esta convención, en tanto el límite de la acción violenta, sería pues una mediación o un sustituto ritual/representacional. El ejemplo de Storr es la sustitución que realizan algunas especies de la competencia por el alimento por una competición por el territorio (Anthony Storr1970: 63- 70). Hay en esta idea una clara ligazón con la conocida tesis de Girard según la cual el origen del sistema jurídico sería la

sustitución sacrificial en el cuerpo del chivo expiatorio. Desde ya se nos aparece una primera conclusión. Mientras la violencia estaría en el ámbito del ocurrir concreto (de lo que más adelante llamaremos el *paso al acto*), la elaboración de la misma implicaría una dimensión necesariamente representacional.

La violencia aparece siendo siempre invocada en función de lo político, como la contra-cara del orden político. Ejemplo de aquello es el mito de Prometeo, que en la variedad de sus versiones alude constantemente a la relación entre el poder político -que forma y funda el orden humano- contra las potencias incondicionadas representadas en las fuerzas naturales. En la *Teogonía*, Hesíodo (1990) presenta el mito de Prometeo a continuación de la guerra de los Titanes, que representa simbólicamente la imposición del poder sabio de la legalidad sobre las fuerzas ciegas de la naturaleza. El hecho que los derrotados Titanes queden sepultados bajo tierra indica el estado de latencia o de inminencia en que reposa esa incondicionalidad sobre la cual se funda el orden jurídico de la sociedad. El caos (*chaós*) ha sido clausurado momentáneamente, el orden pende desde un frágil juramento de fidelidad (la *Estigia*), que actúa como una maldición (un tabú) sobre aquellos que decidan transgredirlo. Esta precariedad del orden queda reafirmada en el propio mito de Prometeo, quien otorga el fuego (la inteligencia) a los hombres, pero al mismo tiempo desata las fuerzas destructoras de la enfermedad contenidas en la caja de Pandora. En el diálogo del *Protágoras*, Platón es mucho más incisivo, pues entre los atributos otorgados por Prometeo a la raza humana no se encuentra la política, por lo que es aquello que los humanos desde su inestabilidad deben ir construyendo. Por eso para Platón la Política es una *techné*, es decir, un procedimiento, un artefacto producto del ingenio humano, y no un saber seguro y eterno como una ciencia. En la tragedia homónima de Esquilo, Prometeo es conducido al patíbulo donde cumplirá su condena precisamente por el binomio fuerza (*krátos*) y violencia (*bías*), también traducible respectivamente por “poder” y “fuerza”, que en definitiva personifican la potencia del decreto de Zeus (el Estado), esto se refuerza en cuanto Prometeo es tratado como bandolero o enemigo del pueblo³³.

³³ Interesante destacar la filiación entre el bandolero y el activista político, piensese por ejemplo en los “Bandidos” de Schiller.

Como lo sostiene con tanta claridad Hannah Arendt³⁴, la violencia invocada políticamente devuelve a la teoría política la urgencia de una definición. En la medida que entendamos el poder en términos de mando y obediencia la violencia aparecerá como la exigencia constituyente de esta relación, disolviendo de paso las fronteras entre una serie de conceptos cercanos tales como: “potencia”, “fuerza” o “autoridad” y por sobre todo entre “poder” y “violencia”. Esta indistinción conceptual que reduce el poder a la dominación, y por tanto a la función de su propia autoconservación, no permite situar la dimensión instrumental de la violencia como su lugar propio. Mientras el Poder se define como la capacidad humana de actuar concertadamente, es decir, implicando una relación con otros, la violencia como instrumento se basta en el puro despliegue de sus medios:

“La violencia [...] no depende del número o de las opiniones, sino de los instrumentos, y los instrumentos de la violencia, como ya he dicho antes, a igual que todas las herramientas, aumentan y multiplican la potencia humana” (Hanna Arendt 2005: 73).

Sin importar el número de quienes la ejerzan (la máxima violencia es la de uno contra todos...), la acción violenta consiste en suspender su propia condición de medio relativizando así el fin que la justificaría (Hanna Arendt 2005:10). Por ello el poder es esencial a un gobierno, no así la violencia, que en cuanto medio para un fin requiere siempre una justificación externa. La violencia es inesencial, en la misma medida que el poder es el ejercicio constituyente de lo político: “Por todas partes donde los hombres se reúnen está allí potencialmente”, señala Arendt en la *Condición humana*³⁵. El poder es lo que asegura la existencia de este espacio de reunión en el que los hombres hablan y actúan, al punto de que:

“El poder preserva a la esfera pública y al espacio de la aparición y, como tal, es también la sangre vital del artificio humano, que, si no es, la escena de la acción y del discurso, de la trama de los asuntos humanos y de las relaciones e historias engendradas por ellos, carece de su *raison d'être* (pierde su razón de ser fundamental)” (Hanna Arendt 2009: 226-7)³⁶.

La confusión entre poder y violencia lo es en definitiva entre medios y fines, pero en la argumentación de Arendt el binomio constituye en realidad una oposición radical, a tal nivel que la violencia implica la disolución del poder, ya que cuando el poder existe la violencia, en tanto instrumento, no es requerida: “El poder y la violencia son opuestos; donde uno domina absolutamente falta el otro” (Hanna Arendt 2005: 77).

³⁴ Hanna Arendt (2005).

³⁵ Hanna Arendt (2009)

³⁶ El paréntesis es mío.

Este carácter instrumental de la violencia nos permite inferir que no hay nada más lejos de un acto violento que el desborde irracional de una bestia, lo que una vez más deslinda la violencia de emociones como la agresión, la rabia o la ira, y que por tanto al menos en este ámbito no bastaría la psicología social para esclarecer la violencia como fenómeno. Cabría pensar la violencia como el despliegue de la potencia humana sin límites y sin medida de un otro, es decir, el despliegue de una racionalidad que no conforme a fines es el suceder de su propia condición de medio y que a cuyo paso va reduciendo a esta misma condición (de medio o de mera cosa) todo aquello que comparece ante ella. ¿Y acaso no es eso lo que Heidegger llamó racionalidad instrumental?

Recordemos que para Heidegger³⁷ la técnica es la culminación del proyecto metafísico occidental que se consume en el pensamiento científico moderno. En este sentido la técnica no es meramente ni una capacidad humana para producir instrumentos que mejoren la vida y solucionen problemas, ni tampoco una cierta metodología de acción que distingue entre medios y fines. La técnica no se reduce a la simple función de lo instrumental, no es un objeto, sino un modo de suceder una cierta relación con el mundo, que corresponde a una época histórica en la que el ser se revela de un determinado modo. La técnica es pues un modo de desocultación del ser que se pone en camino a través del pensamiento científico moderno y consiste en entender a lo real, en general, y a la naturaleza, en particular, exclusivamente como recurso productivo: en relación a una utilidad. En tanto época la técnica opera un determinado reparto de lo real en términos de medios y fines, pero diluye los fines a nuevos medios de fines subsiguientes y *ad infinitum*. Esta determinada relación con la naturaleza, esta época que marca un destino de la civilización humana occidental, es definida por Heidegger como “estructura de emplazamiento” (Gestell). En “La pregunta por la técnica” escribe:

“De este modo, la técnica moderna, como un solicitador sacar de lo oculto, no es ningún ero hacer del hombre. De ahí que incluso a aquel provocar que emplaza al hombre a solicitar lo real como existencias debemos tomarlo tal como se muestra. Aquel provocar coliga al hombre en el solicitar. Esto que coliga concentra al hombre a solicitar lo real y efectivo como existencias” (Martin Heidegger 1994: 21).

³⁷ La cuestión de la técnica, sabemos, es un tópico transversal del pensamiento de Martín Heidegger. Para esta breve reseña se tienen en consideración principalmente los textos de Martin Heidegger (1994): “La pregunta por la técnica”; “Qué quiere decir pensar”. También Martin Heidegger (1964) y el breve ensayo “El Final de la filosofía y la tarea del pensar” en Martin Heidegger (2000).

Gestell significa que no es el uso de un instrumento lo que define la esencia de la técnica, sino que es el uso mismo, un modo del uso lo que predispone (o dispone) a la cosa a ser útil. La *Gestell* es el nombre de esta figura histórica por la cual el hombre se vincula con la naturaleza, solicitándola permanentemente como recurso productivo, como cosa disponible para su manejo y transformación utilitaria. Esta solicitud reductora implica desde ya una forma de violencia que Heidegger desarrollará extensamente en el famoso pasaje de *Introducción a la metafísica*, donde comenta el segundo coro de Antígona y que trataremos más adelante en esta tesis. Por ahora lo que importa subrayar es el peligro que encierra para Heidegger el despliegue de la técnica. El juego de apareamiento y sustracción que configura su concepción de la historia implica que el hombre está en permanentemente enfrentado a una amenaza. Como lo indica en *La pregunta por la técnica* el peligro radica en que los hombres se equivoquen y confundan lo oculto de lo des-oculto, en cuanto es en este intersticio (esta diferencia) donde se define una época, es decir, yerren en señalar la esencia de esa época, generando una mala interpretación que les impida el encuentro con una verdad más originaria (Martin Heidegger 1994: 28), en otras palabras, el yerro consiste en perder de vista la dimensión histórico-temporal desde la cual el hombre es lo que es. Con la técnica este peligro se extremaría, pues al venir la técnica del desarrollo del pensamiento científico que busca la claridad de la máxima evidencia desestimando las zonas opacas de la realidad, borra la diferencia intersticial que configura una época, de modo que la técnica consistiría en ocultar su propio ser época.

Esta época bien sabemos es la nuestra por eso mismo, para Heidegger es preguntándose por la ciencia es que se encuentra la esencia de la técnica. En *¿Qué quiere decir pensar?* Heidegger elabora una de sus más controversiales afirmaciones: “La ciencia no piensa” (Martin Heidegger 1994: 117). Que la ciencia no piense significa que no salta, es decir, no se sobre salta³⁸. Permanece en el cálculo continuo de un módulo. No trabaja sobre lo que da-la espalda, sino sobre la evidencia prístina de la prueba, esto es, la frontalidad del mundo. Pero la naturaleza yace frontal para el científico sólo porque previamente se le ha dispuesto de tal modo, se le ha solicitado y emplazado frontal. La

³⁸ “A diferencia de un progresar continuo que nos permite llegar insensiblemente de una cosa a otra sin cambios de decorado, el salto nos lleva de golpe a donde todo es diferente, de suerte que nos extraña” (Heidegger (1964): 18).

naturaleza como existencia, como recurso, es el modo de ser totalmente frontal y de esta manera disponible, a la vista y a la mano para su usufructo. Se le ha torcido su moralidad para hacerla plenamente patente, en exceso luminosa. La ciencia no piensa entonces significa que no puede preguntarse por el estado extrañante y abismante del pensamiento, pues lo que da que pensar, insistirá continuamente Heidegger, es precisamente lo que se reserva, lo que se guarda u oculta, lo que da la espalda, lo propio de una época. Se piensa la huella de aquella reserva como la resaca sobre la arena de una playa según la imagen derridiana. El pensamiento se mantiene en la retirada de la cosa, pues es en esa oquedad en el que resplandece lo peligroso, lo propiamente que da a pensar: el carácter radicalmente histórico de la existencia humana. Para la ciencia, la memoria es simple inventario de datos, información para actualizar y actualidad para informar. La memoria para la ciencia es banco de datos, presencia luminosa en exceso que borra los bordes que ensombrecen, las siluetas espectrales de las cosas. Lo que da a pensar Heidegger lo llama continuamente lo peligroso, lo grave. Lo peligroso de la ciencia, en este caso, es pretender pensar unilateralmente el mundo, de ahí su exigencia de demostrar por medio de la lógica y el cálculo. El punto es que a la base de un pensamiento unilateral se encuentra la opinión uniforme, que uniformiza las cosas, es decir, aplana las diferencias, los bordes ensonbrecedores, haciendo aparecer todo de la misma forma: Todo queda nivelado –escribe- en un único nivel. Se tiene sobre cualquier cosa una misma opinión según la misma manera de opinar” (Martin Heidegger 1964: 37). Opinar que, además, se pretende universal. Opinar universal que trata a todas las cosas uniformemente y con la misma desaprensión: “Las ciencias de hoy pertenecen al ámbito de la esencia de la técnica moderna (...). Nótese bien que digo: al ámbito de la *esencia* de la técnica, y no simplemente a la técnica” (Martin Heidegger 1964: 19). Esto es lo que Heidegger denomina esencia de la técnica, una cierta pérdida de la capacidad de conmoción, de extrañamiento ante el mundo, una pérdida del sobresalto ante lo que ocurre producto de la operación indiferenciadora e indiferente de una racionalidad que no piensa, de un pensamiento que no se duele, pues “estamos sin dolor en la medida que todavía no pensamos (...) el pensamiento sería aquello por medio de lo cual se les regalaría a los mortales el dolor...”. (Martin Heidegger 1994: 121).

La indiferencia de la técnica es la marca de nuestra contemporaneidad. Esta digresión nos permite situar el contexto desde donde es posible comprender una reflexión sobre la violencia que opera la técnica. Ahora bien, este despliegue planetario de la racionalidad técnica se plasma políticamente en el capitalismo, el que en palabras de Zizek³⁹ se erige desde un real que denomina violencia sistémica:

“Es ahí donde reside la violencia sistémica fundamental del capitalismo, mucho más extraña que cualquier violencia directa socioideológica precapitalista: esta violencia ya no es atribuible a los individuos concretos y a sus “malvadas” intenciones, sino que es puramente “objetiva”, sistémica, anónima” (Slavoj Zizek 2009: 23).

Es interesante el punto de vista de Zizek pues de alguna manera la objetivación aquí definida no corresponde del todo a la condición que tanto Marx⁴⁰ como Engel atribuyen al capitalismo como sistema de explotación de unos contra otros, pues mientras en Marx la llamada *acumulación originaria* implica una situación de relaciones de producción ostensibles, situables y reconocibles en una dialéctica de víctimas y victimarios (los explotadores contra los desposeídos): “En la historia real el gran papel lo desempeñan, como es sabido, la conquista, el sojuzgamiento, el homicidio motivado por el robo: en una palabra, la violencia” (Marx: 892). Por el contrario, la dimensión de latencia que refiere Zizek nos hace pensar en una suerte de superficie de inestabilidad permanente, en un magma subterráneo ilocalizable y dispuesto a erupcionar en cualquier momento y desde cualquier lugar, de ahí que su operación distintiva sea la reificación. En este sentido Zizek llama la atención que siempre se aluda a la violencia ejercida en los regímenes socialistas como consustanciales a su acontecer histórico, y se olvide, en cambio, la violencia que significó la imposición de la lógica del capital en la conquista de América, o en los procesos de colonización llevados a cabo por las potencias europeas en África y Asia en el siglo XIX, asumiendo esa violencia como simples e inevitables daños colaterales, y por lo mismo reificables (Slavoj Zizek 2009: 25). Así el juicio sobre la objetividad de la violencia

³⁹ Slavoj Zizek (2009).

⁴⁰ Al respecto Marx afirma en el capítulo 24 del *Capital*: “Los diversos factores de la acumulación originaria se distribuyen ahora, en una secuencia más o menos cronológica, principalmente entre España, Portugal, Holanda, Francia e Inglaterra. En Inglaterra, a fines del siglo XVII, se combinan sistemáticamente en el sistema colonial, en el de la deuda pública, en el moderno sistema impositivo y el sistema proteccionista. Estos métodos, como por ejemplo el sistema colonial, se fundan en parte sobre la violencia más brutal. Pero todos ellos recurren al poder del estado, a la violencia organizada y concentrada de la sociedad, para fomentar como en un invernadero el proceso de transformación del modo de producción feudal en modo de producción capitalista y para abreviar las transiciones. La violencia es la partera de toda sociedad vieja preñada de una nueva. Ella misma es una potencia económica” Karl Marx (1995: 940).

del capitalismo difiere del juicio de la objetividad de la violencia comunista precisamente por este carácter de ostensibilidad de la objetivación de la segunda contra el carácter fantasmático de la primera.⁴¹ Por consiguiente el origen de esta violencia sistémica ya no cabría encontrarlo al nivel de las interacciones sociales visibles, sino que operaría en las entrañas mismas de estas interacciones, en lo que él llama la relación con el prójimo.

b. El lugar del prójimo y la disolución de la distancia simbólica por el miedo

Esta dimensión oculta de la violencia sistémica, según señala Zizek, nos permitiría comprender los estallidos de violencia social que se han registrado en los últimos tiempos en diversos países del mundo y, sin duda, son tremendamente pertinentes para pensar los acontecimientos vividos en nuestro país los últimos meses, no tanto quizá por lo que realmente haya sucedido, sino más bien por lo que podrían significar.

El punto de partida aquí es la noción de biopolítica en cuanto ésta definiría la forma dominante de lo político en la actualidad. Lo biopolítico reduce la función política a la administración eficiente de la vida, implicando con ello una actividad especializada técnicamente hablando, socialmente objetiva y por ende despolitizada, en cuanto promueve la suplantación del conflicto y del disenso por mecanismos de resolución concertada y eficaz de los problemas “reales” de los sujetos sociales: “El único modo de introducir la pasión en este campo -subraya con agudeza Zizek-, de movilizar activamente a la gente, es haciendo uso del miedo, componente básico de la subjetividad actual. Por esta razón la biopolítica es en última instancia una *política del miedo* (la itálica es mía) que se centra en defenderse del acoso o de la victimización potenciales” (56).

Otros autores como Touraine han recalcado la idea de la seguridad como el motor de la política actual, que estaría dentro de la misma línea argumental y nos permitiría vincular la noción de desmodernización con los mecanismos de lo biopolítico. Es notable en este sentido que ambos autores trabajen críticamente la noción de *tolerancia* como una

⁴¹ Para Zizek esta violencia corresponde a un Real Lacaniano: “La lógica espectral, inexorable y “abstracta” del capital que determina lo que ocurre en la realidad social” (Slavoj Zizek 2009: 24).

expresión ambigua del modelo neoliberal⁴². El miedo o la inseguridad se constituyen así en los movilizadores de la actividad política, sustituyendo los principios universales que modernamente la definieron, pero operan reactivamente. Ni el miedo ni la inseguridad conforman un discurso sobre lo político, sino que son mecanismos que mantienen la acción político-administrativa en su pura dimensión pragmática. El slogan que frecuentemente escuchamos es el de hacer cosas, solucionar los reales problemas de la gente real. Este activismo, que tan bien explica el *modus operandi* de una racionalidad instrumental, requiere de la producción de efectos y afectos o, mejor dicho, de efectos de afección: las grandes tragedias, la espectacularización de la violencia social, las guerras exóticas. El saber de oídas de las grandes masacres y genocidios que luego son llevados a reportajes televisivos en horario *premium* no pretenden ni informar, ni establecer una distancia crítica, sino generar la circulación libidinal reactiva del miedo. La conciencia ciudadana queda bien formulada en lo que Zizek llama “el derecho a no ser acosado” (Slavoj Zizek 2009: 57). Ejemplo de lo anterior es la forma en que los medios periodísticos han abordado las movilizaciones estudiantiles de estos últimos meses, enfatizando los aspectos de violencia contra lo privado: los pequeños comerciantes, los transeúntes, las personas “de trabajo”, intentando sembrar la semilla de la inquietud no por las desigualdades sociales que la provocan, sino por la posibilidad que todo se pierda: el orden, los status, es decir, esa fría y lineal cotidianidad de una sociedad post-política. La comunidad deviene en “una atemorizada comunión de personas atemorizadas” (Slavoj Zizek 2009: 56), en la que la figura “del otro” es tolerada mientras no traspase los límites asignados por la propia tolerancia, es decir, mientras el otro no sea realmente “otro”, mientras permanezca a una distancia segura. Esta tolerante distancia, sin embargo, produce dos cursos de acción opuestos, por una parte reduce a los seres humanos a una dimensión de la vida desnuda -tal cual la plantea Agamben⁴³-, en la que pasan a ser sujetos sagrados (*homo sacer*), pero a la vez excluidos de todos los derechos y, por otra parte, continua Zizek, el respecto por la vulnerabilidad del otro es llevado al extremo en la que el yo mismo queda “expuesto sin descanso a una multitud de “acosos” potenciales”(Slavoj Zizek 2009:57). No obstante ambas líneas opuestas terminan por converger en una única trayectoria: la de “la abolición

⁴² Sobre lo anterior véase Alain Touraine (2000: 166-170); Slavoj Zizek (2009: 129-209).

⁴³ Giorgio Agamben (1998).

de la dimensión del prójimo” (Slavoj Zizek 2009: 61) bajo lo cual se comprendería el vínculo específico entre violencia y comunidad.

El argumento que viene a continuación adquiere un carácter propiamente psicoanalítico. Esta reducción del otro a cosa, a factor de un cálculo instrumental, no tiene sólo un origen en la violencia sistémica del capitalismo, sino en una relación traumática que se intensifica por la lógica instrumental que emplaza el capitalismo y la globalización. Contrariamente a la idea de “humanidad” implantada por la modernidad para contener la diferencia intersubjetiva, el “otro”, según cita Zizek de Lacan, no es algo dado directamente, es una presuposición, un objeto de creencia. Esto permitiría si no explicar, al menos iluminar cómo es posible que “la misma gente que comete terribles actos de violencia contra sus enemigos puede desplegar una cálida humanidad y una sincera preocupación por los miembros de su propio grupo” (Slavoj Zizek 2009: 64).

Esta inconsistencia, que Arendt describirá como “banalidad del mal”, a propósito del juicio a Eichmann, podría consistir en que todo otro, en cuanto presupuesto, es en cierta medida producto de la decisión⁴⁴ de *un sí mismo*, y en tanto tal, en cuanto el otro atraviesa esa frágil distancia de la tolerancia y se constituye en un peligro para la ejecución de su/mi propio deseo, entonces se convierte en un objeto posible de aniquilación. Para Zizek, incluso, la fórmula levinasiana del otro abismado, del otro radicalmente fuera y lejos del uno, generaría el mismo resultado. Es decir, abismar la distancia o suprimir la misma por el cruce del límite son formas de abolir esa dimensión del prójimo a la que apela Zizek: esto, es, abolir la proximidad y vecindad que constituye necesariamente al otro respecto de un sí mismo, en un continuo espacio de *tensión precaria*. Por ello para Freud el prójimo representa siempre una experiencia traumática, una amenaza latente: “...una cosa, un intruso traumático, alguien cuyo modo de vida diferente -o, más bien, modo de *goce* materializado en sus prácticas y rituales sociales- nos molesta...” (Slavoj Zizek 2009: 76).

⁴⁴ Decisión entendida acá como ficcionalización o en palabras de Lacan de intervención /mediación del orden simbólico en lo Real.

Es la cultura de la interconectividad total, de la globalización, la que conforme a su definición acentúa esta situación traumática cuando en nombre de la coexistencia pacífica, o la tolerancia multiculturalista, tiende a disolver la distancia (Slavoj Zizek 2009: 77), toda vez que esta distancia se ejecuta en y por el lenguaje. La violencia contra el prójimo, de este modo, producto de este miedo traumático es en definitiva la abolición de la mediación simbólica. Lo que mantiene *en* (esta) tensión precaria es entonces la representación y la violencia sería ante todo el retorno del Real ante el fracaso de la representación⁴⁵. Aunque desde un registro diverso, la tesis de Storr acerca de necesidad de ritualización de la propiedad del territorio, a la que aludíamos líneas atrás, es lo que se juega en este acontecimiento.

Y sin embargo, hay una violencia real o más bien una irrupción de lo Real en la realidad.

c. Violencias antes que Violencia

Para el cientista político Xavier Crettiez (2009), no sería posible hablar de la violencia, cabría hablar de las violencias acentuando así los contornos difusos y ambiguos en la que se presenta en la vida social. No obstante lo anterior, es posible identificar algunos rasgos comunes: en primer lugar la violencia no existe en cuanto tal, sino que es definida por el contexto en la que se produce, lo que para algunas culturas puede ser un acto de violencia para otras no. En este sentido, obedece a un determinado orden simbólico. Por otra parte, no es lo mismo que un mero acto de coerción, pues llamamos violenta una manifestación cuyo fin es la propia expresión de su fuerza destructora, al igual como lo sostiene Arendt la violencia tendría siempre el carácter de medio y cuando cruza esta condición, convirtiéndose en su propio fin, acontece lo que Crettiez denomina el placer en el puro pasaje al acto. Finalmente este acto generador de dolor, de destrucción, es en contra de la voluntad del otro. No hablaríamos de violencia, dice Crettiez, si pensamos en la acción de un cirujano sobre el cuerpo de un paciente (14). Con estos breves antecedentes el

⁴⁵ Zizek escribe: “¿Por qué hoy ese miedo a la sobreproximidad del otro como sujeto del deseo? ¿Por qué de descafeinar al otro, de privarlo de la materia prima de su goce? Sospecho que esta es una reacción a la desintegración de los muros simbólicos de protección que mantienen a los demás a una distancia segura” (Slavoj Zizek 2009: 75).

autor propone una tipología en la que distingue básicamente una dimensión física y una dimensión simbólica de la violencia, siendo esta última la que imperaría en las sociedades contemporáneas, siguiendo aquí las investigaciones realizadas por Michel Foucault y Pierre Bordieu al respecto (15-16).

El texto de Crettiez no tiene ambición especulativa alguna. Como científico social se remite a exponer ópticas y revisar la literatura más actual que se ha escrito sobre estos temas citando variados estudios empíricos y estadísticas. Sin embargo, es sumamente interesante que tras esta completa panorámica deja entrever una cuestión que considero capital: que para entender la violencia no bastaría remitirla al simple pasaje al acto, por el contrario, la violencia corresponde ante todo a una relación con un orden simbólico. Las llamadas tres actitudes filosóficas que el autor define desde las que se ha pensado la violencia lo dejan claro: La primera que él denomina violencia repudiada; es aquella que consiste en imaginar la violencia en el origen del contrato social, en cuanto “que la sociedad se funda ante todo en un rechazo intelectual y práctico a una violencia naturalmente destructora, que es un obstáculo para el progreso y la concordia” (Xavier Crettiez 2009: 26). Fácilmente reconocible, esta postura asimila violencia a naturaleza, y justifica el orden normativo (y su violencia cabe subrayar) en virtud que nos protege del desborde informe de esta naturaleza. La segunda actitud piensa la violencia como energía liberadora. De algún modo es la posición inversa, pues si para los primeros la violencia es lo que es necesario mitigar, para estos últimos la violencia nos libera de la imposición del orden normativo, generando la aceleración histórica de los procesos de transformación social. La violencia liberadora funciona así como una suerte de catalizador de la energía vital. Es tal vez su exponente más notable el conocido George Sorel en su *Reflexiones sobre la violencia* (2005)⁴⁶. Esta visión catártica de la violencia, sin embargo, adquiere una dimensión ambigua, pues como lo indica Crettiez, las posiciones de Sorel, que apelaban a la revolución del proletariado, terminan por inspirar el pensamiento fascista de un Mussolini (Xavier Crettiez 2009: 30). El último modo Crettiez lo llama violencia ineluctable y se refiere a aquella concepción “más psicológica y políticamente más neutra, (...) la violencia es considerada como propia de la especie, y, para algunos, como una

⁴⁶ Sobre este importante texto y su noción de “mito” volveremos hacia el final de este capítulo.

necesidad práctica en los fundamentos de las sociedades arcaicas como modernas” (Xavier Crettiez 2009: 26). Tanto para un Freud como para un Girard la violencia es una condición *sine quanon* sobre la que se fundaría el orden social, el cual debe contar con ella de manera de operativizarla de algún modo. A diferencia del primer grupo no se trata de borrarla o contenerla; o, de manera a inversa, de dejarla que se despliegue con toda su fuerza para desde las ruinas reconstituir este orden. En este caso la violencia no es juzgable instrumentalmente, se define como condición de posibilidad y en tanto tal muy cerca de un fin insostenible. Sin embargo, en el fondo la violencia repudiada y la violencia ineluctable son lo mismo: ambas sostienen que la posibilidad del vivir en común es un trabajo sobre la violencia. En el primer caso implica un desplazamiento representacional: “El Estado, el mercado y la tradición son medios para encauzar la violencia y hacer posible el vivir-juntos” (Xavier Crettiez 2009: 28). El Estado, el mercado y la tradición serían quienes, sin embargo, están autorizados para ejercer una “legítima” violencia en nombre de evitar la disolución de la comunidad, es decir, pueden ejercer violencia para impedir la violencia, pero el valor de ésta es siempre representacional, a diferencia de la violencia natural que se definiría como lo irrepresentable propiamente (un ejemplo de ello es lo Sublime para Burke). En el segundo caso el desplazamiento es más bien de índole estético-performativo, en cuanto la violencia sería ella misma una forma de control activo para asegurar el vivir-juntos. La violencia de este modo se transforma en algo más que una condición previa de la comunidad, pues no es nunca superada por la constitución del orden social, el que cuenta con ella para negarla o reciclarla, es decir, es un contenido permanente y por ello cabría llamarlo latente en la configuración de la comunidad. En ambas la violencia son medios representacionales, que vienen a otorgar una solución representacional a la posibilidad de su irrupción real: el paso al acto. Si modernamente la figura del Estado o del mercado o la tradición, como señala Crettiez (28), son modos de esta contención, la figura del sacrificio, siguiendo a Girard o a Bataille en los textos que trabajaremos en el próximo capítulo, sería un mecanismo privilegiado de tal contención, aunque de manera distinta en cada cual. En este sentido la eficacia de la violencia sacrificial sería siempre una operación representacional. Mientras la violencia “real” sucede performativamente, es decir, no es representacional en cuanto acción, a pesar que sus motivaciones o fines lo puedan ser, como hemos visto; el sacrificio es en su origen y finalidad una acción representacional (la

acción misma es una representación). La fetichización del sacrificio consistiría en pasarlo por real, en el borramiento u olvido de su carácter ficcional. En esta medida es entendible la afirmación de Benjamin respecto de que el sacrificio es la escena fundamental de la Tragedia⁴⁷, que no es lo mismo que la fundación de la sociedad. Por el sacrificio es que se separa el Teatro de la vida social, el teatro de la realidad.

2. Violencia y comunidad: sus representaciones sacrificiales

El análisis precedente nos ha permitido constatar el rol que cumple la representación en el fenómeno de la violencia. A la vez, marca la distinción con el llamado pasaje al acto que es lo que primero que se nos viene a la mente cuando pensamos en ella. Por lo mismo lo que interesará enfatizar es que la violencia sacrificial encuentra su eficacia en esta dimensión representacional, podríamos decir que se consume en y como representación y que su reducción a su dimensión de violencia “real” es lo que acarrea el peligro de su fetichización. Es a partir de este énfasis es que se hace aceptable abordar la relación entre comunidad y violencia desde la figura sacrificial. Sin embargo, para situarla adecuadamente es preciso primero delimitar el lugar de la violencia en relación con la comunidad en general.

En una conferencia pronunciada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid el 2009⁴⁸, Roberto Espósito plantea que la asociación entre violencia y comunidad es de algún modo esencial y originaria. Esta vinculación estaría refrendada en innumerables culturas -y especialmente en la occidental- a través de mitos que cuentan un homicidio original desde donde se abría erigido y que permanece latente en forma de deuda imprescriptible, tal como lo revisamos en el capítulo anterior. Lo que tendrían en común estos mitos originales sería que tal falta ha sido siempre cometida entre miembros de la misma comunidad y, más aún, entre hermanos. La lógica de la violencia fratricida según él, fundamenta, por una parte, el carácter de imprescriptible de esta falta, al haber sido cometida por la misma sangre, pero por otra parte, y esta vez siguiendo a Girard, que la causa de esta violencia no es, como podríamos creer con ingenuidad, la diferencia de unos y otros, por el contrario, la

⁴⁷ Walter Benjamin (1991: 95).

⁴⁸ Espósito, Roberto, *Comunidad y violencia*, faccímil sin datos editoriales.

indiferenciación, la falta de diferencia o el exceso de igualdad que definiría a la comunidad originaria:

“Lo que Girard sostiene es que los seres humanos no combaten a muerte porque son demasiado diferentes (...) sino porque son demasiado parecidos, e incluso idénticos, precisamente como los son los hermanos y, aún más los gemelos. Éstos se matan recíprocamente no por exceso, sino por defecto” (Roberto Espósito 2009: 3).

“Están expuestos literalmente – continua Espósito líneas más adelante- a lo que tienen en común: a su ser nada-más-que-comunidad, comunidad desnuda, despojada/desvestida de toda forma. Y por eso la violencia puede comunicarse libremente del uno al otro, hasta formar una unidad con dicha comunicación” (Roberto Espósito 2009: 5).

La violencia es el nexo mismo, lo común, en cuanto no se establecen límites entre los objetos de deseo de unos y otros. La indiferencia es pues lo que caracteriza a esta comunidad originaria, sin límites entre el dentro y el afuera, ilimitada en su propia interioridad por la falta de un principio de identidad. Pero, por otro lado, la violencia es la condición comunicante, no en tanto sucede realmente, sino que como lo señala Girard, como una amenaza que pende sobre la comunidad, en cuanto viene a infringirle al continuo ilimitado de la indiferencia la marca o la interrupción de lo otro, es decir, límite, finitud, singularidad, es decir, la irrupción de lo histórico. Se desprende de esta descripción dos formas de entender la comunidad como deber o límite que implica un doble rostro de esta violencia fundante, o bien, como violencia destructiva, o bien como violencia constitutiva de diferencias. Este bifrontismo nos separa en un punto de la tesis del dispositivo inmunitario de Espósito, que sería la respuesta moderna (y cultural) a esta violencia de la comunidad indiferenciada, pero no la refuta, por el contrario, la amplía.

Para entender esta ampliación propongo pensar dos figuras, que nos parecerán en su rótulo paradójicas: a la primera, la que se deriva de los enunciados de Espósito, podríamos denominarla *violencia como principio del orden/sistema jurídico*, comprensible desde el dispositivo inmunitario; a la segunda propongo llamarla *violencia como la fatal /inexorable transgresión del orden normativo*, que podría coincidir eventualmente con la idea de una violencia trágica. Pero faltaría una tercera figura, aquella que ya no piensa la comunidad y que no es violencia como deuda fatal, antes bien, como don, en este caso me atrevería a imaginar una suerte de *violencia como principio ontológico de la comunidad*. Pero vayamos punto por punto.

a. Violencia como principio Fundacional del orden/sistema jurídico: La figura de la deuda (culpa)⁴⁹

i. Comunidad Inmunidad y muerte: el miedo de los individuos

Como se concluyó en el primer capítulo de la tesis, para Espósito la comunidad se configuraría en un pliegue de Deuda y Don. En el caso del pensamiento moderno la figura que se impondrá será la de la deuda, convirtiendo a la comunidad en una amenaza de la cual será preciso liberarse. A esta liberación o mejor dicho, a esta suspensión del horizonte comunitario, Espósito la denominará inmunidad. La idea de la inmunidad deviene de esta libre circulación de la violencia en que se fundaría la comunidad originaria que pondría en riesgo de contaminación a cada uno de los miembros de ésta. La inmunidad es pues un dispositivo para la evitación del contagio de la sangre derramada por aquel fratricidio original. La idea de infección es sin duda una imagen elocuente, y es también evidente en un amplio conjunto de mitos que narran el surgimiento de la sociedad política en Grecia, como la lucha entre el orden de la ley objetiva y el orden arcaico de la sangre que mancha a los descendientes del criminal con una marca en el cuerpo mientras no se retribuya la deuda. La *mácula* o *miasma*, que identifica a un Edipo o a un Filóctetes, constituyen el origen de la fatalidad, y es el modo en que tradicionalmente se entendió la tragedia, al menos hasta Nietzsche. En algunas tragedias asistimos al momento mismo de la transición del antiguo orden: cabría recordar, por de pronto, a Antígona y la clásica lectura hegeliana, o la saga de la *Orestíada* que Esquilo hace culminar con la puesta en escena de un tribunal en el que se restituye -se limpia cabría decir- la deuda con el advenimiento del imperio de la ley humana escrita por sobre el derecho de la sangre, del *broto* antiguo⁵⁰. Esta genealogía encuentra en la *Teogonía* de Hesíodo tal vez su versión más antigua, cuando el poeta campesino establece en una línea filial directa el origen del sistema jurídico político en conexión con las potencias que representan lo incondicionado: la muerte y la

⁴⁹ Tal vez el más emblemático texto al respecto sea la *Genealogía de la Moral*, en el cual Nietzsche deriva el origen del sistema jurídico de un principio de crueldad que ejecuta el soberano sobre sus súbditos a discreción, y que representa la autoafirmación de su propia voluntad de poder. Esta tesis tiene un continuador natural en lo que propone Foucault en textos como *Vigilar y Castigar* que pone el acento en el cuerpo como el campo de inscripción de la violencia punitiva.

⁵⁰ Véase las *Eumenides* de Esquilo (2000).

destrucción asociadas al orden mítico de la guerra. Estas potencias encuentran en la figura de la negra Noche (*Nyx*) su matriz, y son las figuras que definen los destinos humanos: las *moiras*, las *Keres* y las consabidas *Erinias*.⁵¹ Por otro lado, encontramos también una correspondencia moderna de estas ideas en la tesis del Tabú freudiano tal cual se expone en *Tótem y Tabú* (1913). Pero veremos su contraposición en el poder positivo del contagio que Artaud le asigna al teatro, en una línea más bien nietzscheana. No interesa por el momento detenerse en estos consabidos hitos que asumimos casi como hechos de la causa. Lo interesante en esta oportunidad es comprender el estatuto de este dispositivo inmunitario que es en definitiva lo que define nuestra primera figura de la violencia comunitaria.

En el ensayo antes citado: “Comunidad y violencia” (2009), Espósito distingue tres instancias en las que se ha manifestado el dispositivo inmunitario: la primera es de índole topográfico, al respecto escribe: “Desde su origen se puede decir que la civilización humana ha practicado el trazado de límites, términos, confines; el levantamiento de muros entre un territorio y otro” (Roberto Espósito 2009: 7). La producción de fronteras es un tema constante en la mitología antigua y encuentra su tópico paradigmático en la escisión entre naturaleza y cultura que plantea Levi-Strauss, como tópico fundacional de los relatos míticos. La frontera representaría el lugar intersticial en el que el héroe ha dejado su forma anterior y aún no adquiere la nueva. La frontera no es pues una simple demarcación, es más bien un espacio de transición e itinerancia, en la que el héroe se prepara para retornar pletórico de fuerzas a ejercer sus nuevas funciones de gobierno. Los mitos de viaje como *Gilgamesh* o *La Odisea*, por citar a algunos, relatan tal cosa: la iniciación del sujeto precivilizado a la civilización plena y conciente. Sin embargo, pudiera resultar abortada esta transición: el viaje inconcluso, el sin retorno a la indiferenciación es la reforma que propone la Tragedia para el mundo mitológico antiguo. El caso de Antígona es ejemplar. Su muerte en una caverna, es decir, a medio camino del lugar salvaje donde los perros devoran los cuerpos de los hermanos malditos, y la ciudad y sus murallas que acogen la prudente ley del humano rey Creonte. Esta figura extraña de la inmunidad deberá ser revisada más adelante, puesto que de aquello deriva la cuestión de la tragedia y del teatro: la frontera es

⁵¹ Sobre este asunto me permito citar mi tesis de Licenciatura (1993). “El horror del vidente. Muerte, memoria y poder en Edipo Tirano” (inédita).

el lugar de mayor exposición al contagio y, al mismo tiempo, el lugar protegido de la cuarentena.

La segunda instancia representa en propiedad el dispositivo inmunitario y haya su lugar paradigmático en la ya referida tesis del *Leviatán*, de Hobbes. En este caso el dispositivo consiste en la construcción del Estado soberano y del derecho individual, el paso del régimen de lo “común” al de “lo propio”⁵², la propiedad como la instancia de diferenciación. En este caso señala Espósito:

“El individuo y el Estado nacen bajo el signo de la separación y la autonomía en el interior de los propios confines. Fronteras impermeables recorren hoy el mundo entero, separando los Estados individuales, y en el interior de los mismos, a los individuos que los habitan” (Roberto Espósito 2009: 8).

Tal seguridad, sin embargo, tiene un precio no menor, la cesión de los propios derechos naturales al soberano, quien en nombre de la Ley ejercerá ahora la decisión política.

La tercera instancia sería más bien una profundización de esta última, y dice relación al advenimiento del biopoder que Espósito describe sucintamente como el desplazamiento de estas fronteras a la propia identidad biológica de los cuerpos individuales: “Desde aquel momento, es la vida humana -el cuerpo de los individuos y de las poblaciones- lo que se pone en juego en todos los conflictos políticos decisivos” (Roberto Espósito 2009: 9). De lo que se tratará es de mantener protegido a los individuos de cualquier degeneración del propio cuerpo que implique el contagio comunitario.

En ambas soluciones inmunitarias el resultado parece ser contradictorio. En *Communitas* (1998) Espósito define esta operación del siguiente modo:

“Los individuos modernos llegan a ser verdaderamente tales -es decir, perfectamente in-dividuos, individuos “absolutos”, rodeados por unos límites que a la vez los aíslan y los protegen- sólo habiéndose liberado preventivamente de la “deuda” que los vincula mutuamente. En cuanto exentos, exonerados, dispensados de ese contacto que amenaza su identidad exponiéndolos al posible conflicto con su vecino. Al contagio de la relación” (Roberto Espósito 1998: 40).

La inmunidad pareciera entonces, lejos de ser un *pharmakón* (antídoto) contra el contagio de la comunidad, ser la condición de posibilidad por la que el individuo puede

⁵² Véase el primer capítulo de esta tesis.

emerger. Es por esto que la comunidad pasa a ser aquello que es necesario mantener a raya, aniquilar si es posible para impedir el aplastamiento del individuo y sería bajo esta exigencia que es necesario que la comunidad adquiriera la condición de culpa (o deuda), lo que queda sancionado a través de una operación mitopoyética que erige como principio fundacional de la comunidad un asesinato:

“Naturalmente la opción inmunitaria hobbsenana y, en general, moderna, no se realiza gratuitamente. [...] Si la comunidad conlleva delito, la única posibilidad de supervivencia individual es el delito contra la comunidad. Aquí se delinea por primera vez, y de la manera teórica más cumplida, esa “pirámide del sacrificio” que, en cierto sentido, constituye el rasgo dominante de la historia moderna. Lo que se sacrifica es precisamente el *cum*, que es la relación entre los hombres y, por lo tanto, en cierto modo, a los propios hombres. Paradójicamente, se les sacrifica a su propia supervivencia. Viven *en y de* la renuncia a convivir” (Roberto Espósito 1998: 42-3).

En esta figura lo que se sacrifica es la comunidad para salvar al individuo, de lo que se desprende una idea de individuo como inmune al vínculo. La función de este delito sería saldar la deuda, es decir, detener la infección y a la vez de prevenir su reaparición.

“Todos los relatos sobre el delito fundacional -crimen colectivo, asesinato ritual, sacrificio victimal-, que acompañan como un oscuro contrapunto a la historia de la civilización, no hacen otra cosa que citar de una manera metafórica el *delinquere* -en el sentido técnico de “faltar”, “carecer”- que nos mantiene juntos. La grieta, el trauma, la laguna de la que provenimos: no es el Origen, sino su ausencia, su retirada. El *munus* originario que nos constituye, y nos destituye, en nuestra finitud mortal” (Roberto Espósito 1998: 33)⁵³.

De esta forma el crimen fundacional adquiere simbólicamente el carácter de sacrificio, pues la víctima es entendida como propiciatoria y representante de una posibilidad: la de salvar ora al individuo mismo de su disolución en la indeterminación de una deuda comunitaria -la versión moderna- ora a la comunidad de su disolución en el orden del individuo -la versión mítica. El sujeto asesinado adquiere en sentido estricto una dimensión sagrada, por la cual pasa a ser objeto tanto de veneración como de escarnio. La misma condición se replica en la figura del verdugo, quien es elevado a la condición de héroe fundador tanto como de asesino filial y destructor de la comunidad. Pero lo que habría en esta situación es por sobre todo el mito fundacional del individuo antes que de la comunidad, el que, no obstante, adquiere una condición controversial, dando lugar a dos maneras de comprender el rol del individuo, o como gestor de la posibilidad de la comunidad o como destructor de la misma. Controversia que se resuelve, sin embargo, en

⁵³ En esta cita Espósito referirá al texto de Bernard Baas (2008) “El cuerpo del Delito”, que hemos dejado para comentar en un apéndice que se encuentra al final de esta investigación. Sin embargo, es importante precisar que esta visión de la falta está sostenida desde la deuda como culpa (*schuld*) y es precisamente aquello que quiero someter a discusión e la última parte de este capítulo.

una misma cuestión: la fundación del orden jurídico como garantía de cohesión de la sociedad y de coexistencia pacífica entre los individuos. El sacrificio sería concebido como el acto de inauguración del orden jurídico a través de la producción del individuo y su consecuente destrucción simbólica. En esta línea encontramos la tesis de un Girard⁵⁴ o la de un Jean Duvignaud⁵⁵, quien se pregunta “¿por qué occidente ha buscado obstinadamente destruir en imagen la representación de la diferencia individual?” (Jean Duvignaud 1979: 176), tal vez lo dice producto de una angustia de ser y el miedo de existir como individuo separado, el miedo a la libertad como el que describe Eric Fromm en su texto homónimo. El caso es que en esta destrucción del individuo ocurre el imaginario social como sacrificio, y de acuerdo a Duvignaud, sobre una escena, en el teatro.

Parecieran contradictorias, pero en el fondo es lo mismo. Para Girard el chivo expiatorio expurga o redime la violencia que se asienta silenciosa en la comunidad indiferenciada. El chivo expiatorio no es sino la producción de una diferencia, que, sin embargo, es necesario destruir para mantener el control de esa igualdad. El sacrificio o la presentación del suplicio escénico cumplen en estos autores una función paradójica, pero en relación a la operación y no a sus fines, que sería uno y el mismo: el individuo es lo que habría que proteger, el individuo ante el peligro de esa amenazante nivelación en lo igual. El *individuo sacrificial* (el individuo como el objeto sacrificial) vendría a constituirse de este modo en el garante del orden, a través de la acción ejemplificadora del sacrificio⁵⁶. Por ello que el sacrificio vendría a ser la operación inmunitaria por antonomasia.

Pero es tan sólo una primera forma de entender esta cuestión, pues en esta situación es el propio individuo quien adquiere una condición ambigua: es finalmente el portador de la infección -y no sólo el que contrae la enfermedad, como si la enfermedad le cayera fatalmente- y al mismo tiempo de la cura.

⁵⁴ René Girard (2005).

⁵⁵ Jean Duvignaud (1979).

⁵⁶ La imagen del Cristo sería el ejemplo de todos los ejemplos, pero por sobre todo la del criminal (véase Jean Duvignaud 1979: 176).

El dispositivo inmunitario al funcionar coactivamente (por negación dice Espósito y no autoafirmativamente) termina por convertirse en el mismo mal que pretende erradicar. Es decir, al intentar erradicar la violencia de la comunidad indiferenciada, instala un aparato de violencia y control que implica la separación total de los sujetos a través de la imposición de tecnologías del yo -en palabras de Foucault-, que son las que permiten la construcción de la subjetividad individual⁵⁷. En lugar de desaparecer, sostiene Espósito, “la violencia de la *communitas* se incorpora en el mismo dispositivo que debería abolirla” (Roberto Espósito 2009: 8).

Habría entonces en palabras del mismo autor una relación esencial entre comunidad y violencia y es aquí donde la figura sacrificial se torna también ambivalente, pues mientras sea el individuo inmune al vínculo, lo que se sacrifica o purga es la deuda en el cuerpo de un individuo. Es decir, aquello que es necesario contener: la propia comunidad indiferenciada. Sin embargo, el proyecto inmunitario significó también la transformación de esa comunidad en una suerte de objeto del deseo perdido, que es imperativo recuperar por lo que se convertiría en algo más que el horizonte irrealizable de la utopía moderna. Este doblez de la comunidad conduce a la esencialización de su existencia, es decir, frente al señorío de la violencia inmunitaria, que fragmenta, que confina, la comunidad aparecería para el pensamiento político moderno como la imagen mítica a la cual retornar. Es aquí donde Deuda y Don se pliegan en un mismo y único vector: el de un deber ineludible en dos direcciones inversas: distanciamiento o retorno.

En esto radica el peligro del comunitarismo cuando adquiere la fisonomía de la muerte: se da como deber el de aniquilar al individuo, a lo diverso de una identidad elaborada autoreferentemente, que mitifica (o mistifica) el colectivo. Nuevamente el sacrificio asoma como el dispositivo medial privilegiado, pero en este caso fetichizado, es decir, subvertido

⁵⁷ “Aunque nació para mantener a raya la violencia potencial de la comunidad originaria, el paradigma inmunitario, a través de una serie de pasajes discontinuos, termina por producir una violencia muy superior. Las fronteras, en un principio instituidas para circunscribir el territorio soberano de los Estados individuales o para proteger el cuerpo individual de cada ciudadano, se fijan en cierto momento en el interior de la vida humana misma, como umbrales excluyentes, para separar una parte de la vida que se declara superior de otra considerada inferior: inferior hasta el extremo de no ser digna de ser vivida. Los cincuenta millones de muertos con los que concluye la segunda guerra mundial muestran el punto culminante de este proceso apocalíptico” (Roberto Espósito 2009: 10).

de su condición representacional. Es apelando a esta lógica que el sacrificio sirve de justificación de cualquier masacre genocida de índole racial, cultural o política. La crítica de Espósito al respecto asimila el sacrificio a esta lógica del deber de don en la que se hallaría la figura de la comunidad de muerte. Contrariamente a este autor, nos parece que la concepción sacrificial de una Bataille, provocada desde la idea del excedente y del gasto, socavan esta visión, relevando una posibilidad afirmativa de la comunidad, por ende no totalitaria, en contra de una visión dialéctica del asunto. La idea de una “comunidad de individuos”, tal cual la plantea Sergio Rojas⁵⁸, o enuncia Alain Touraine como salida a la aporía de la globalización, pasa por la superación de la dialéctica individuo-comunidad. Mientras sigamos concibiendo al individuo desde una negatividad, es decir, como el resultado de un dispositivo inmunitario su contracara será siempre la comunidad mistificada, que de algún modo también es el resultado de una negatividad. Es esta situación insalvable, en la que uno atado al otro configura un círculo no virtuoso, la que ha hecho urgente volver sobre la cuestión de la comunidad. Superar esta visión dialéctica fundada en la deuda no implica pensar ingenuamente que no hay individuo sin comunidad o viceversa, antes bien, de lo que se trata es de entender que el individuo co-acontece con la comunidad en una total simultaneidad y no en una alternancia⁵⁹.

b. Violencia como principio fundacional del orden histórico: trasgresión y violencia trágica o la fatalidad de una decisión.

La segunda imagen de la violencia no es propiamente un tipo, más bien es una sutil variante del reverso comunitarista que instala el paradigma inmunitario. Si en aquella primera figura la comunidad se erige exclusivamente desde una deuda, en este segundo caso la comunidad se encuentra en un lugar indeciso entre la deuda (la culpa) y la inexorabilidad del acontecer histórico. Es posible sostener que la idea de la deuda se resignifica cuando introducimos la variable histórica en la discusión, pues ésta aparece como una condición del propio acontecer histórico, y la comunidad referida al horizonte de

⁵⁸ Sergio Rojas (2012 a).

⁵⁹ Espósito, al igual que Touraine, erigen la noción de comunidad en una relación dialéctica con el individuo, en el fondo, a mi parecer, ambos pensadores se asientan en el supuesto de lo que Sergio Rojas denominará “comunidad de individuos”. La comunidad no es la sociedad. La comunidad es la posibilidad ausente del individuo en la que el individuo se constituye fuera de cualquier imposición, coacción o negatividad, es decir, no en remitencia a otra cosa distinta del propio individuo.

esta temporalidad. En esta línea se nos aparece un cierto pensamiento de lo trágico, que no alude necesariamente a la tragedia como forma teatral, y es lo que nos autoriza a proponer esta variante y cuyo interés reside en que postula la figura de la violencia sacrificial como la clave de este acontecer histórico, pero también porque hace ingresar el rol de lo sacrificial en la estructura del arte escénico.

Un punto de partida de esta pequeña desviación la encontramos en el famoso comentario que realiza Heidegger del segundo coro de Antígona de Sófocles, en “La introducción a la metafísica”⁶⁰, que ya habíamos anunciado. El contexto en el que se plantea la cita es la discusión sobre la distinción entre ser y pensar, lugar en que se jugaría el origen de occidente (Martin Heidegger 2003 a: 134). Es en esta diferencia originaria en la que irrumpe el hombre desde su cabal esencialidad, como lo más pavoroso o terrible (*deinotatos*). Pavoroso o terrible es la traducción que da Heidegger a la palabra griega “*deinos*” y que en el alemán referiría a *unheimlich*. Sin embargo, la primera interpretación que Heidegger le otorga a este ser pavoroso se detiene más en la acción que ejerce lo terrible, como violencia, como uso de fuerza. El ser humano es terrible pues es quien puede hacer uso de la fuerza contra el sometimiento forzado que la propia naturaleza le impone, uso en el cual le va su propia posibilidad de ser: “...no sólo dispone de ella sino que es violento en la medida que el empleo de la violencia para él no sólo constituye un rasgo fundamental de su conducta sino de toda su existencia” (Martin Heidegger 2003: a138). Este rasgo, en cierto sentido inexorable de la violencia, quedaría sancionado para Heidegger en el carácter supino de este ser pavoroso al cual alude el poema de Sófocles:

“El hombre no hace violencia además y al lado de otras acciones, sino sólo en el sentido de que a causa de su actividad violenta y con ella, usa la violencia contra lo que lo somete. Porque él es doblemente *deinón*, en un sentido originariamente único, es *tò deinótaton*, lo más poderoso: el que hace violencia en medio del poder sometedor” (Martin Heidegger 2003 a: 139).

Violencia sobre violencia, entonces no sólo aquel que dispone de tal poder como una posibilidad, sino como aquel que encuentra su realización fatal en este poder. Pero violencia aquí no refiere a la mera destrucción o el aniquilamiento de algo, en tanto condición la violencia implica que la posibilidad óntica del ser es tensión ontológica irresoluble, como la herida que constituye el origen mismo. Esta fractura a la que apelaría

⁶⁰ Martin Heidegger (2003 a).

la diferencia ontológica heideggeriana encontraría un antecedente en la poesía trágica de Hölderlin. Tal como lo formula el español Patxi Lanceros⁶¹, lo trágico es el nombre del conflicto insoluble, insuperable y constitutivo de una relación que se evidencia en el gesto de la herida: "...un ensayo de pensamiento trágico que da cuenta del desgarró *en y por* el que la realidad se constituye" (Patxi Lanceros 1997: 17). Para Lanceros la fractura o partición es el gesto inaugural desde donde se levantaría el pensamiento filosófico. El origen, el *arjé*, es pues el desmembramiento de la unidad indiferenciada que separa lo real en términos de oposiciones irreconciliables: sujeto/objeto, racionalidad/irracionalidad, naturaleza/cultura. Tal desgarró experimentado como herida introduce la guerra como la condición del acontecer de lo real: "...abismo en el que se libra eterna batalla cuya continuidad es condición de ser y devenir [...]. El pensamiento trágico asume la divisa de Heráclito: "Guerra es padre de todas las cosas", y se configura como pensamiento del dinamismo y la contradicción que apunta hacia el único imperativo de *permanecer en la herida*, sin reposar en las identidades parciales que se constituyen en sus bordes" (Patxi Lanceros 1997: 17).

Una realidad que asume el desgarró y la contradicción como su condición fundamental sin pretensión de superación o síntesis dialéctica. Entonces más que poder destructor, la violencia en Heidegger es un poder separador o distanciador. Violencia implica una escisión en la familiaridad de las cosas:

"Lo pavoroso no nos permite permanecer en nuestra propia tierra (...) Pero el hombre es lo más pavoroso (...) porque se pone en camino y trasciende los límites que inicialmente y a menudo le son habituales y familiares. (...) hace violencia sobrepasa los límites de lo familiar, siguiendo justamente la dirección de lo pavoroso o no-familiar, entendido como poder sometedor" (Martin Heidegger 2003 a: 139).

La violencia es pues una condición liminal, es una producción de distancia, es decir, de falta. Más que pérdida, lo pavoroso consiste en la condición fatal de la intemperie, del afuera en el que encuentra lugar el hombre esencialmente hablando. Esta condición fatal, que cabría denominarla en sentido estricto trágica, consistiría en *la inexorable trasgresión de los límites*.

"Por todas partes el hombre se abre camino; se atreve a avanzar hacia todos los dominios del ente, del iterar que somete y, precisamente al hacerlo, es arrojado fuera de todo camino. Sólo por esta razón

⁶¹ Patxi Lanceros (1997).

comienza a abrirse la plena condición de pavor, propia de lo más pavoroso. El hombre no sólo experimenta el ente en su totalidad como lo pavoroso; siendo él mismo *aquel* que hace violencia, no sólo va más allá de lo que le es familiar, sino que además llegar a ser en todo lo más pavoroso: a él le alcanza la ate, la ruina, la desgracia, y en tanto que todos los caminos carecen de salidas, se ve arrojado fuera de cualquier relación con lo familiar” (Martin Heidegger 2003 a: 140) .

Esta es la condición trágica: hay que transgredir los límites para ser lo que es, pero al hacerlo no se encuentra, por el contrario, se pierde, es presa de su misma violencia, de su misma trasgresión. Lo trágico es pues la violencia misma entendida como estancia en la impropiedad radical, en el desarraigo y la desgarradura. No hay en esta figura deuda, pues en este caso la falta es la condición misma de posibilidad⁶², y no una negatividad. La violencia no es remisión a un algo-otro más acá o más allá, es el hueco mismo de la herida, que sin embargo no es un estado, sino un suceder, una producción de distancia: el corte. La violencia es la operación del fundamento, de la instauración, por medio de la palabra, del mundo, pero, a su vez, el permanente desajuste entre los nombres y las cosas. Pero esta condición se completa con su situación como sujeto político, pues, es en esta no-correspondencia donde - de manera paradójica instaura el hombre, donde se hace obra el fundar - irrumpe el lugar de lo histórico: “Antes bien, *pólis* quiere decir el lugar, el allí, dentro del cual y en el cual es el ser-ahí, la existencia, entendida como histórica” (Martin Heidegger 2003 a: 140).

El fundamento (el origen) mismo sería pues violencia. El fundamento escinde la diferencia entre ser y pensar, por lo cual el ser se historiza. Este devenir histórico es la forma en que acontece el ser como época, como reserva y sentido. Lo histórico se fundaría sobre la violencia como su única posibilidad de suceder. El nombre de este acontecimiento, de esta irrupción de la historia como acontecimiento (*ereignis*⁶³), es brecha (Martin Heidegger 2003 b: 149), una de-cisión:

“En cuanto brecha para la manifestación del ser, puesto en obra en el ente, la ex-sistencia del hombre histórico es un *incidente*: una incidencia en la que súbitamente brotan las potencias de la desatada fuerza sometedora del ser y se insertan en la obra como acontecer histórico. (...) Arrastrados por la necesidad de su ex-sistencia, sólo emplearon la violencia, pero lejos de eliminar la necesidad, no hicieron más que aumentarla y fue así como se apoderaron a la fuerza de las condiciones fundamentales de la verdadera grandeza histórica” (Martin Heidegger 2003 b: 150).

⁶² Posibilidad misma de encontrar el fundamento, los nombres sagrados como dirá posteriormente.

⁶³ Martin Heidegger (2003 b).

El hombre historiza el ser al tiempo que el hombre encuentra su posibilidad de ser en esta historización. La violencia funda el mundo en la decisión que hace acontecer la historia, al tiempo que instala al hombre en esa historia. Es entonces el fundamento una trasgresión inexorable en la que tiene lugar o gana lugar el destino histórico de la comunidad. En el “Origen de la obra de Arte”⁶⁴ Heidegger comenta:

“Siempre que acontece el arte, es decir, cuando hay un inicio, la historia experimenta un impulso, de tal modo que empieza por vez primera o vuelve a comenzar. Historia no significa aquí la sucesión de determinados sucesos dentro del tiempo, por importantes que éstos sean. La historia es la retirada de un pueblo hacia lo que le ha sido dado hacer, introduciéndose en lo que le ha sido dado en herencia” (Martin Heidegger 1969: 64).

La obra de arte como puesta en obra de la verdad del ser es el desocultamiento de la violencia fundadora sobre la tierra. Es en esta acción de cisura en la que aparece el destino de una comunidad, el destino histórico de un pueblo⁶⁵.

Ahora, si a esta violencia cabría entenderla como *fatal o inexorable trasgresión*, entonces la perplejidad sería la actitud que define esta figura.

Perplejidad como la del ya mencionado Prometeo, el que, en palabras de Schelling, desgarrado de la unión con lo divino padece el destino de estar “ligado con las cadenas de una férrea necesidad a las duras rocas de una realidad casual, pero ineludible, y desesperado mira el abismo inmediatamente insuperable, situación ésta nacida de una acción precedente a la existencia actual y, por lo tanto, nunca revocable, irreversible” (citado por Sergio Givone 1991: 73).

Prometeo se convierte así en la imagen del hombre mismo, cabría precisar del hombre político porque histórico⁶⁶. Sin embargo, Prometeo no sufre una injusticia, no es víctima de un error fatal, el problema es que Prometeo está en su derecho. Comenta al respecto Givone:

⁶⁴ En Martin Heidegger (1969).

⁶⁵ En Holderlin y la esencia de la poesía Heidegger escribe: “Así, la esencia de la poesía está encajada en el esfuerzo convergente y divergente de la ley de los signos de los dioses y la voz del pueblo. El poeta mismo está entre aquéllos, los dioses, y éste, el pueblo. Es un “proyectado fuera”, fuera en aquel *entre*, entre los dioses y los hombres. Pero sólo en este *entre* y por primera vez se decide quién es el hombre y dónde se asienta su existencia, “Poéticamente el hombre habita esta tierra”” (Martin Heidegger 1969 b: 54).

⁶⁶ Véase al respecto el mito prometeico en la versión platónica del Protágoras.

“Ha hecho lo que debía hacer, impelido por la necesidad ética. A pesar de esto, es justamente condenado por Zeus debido a lo que ha hecho a penas inenarrables, a penas que duran un tiempo del que no se ve fin. Porque también Zeus está en su derecho: es el precio de la libertad y de la independencia de Dios” (Sergio Givone 1991: 74).

Y termina citando a Shelling: “No puede ser de otro modo; se trata de una contradicción que no podemos evitar...” (Sergio Givone 1991: 74). Para Sergio Givone este pensamiento de lo paradójico, de lo aporético, en el que permanece la contradicción define el pensamiento trágico.

Perplejidad entonces, porque lo ineludible es el resultado de una elección, del mismo modo como la elección es ineludible. No hay más remedio que decidir, esto es distanciar, tensar hasta el desgarrar el lazo con lo divino, porque ahí se abre al hombre su posibilidad de ser-histórico, por consiguiente, si la violencia, como sostiene Givone, es el contenido esencial de lo trágico (Sergio Givone 1991: 105), la violencia trágica es la violencia de lo paradójico, de lo que no tiene resolución, en lo que no hay reconciliación, ni redención. La violencia trágica no funda desde la culpa, no busca restaurar o re-encontrar un origen perdido, en sentido estricto su fundación es el golpe instaurador de la historia -el poder secularizador de la historia dirá Givone- que funda de golpe a su vez, sin mediación alguna, aconteciendo en la de-cisión que no alude a una deuda, sino a la perplejidad. Si lo trágico es el retiro inevitable de lo divino, lo perplejante es el inútil intento de su reintegración, que pone en evidencia la ambigüedad de la propia violencia. Al respecto escribe Givone:

“La violencia arbitrariamente destructiva del dios no es algo distinto a la hybris blasfema que está latente en el tejido de la comunidad y que siempre corre el riesgo de explotar, aniquilándola” (Sergio Givone 1991: 105).

Sin duda reconocemos tras esta afirmación el nombre de René Girard⁶⁷. En efecto, Girard será a quien cita Givone para demostrar los rendimientos antitrágicos de los pensadores trágicos como Nietzsche y Heidegger, quienes en su intento de reintegrar lo sagrado simplemente retornan a “una identidad trascendental de la diferencia” o “una diferencia que continúa transitando continuamente en la identidad” (Sergio Givone 1991: 106). En lo trágico no hay reconciliación alguna, por ello ingresa una vez más la figura del

⁶⁷ Vemos que a estas alturas es inobjetable la importancia de la tesis de Girard sobre el sacrificio, e imprescindible su tratamiento, pero será en el próximo capítulo donde eso ocurra, por ahora lo que importa es la referencia que hace al respecto Givone para armar la idea de “violencia trágica”.

sacrificio, pues el sacrificio sería la expresión de esa paradójica violencia sagrada devenida comunitaria:

“Para Girard el sacrificio es originario. Se sitúa en el origen de la sociedad y de la historia, ya que vehicula la violencia a través de la víctima del sacrificio de modo que el sentido absoluto, es decir, la capacidad de autodestrucción, se restituye al sentido, al orden cósmico y al acto en el que lo legal y lo hecho coinciden; pero para que esto suceda es necesario olvidar que la víctima es inocente, al igual que es necesario disuadir, ocultar que no se trata de la restitución de un orden sobrehumano y divino, sino de la reintegración de un orden subhumano y bestial debido al cual el sacrificio repite el linchamiento y, por lo tanto, reproduce un delito cuyo fin es la supervivencia de la horda” (Sergio Givone 1991: 131).

Violencia trágica significa interrupción de la deuda, en cuanto interrumpe el propio carácter humano y sobrehumano de su fin. Desde este lugar el sacrificio no es una opción, es la acción perentoria e inexorable en la que se juega la supervivencia de la comunidad. Desde aquí el retorno a lo divino aparece como una suerte de fingimiento -una impostura- necesario para garantizar la eficacia del ritual, un simulacro de sentido. A diferencia de lo que sostiene Lanceros, a propósito de la operación simbólica que lograría reconciliar la fisura trágica⁶⁸, en este caso el sacrificio no sutura o reconcilia, más bien expone la herida, la ejecuta, pero alegorizando su ejecución, es el acto fundacional, que siempre representacional en sí mismo, toda vez que hace patente la mentira que constituye cualquier reintegración al orden divino o trascendente, pero también patentiza su necesidad. Comunidad sería aquello que se juega en la decisión o, en otras palabras, comunidad es aquello que emerge en la decisión como destino histórico, en medio de (o en el horizonte de) la perplejante finitud de las cosas. La violencia que obra la decisión; la violencia-de-la-decisión, es violencia en un doble sentido genitivo. Por una parte indica el orden de la muerte, la violencia de la finitud, de la radical contingencia de las cosas; por otra, la violencia que ejerce como inexorable trasgresión de esa condición para que suceda el acto fundador, pero que, a su vez, se devuelve paradójica e inútil, logra subsistir, sólo y apenas como una ficción, un fingimiento de poder. Comunidad sería uno de los nombres de ese fingimiento, en cuanto comunidad sería el destino del pueblo como imperar sobre la tierra:

“Un modo esencial de instalarse la verdad en lo abierto, por ella abierto, es el ponerse-en-obra de la verdad. Otro modo de presentarse la verdad es la acción que funda un Estado. [...] Otro modo de fundarse la verdad es el sacrificio esencial...” (Martin Heidegger 1969: 51).

⁶⁸Patxi Lanceros (1997: 32ss). Este punto será capital posteriormente, pues de algún modo marca la emergencia de la alegoría contra lo simbólico y la comprensión alegórica de la figura sacrificial contra cualquier dispositivo simbólico.

Comunidad como irrupción de la historia, como la decisión en la que tiene lugar, el lugar de la perplejante finitud de la cosas.

c. Violencia y Don: de un principio ontológico al fantasma de la comunidad

Xavier Crettiez sostenía en su ya comentado libro que existiría una forma de violencia que cabría designarla como ineluctable. Inspirado en el psicoanálisis, en los ya mencionados trabajos de Girard, el cientista político consigna una dimensión de la violencia que ya no cabría bajo el análisis de los medios y fines, sino que obedecería a una suerte de necesidad perentoria. Lo ineluctable implicaría la idea de un principio (un *arjé*) desde donde se levantaría la estructura social. En efecto, la primera tendencia es imaginar esta contrición remitida a una culpa. Es sencillo imaginar que los fenómenos devienen inevitables en la medida que cumplen o son sancionados causalmente. La culpa, o la deuda, es pues la *explicación* con lo que se anuda el cabo suelto de lo inexorable. Ser la explicación significa que lo inexorable adquiere sentido, se inscribe en la lógica lineal de los acontecimientos del mundo. En definitiva, el apelar a una culpa original es siempre tranquilizador. Sin embargo, vimos también cómo es posible imaginar lo inevitable fuera del curso de una explicación, más bien como un fenómeno sin solución, sin *una* explicación sino donde lo que se explica es desde ya contradictorio. La paradoja es entonces convocada como posibilidad del pensamiento, bajo la figura de lo trágico. Explicación que no explica, más bien se debate agonísticamente entre opuestos, una explicación que retira su potestad, pero que encuentra su fuerza en tal denegación. La denegación, que no es negatividad, constituye así el carácter trágico del ser, más allá o más acá de la culpa. Sin embargo, es posible todavía imaginar una tercera figura, si nos distanciamos completamente de toda remisión a una deuda. En este caso la figura es el don, lo que como veremos no correspondería entenderlo como lo contrario de una u otra, más bien como una alteridad. Para comenzar a revisar esta imagen de la violencia como don dirigiremos nuestra atención a un texto emblemático al respecto: “Para la crítica de la violencia”, de Walter Benjamin⁶⁹.

⁶⁹ Walter Benjamin (2010).

i. Violencia y vida desnuda

Benjamin parte por establecer que para realizar una crítica de la violencia se debe entender ésta en el ámbito del derecho y en cuanto tal la violencia siempre debiera ser considerada como medio. Tanto en las tesis iusnaturalistas como en el derecho positivo la legitimidad de la violencia se establecerá en función con los fines. En el primer caso la cuestión se resolvería con sencillez, en cuanto la legitimidad de la violencia está supeditada a la justicia de los fines, es decir, en la medida que los fines sean justos los medios automáticamente serán legítimos. En el segundo caso, será la legitimidad de los medios la que hará justos los fines. En la medida que la génesis del derecho positivo es la costumbre, la legitimidad estaría justificada por el necesario reconocimiento de algún tipo de violencia como legítima frente a otra no sancionada como tal. No obstante, en este caso se resolvería el problema sólo en relación a su significado, mas no a su aplicación, cuya crítica exigiría pensar su valor. La cuestión, para Benjamin, es cómo establecemos la legitimidad o ilegitimidad de la violencia en cuanto medio puro, y no sólo en relación con un fin, situación en la que la pregunta por su valor se diluye de una u otra forma. Esto obligará a Benjamin a girar el foco de su análisis desde el Derecho a la Filosofía de la historia. Gracias a este giro epistemológico es que Benjamin planteará las que son a mi juicio las tesis principales sobre la violencia y el derecho.

Desde el punto de vista del orden jurídico la violencia es percibida como una amenaza o un riesgo de desestabilización del propio orden. Mirado así, la violencia categorialmente hablando implicaría la suspensión del Derecho. Sin embargo, esta amenaza es percibida como tal en cuanto la violencia estuviera en manos de personas aisladas, pero no en cuanto su ejercicio perteneciera exclusivamente al propio Derecho, quien en virtud de su potestad hace legítimo o ilegítimo su uso. De este modo entendemos que:

“El interés del derecho por monopolizar la violencia respecto a la persona aislada no tenga la intención de salvaguardar fines jurídicos, sino más bien la de salvaguardar el derecho mismo. Y que la violencia, cuando no se halla en posesión del derecho a la sazón existente, represente para éste una amenaza, no a causa de los fines que la violencia persigue, sino por su simple existencia fuera del derecho” (Walter Benjamin 2010:158).

De esta afirmación se desprende que, en definitiva, el único dueño de la violencia es el Estado de derecho, quien la produce para su propia autoconservación. Pero no cabría entender esta afirmación de forma tan esquemática. El monopolio de la violencia que exige

el Estado pone en evidencia el hecho paradójico de que el Estado y el Derecho se fundan desde esta violencia. Para entender lo anterior Benjamin nos propone pensar el derecho a la huelga, que implicaría un tipo de violencia contra el orden jurídico, pero que al mismo tiempo su legitimidad está garantizada por el propio Estado. “La clase obrera organizada es hoy, junto con los estados, el único sujeto jurídico que tiene derecho a la violencia” (Walter Benjamin 2010:158). Cabe detenerse en la contradicción que encierra la expresión “derecho a la violencia”, pues agrega Benjamin: “...a pesar de que a primera vista pueda parecernos paradójico, es posible definir en ciertas condiciones como violencia incluso un actitud asumida en ejercicio de un derecho” (Walter Benjamin 2010:160). Pero lo efectivamente paradójico no es la aceptación de esas condiciones, sino lo que se sigue de ella, a saber, una violencia activa: “...que ejerce un derecho que posee para subvertir el ordenamiento jurídico en virtud del cual tal derecho le ha sido conferido...” (Walter Benjamin 2010:160). La violencia o el poder de la huelga no acaba en la mera destrucción del Estado de derecho, sino en la capacidad de modificar o fundar nuevas relaciones de forma relativamente estable a pesar, dice Benjamin, que esta acción pudiera ofender cierto sentido de justicia⁷⁰. La amenaza que el derecho ve en el ejercicio aislado de la violencia queda patente en la figura del gran delincuente que expone al final de su examen de la huelga. El gran delincuente es peligroso porque puede fundar un nuevo derecho.

El uso de la violencia como medio de fines jurídicos quedaría así comprendida en una duplicidad de funciones: por una parte, como poder que funda el derecho; por otra, como poder que conserva el derecho. Si no aspira a ninguno de esto dos atributos renuncia por sí misma a toda validez (Walter Benjamin 2010:164).

La violencia entendida entonces como poder de fundación o conservación devela la paradoja operativa de esta doble función. El derecho surge de la violencia, sea para impedirla o ejercerla. El derecho hace aparecer la violencia como lo que subyace a él: “Si decae la conciencia de la presencia latente de la violencia en una institución jurídica, ésta se

⁷⁰ Es aquí pertinente detenerse un rato en la etimología de la palabra *Gewalt*, que en alemán refiere tanto violencia como poder y fuerza. Este carácter político de la violencia queda muy bien ejemplificado en el militarismo que define los Estados modernos en cuanto implica la obligación del empleo universal de la violencia como medio para los fines del Estado. Son los fines aquí descritos los que operan como dispositivos legitimadores del uso de esta violencia, a parte de ser una prueba del monopolio el estado de esta misma.

debilita” (Walter Benjamin 2010:165). El estado de derecho no sólo se funda desde la violencia también requiere producirla positivamente para su mantenimiento, pues ha surgido de esa misma operación. Si la violencia implicaba la suspensión del estado derecho, la excepción se convierte en la regla misma, como veremos más adelante con Agamben (1998), la condición de la soberanía es pues esta excepcionalidad; es pues, de alguna forma, esta violencia.

La crítica emprendida por Benjamin encuentra en este análisis sólo la primera de las figuras posibles de la violencia. Apoyado en materiales de índole mítico y religioso Benjamin formulará la parte más productiva, y al mismo tiempo más opaca, de su concepción de la violencia. Intentando abandonar una concepción de la violencia anclada en la articulación binaria medio-fines, que la recluye funcionalmente al interior del ámbito jurídico como fundadora o conservadora de derecho, la violencia mítica y la violencia divina aparecerían en primera instancia como simple manifestación del poder divino: como una forma de violencia pura. Sin embargo, el argumento irá despejando la diferencia entre ambas.

En un artículo acerca del texto de Benjamin, Rodrigo Karmy⁷¹ establecerá dicha diferenciación al cotejar el concepto de violencia del primero con el de Carl Schmitt, con el que éste estaría dialogando. Al respecto Karmy señala citando a Agamben: “No puede haber, según Schmitt, una violencia pura, esto es, absolutamente fuera del derecho, porque en el estado de excepción ella está incluida en el derecho a través de su misma exclusión” (Rodrigo Karmy s/f: 10). Y continúa Karmy: “Es decir, para Schmitt, la violencia situada fuera del derecho tendría aún, un estatuto jurídico y sólo por ello el derecho resulta, para Schmitt, posible” (Rodrigo Karmy s/f: 10).

De este modo la llamada violencia mítica tendría un carácter medial y respondería a la figura de una violencia creadora de derecho en cuanto establece el estado de excepción, que sería aquello que supuestamente suspende una violencia no medial en la propia regla:

“La función de la violencia en la creación jurídica es, en efecto, doble, en el sentido de que la creación jurídica, si bien persigue lo que es instaurado como derecho, como fin, con la violencia como medio,

⁷¹ Rodrigo Karmy (s/f)

sin embargo -en el acto de fundar como derecho el fin perseguido- no deponen en modo alguno la violencia, sino que sólo ahora hace de ella en sentido estricto, es decir, inmediatamente, violencia creadora de derecho, en cuanto instaure como derecho, con el nombre de poder, no ya un fin inmune e independiente de la violencia, sino íntima y necesariamente ligado a ésta. Creación de derecho es creación de poder, y en tal medida un acto de inmediata manifestación de violencia. Justicia es el principio de toda finalidad divina, poder, el principio de todo derecho mítico” (Benjamin 2010: 174).

Según Karmy la violencia mítica vuelve a instalarnos en la continuidad violencia-derecho, que implicaría en definitiva un retorno a una concepción del fundamento como deuda, puesto que el fundamento estaría atado a una idea pragmática del origen de la violencia pura. Al respecto comenta:

“El carácter fundacional de ésta imprime un principio y un final de la Historia, y restituyendo la violencia pura a la esfera del derecho se convierte en una violencia fundadora permanentemente: el estado de excepción convertido en regla” (Rodrigo Karmy s/f: 11).

La excepción convertida en regla significa atar la idea de soberanía a un principio diferente de ella misma, y por tanto retrotraer nuevamente la posibilidad de la fundación de la comunidad a un principio culposo, tal cual lo examináramos páginas atrás. Esta culpa, sin embargo, adquiere para Benjamin una nota singular en cuanto es aquello que pone en evidencia la vida desnuda: “En fin, da qué pensar el hecho de que lo que aquí es declarado sacro sea, según al antiguo pensamiento mítico, el portador destinado de la culpa: la vida desnuda” (Walter Benjamin 2010:179). Vida desnuda es pues esa dimensión anterior a cualquier principio normativo y jurídico. Una suerte de estado precultural del ser humano, cuya pre-existencia la convierte en el origen incondicionado de la cultura y todo orden normativo. Sin embargo, esta preeminencia la hace, a su vez, objeto de oprobio y necesario sacrificio. En este sentido, dirá Benjamin, la violencia que pone de manifiesto esta vida desnuda, la violencia mítica, no alcanza a ser una violencia pura y soberana, pues sucede siempre *a nombre del* propio poder del soberano, del poder de Dios (Walter Benjamin 2010:173).⁷²

La violencia soberana, la violencia pura, aquella que logra deponer la solución de continuidad violencia-derecho sería pues la violencia divina. Volvamos a Benjamin:

“Lejos de abrirnos una esfera más pura, la manifestación mítica de la violencia inmediata se nos aparece como profundamente idéntica a todo poder y transforma la sospecha respecto a su

⁷² La relación entre soberanía y vida desnuda es el asunto capital del libro de Giorgio Agamben “Homo Sacer”, que ameritará nuestra atención un poco más adelante.

problematicidad en una certeza respecto al carácter pernicioso de su función histórica, que se trata por lo tanto de destruir. Y esta tarea plantea en última instancia una vez más el problema de una violencia pura inmediata que pueda detener el curso de la violencia mítica. Así como en todos los campos Dios se opone al mito, de igual modo a la violencia mítica se opone la divina. La violencia divina constituye en todos los puntos la antítesis de la violencia mítica. Si la violencia mítica funda el derecho, la divina lo destruye; si aquélla establece límites y confines, ésta destruye sin límites, si la violencia mítica culpa y castiga, la divina exculpa; si aquélla es tonante, ésta es fulmínea; si aquélla es sangrienta, ésta es letal sin derramar sangre. A la leyenda de Níobe se le puede oponer, como ejemplo de esta violencia, el juicio de Dios sobre la tribu de Korah. El juicio de Dios golpea a los privilegiados, levitas, los golpea sin preaviso, sin amenaza, fulmineamente, y no se detiene frente a la destrucción. Pero el juicio de Dios es también, justamente en la destrucción, purificante, y no se puede dejar de percibir un nexo profundo entre el carácter no sangriento y el purificante de esta violencia. Porque la sangre es el símbolo de la vida desnuda. La disolución de la violencia jurídica se remonta por lo tanto a la culpabilidad de la desnuda vida natural, que confía al viviente, inocente e infeliz al castigo que “expía” su culpa, y expurga también al culpable, pero no de una culpa, sino del derecho. Pues con la vida desnuda cesa el dominio del derecho sobre el viviente. La violencia mítica es violencia sangrienta sobre la desnuda vida en nombre de la violencia, la pura violencia divina es violencia sobre toda vida en nombre del viviente. La primera exige sacrificios, la segunda los acepta” (Walter Benjamin 2010:176-7).

Aquí el punto es la interrupción como gesto activador de la transformación revolucionaria de la historia y de la política. La idea de interrupción, de discontinuidad, es un motivo persistente en el pensamiento Benjaminiano. Encuentra un lugar destacado en su concepción de la historia tal cual aparece en las *Tesis sobre la Historia*⁷³, pero entronca también con su concepción del arte en la imagen paradigmática del montaje como procedimiento crítico del arte de las vanguardias. En “El autor como productor”⁷⁴ esta crítica será formulada desde la noción de “técnica”.

La técnica es, por sobre todo, una óptica de análisis material de un fenómeno en tanto dicho fenómeno se determina por estar (y ser) en ciertas y determinadas relaciones de producción o ser un tipo específico de relación de producción. Mientras la pregunta de la crítica formalista es en qué relación está la obra respecto a contextos productivos (para con las condiciones de producción), lo que hay que preguntar es cómo está *en* ellas. La obra desde una óptica material es inseparable de las condiciones de producción que la posibilitan, porque la obra equivale desde ya a una clase de relación productiva, ella misma es imagen ejemplar de un proceso de producción que define a la sociedad completa. Las condiciones de producción artísticas, entonces, no difieren formalmente de las condiciones de producción económicas de la sociedad. Lo artístico, así, adquiere una función social,

⁷³ Walter Benjamin (1995).

⁷⁴ Walter Benjamin (1998)

más precisamente un lugar político. ¿En qué sentido la técnica artística realiza esta transformación? En cuanto representa un modo de producción de resistencia a un modelo hegemónico, espiritualista antes que materialista, en el que estaría basado el capitalismo burgués que define la modernidad. En este modelo se privilegiaría la continuidad, la linealidad, la igualación cuya imagen paradigmática, podríamos pensar, es la cadena de montaje. Experiencia que en su focalización instrumental no advierte lo fragmentario del proceso, ateniéndose a la descripción ordenada desde su culminación: el objeto fabricado. El proceso, en cambio, en tanto proceso, es fragmentación e interrupción. Si apelamos a la notable idea del inconsciente óptico, lo que tenemos es que cada momento del proceso es eterno y finito a la vez. Cada momento es la posibilidad de otro resultado. La idea de montaje que tanto fascinó a Benjamin respecto al cine dice relación con la posibilidad de pensar ya no linealmente o alineadamente. Más que un concepto la técnica es una imagen, con la cual puede hacer presente la interrupción que constituiría una posibilidad revolucionaria de la historia. La técnica viene a romper las distinciones jerárquicas sobre las cuales se levanta el discurso artístico: las oposiciones entre forma contenido, entre géneros, entre público y autor, entre experto y no iniciado. El fin del autor y su transformación en productor. Pero lo que describe Benjamin no es un mero cambio cualitativo, sino de perspectiva. La noción convencional de autor vendría a representar la figura del arte burgués, como el producto de un inspirado, de un genio individual. Contra ello el productor no se relaciona individualmente con algo singular, entendido como un ejecutante de técnicas se disuelve en una cadena de montaje, en una relación de producción, que, a la vez, es el elemento pivotal del capitalismo. El productor juega como imagen dialéctica del proceso, en cuanto realiza el desmontaje de aquello que el propio capital pretende encriptar. No más autores, esto es, sujetos movidos por una idea o inspiración individual, sino productores, manipuladores de técnicas y materialidades, en fin, trabajadores. La individualidad trasiega en trabajo: “Es el trabajo mismo el que toma la palabra” (Walter Benjamin 1998: 122). Ya no el sujeto individual, entonces un sujeto histórico-político y el sujeto histórico es el sujeto de la revolución⁷⁵.

⁷⁵ Fin de las falsas antinomias: “Sólo la superación en el proceso de la producción espiritual de esas competencias que, en secuela de la concepción burguesa, forman su orden, hará que dicha producción sea políticamente adecuada; y además dichas barreras competitivas de ambas fuerzas productoras, levantadas para separarlas, deberán quebrarse conjuntamente. El autor como productor experimenta -al experimentar su

El recurso de la interrupción sería entonces el modo de pensar las transformaciones revolucionarias y, tal cual lo sostiene Karmy, la violencia pura, esto es, la interrupción auténtica del derecho -la excepción efectiva (*wirklich*)⁷⁶ a la que apela Benjamin- se constituiría en la posibilidad auténtica de la política. Si esto fuera así, es esta violencia pura, la violencia divina, aquello que se jugaría en la producción de una comunidad liberada del apremio culposo de la deuda que la remite indefinidamente a algo aparentemente fuera de sí, pero que está indisolublemente dentro: la deuda es siempre causa inmanente y su máscara consiste en hacerse vivir como exterioridad. La violencia divina sería pues la condición de posibilidad de una comunidad como don. No obstante, nos recuerda Zizek, la necesidad de prevenimos ante la fetichización oscurantista de esta violencia divina que bien podría homologarse a la violencia biopolítica que recae sobre la figura del *Homo Sacer*. Zizek escribe: "... ¿quieren saber a qué se parece esta violencia divina? Echen un vistazo al terror revolucionario de 1792 a 1794. Eso fue la "violencia divina" (Slavoj Zizek 2009: 233). A esa imagen cabría agregar algunas otras, en la que la manifestación pura de la violencia es la manifestación de la máxima soberanía. Este es el momento preciso para volver sobre la cuestión de la soberanía, tema del ya referido libro de Giorgio Agamben (1998).

ii. Soberanía, vida desnuda y lo insacrificable

La frase con que Benjamin culmina su Crítica de la violencia es concluyente: "La violencia divina, que es enseña y sello, nunca instrumento de sacra ejecución, es la violencia que gobierna (*waltende*)" (Walter Benjamin 2010:180).

Lo sustantivo de la tesis de Agamben es que la idea de soberanía se plantea paradójica, pues sólo es comprensible en el horizonte de la cuestión de la excepcionalidad jurídica. Siguiendo en su argumentación al ya citado Carl Schmitt, quien define al soberano como aquel que puede proclamar el estado de excepción, por lo que su lugar está al mismo tiempo fuera y dentro del ordenamiento jurídico, la soberanía "marca el límite (en el doble

solidaridad con el proletariado- inmediata solidaridad con algunos otros productores que antes no significaban mucho para él" (Walter Benjamin, 1998: 127).

⁷⁶ Véase Rodrigo Karmy s/f: 10.

sentido de fin y de principio) del orden jurídico” (Giorgio Agamben 1998: 28). La cuestión de la soberanía adquiere así una dimensión topológica para Agamben, es el espacio en el que se determina la necesidad y vigencia del derecho, pero, paradójicamente, a través de producir la suspensión de la norma:

“La situación creada por la excepción tiene, por tanto, la particularidad de que no puede ser definida ni como una situación de hecho ni como una situación de derecho, sino que introduce entre ambas un paradójico umbral de indiferencia. No es un hecho, porque sólo se crea por la suspensión de la norma; pero, por la misma razón, no es tampoco una figura jurídica particular, aunque abra la posibilidad de vigencia de la ley” (Giorgio Agamben 1998: 31).

El extraño lugar que abre la excepción se asemeja al entre de un estado intersticial, en el que se desdibuja y disloca cualquier condición dialéctica del origen de la ley. Lo jurídico no es resultado, de una acción por falta ni la reacción ante un exceso. La soberanía tiene la forma de la decisión para Schmitt, de modo que el lugar que despeja la decisión soberana en la que se manifiesta la fuerza de la ley, su localización fundamental, es una situación tal en que se hace indistinguible aquello que esta dentro o fuera de ella misma. Este umbral de indiferenciación que abre la decisión soberana constituye la fuerza misma de la ley, la validez de su ordenamiento:

“La decisión soberana sobre la excepción es, en este sentido, la estructura político-jurídica originaria, sólo a partir de la cual adquiere su sentido lo que está incluido en el orden jurídico y lo que está excluido de él. En su forma arquetípica, el estado de excepción es, pues, el principio de toda localización jurídica, porque solamente él abre el espacio en que la fijación de un cierto ordenamiento y de un determinado territorio se hace posible por primera vez” (Giorgio Agamben 1998: 32).

No es de extrañar entonces la semejanza de esta decisión soberana con la violencia tal cual es definida por Benjamin. En este caso, esta afinidad encuentra su formulación más antigua en el conocido fragmento 169 de Píndaro, en el que el poeta griego establece como principio de la soberanía la connivencia entre derecho (*Diké*) y violencia (*Bía*):

“...el poeta define la soberanía del *nómos* por medio de una justificación de la violencia. [...] el *nómos* soberano es el principio que, reuniendo derecho y violencia, os hace caer en el riesgo de la indistinción. [...] el soberano es el punto de indiferencia entre violencia y derecho, el umbral en que la violencia se hace derecho y el derecho se hace violencia” (Giorgio Agamben 1998:46-7).

Y más adelante continúa:

“Mientras en Platón la “ley de naturaleza” nace, pues, para eliminar la contraposición sofística entre *phýsis* y *nómos* y excluir la confusión soberana de violencia y derecho, en los sofistas la oposición sirve precisamente para fundar el principio de soberanía, la unión de *Bía* y *Diké*” (Giorgio Agamben 1998:51).

La excepción como lugar de indistinción entre violencia y derecho nos propone una aporía, pues en la medida que se mantiene tal indistinción lo que ocurre es la asimilación de

uno al otro en la que encuentran justificación y legitimidad recíprocas en un vínculo inmanente. Esto confirma la tesis de la violencia mítica como fundadora del derecho y su consecuente imbricación con el paradigma de la deuda que recae sobre la nuda vida. La cuestión entonces será discernir en qué medida la decisión soberana responde exclusivamente a esa idea o bien, bajo qué condiciones cabría pensarla como excepción auténtica, como expresión de una violencia pura, pues contrariamente a esto la posición de Agamben pareciera ser rotunda:

“La decisión no es aquí la expresión de la voluntad de un sujeto jerárquicamente superior a cualquier otro, sino que representa la inscripción, en el cuerpo del *nomos* de la exterioridad que anima y da sentido a éste. El soberano no decide sobre lo lícito y o ilícito, sino sobre la implicación originaria de la vida en la esfera del derecho, o, en las palabras de Schmitt, sobre la “estructuración normal de las relaciones de vida”, de que la ley tiene necesidad” (Giorgio Agamben 1998: 40).

Es claro que lo que este umbral pone de manifiesto, por de pronto, es la dimensión de la vida desnuda como estado de excepción. Sin embargo, si es lo intersticial, o una cierta liminalidad lo que define el estado de excepción, es decir, un entre en el que tiene lugar la violencia mítica como una zona de indiferencia entre naturaleza y derecho (Giorgio Agamben 1998: 34), cabría pensar bajo qué condiciones podría ser imaginable una violencia pura, en otras palabras, una violencia que *depusiera la solución de continuidad violencia-derecho*, tal como lo expone Karmy en su ensayo antes citado:

“La “sangre” como símbolo mostraría el límite del derecho, y por ende, la apertura de la excepción, que lleva en sí mismo una vida desnuda. Por ello Benjamin señala que “con la vida desnuda cesa el dominio del derecho”: la vida desnuda señala el momento en la excepción se ha hecho indistinguible del derecho. Allí, la vida desnuda ha de sacrificarse y expiar así la culpa a la cual el derecho la ha condenado. Por ello, la vida desnuda es la vida humana excluida de todo estatuto jurídico, y por ende, presta para ser sacrificada. La violencia mítica, ha de reeditar, como en Freud, la decoración fundamental que, en cuanto sacrificio, funda la posibilidad del acto social. Por ello, la violencia divina es “violencia sobre toda vida en nombre del viviente”, puesto que interrumpe la excepcionalidad, dejando al derecho sin violencia de aplicación, y a la violencia sin fines” (Rodrigo Karmy s/f: 12).

La solución que da Karmy no contempla, sin embargo, la paradoja que implica la relación entre vida desnuda y sacrificio y que Agamben presenta en la figura del *Homo Sacer*, precisamente como imagen paradigmática de la excepcionalidad transformada en totalitarismo. *Homo Sacer* es una figura jurídica por la que un cuerpo es declarado insacrificable, pero al mismo tiempo cualquiera le puede dar muerte, es decir, lo define la prohibición de su sacrificio y la impunidad de darle muerte (Giorgio Agamben 1998: 96):

“Lo que define la condición del *homo sacer* no es, pues, tanto la pretendida ambivalencia originaria de la sacralidad que le es inherente, como, más bien, el carácter particular de la doble exclusión en que se

encuentra apresado y de la violencia a la que se halla expuesto. Esta violencia -el que cualquiera pueda quitarle la vida impunemente- no es clasificable ni como sacrificio ni como homicidio, ni como ejecución de una condena ni como sacrilegio. Sustrayéndose a las formas sancionadas por el derecho humano y por el divino, tal violencia abre una esfera del actuar humano que no es la *sacrum facere* ni la acción profana...” (Giorgio Agamben 1998:108).

Lo que primero llama la atención aquí es precisamente ese carácter de doble excepcionalidad que define al *Homo Sacer*. Excepción del espacio jurídico como del espacio sagrado: “...una excelencia de lo profano en lo religioso y de lo religioso en lo profano, que configura una zona de indiferencia entre sacrificio y homicidio” (Giorgio Agamben 1998:109). El *homo sacer* constituye el intersticio mismo que define a la vida desnuda en la decisión soberana permitiendo esclarecer el significado del estado de excepción y el carácter *auténticamente político* de la vida desnuda (Giorgio Agamben 1998:138). Pero es también lo que constituye a la propia soberanía y al soberano: “...soberano es aquél con respecto al cual todos los hombres son potencialmente *hominis sacri*, y *homo sacer* es aquél con respecto al cual todos los hombres actúan como soberanos” (Giorgio Agamben 1998: 110).

No es de extrañar entonces que Agamben sea un crítico del pensamiento sacrificial de Bataille precisamente en este punto. Lo que cuestiona es que cuando Bataille propone el concepto de soberanía desde lo sacrificial, se ampara en una concepción ambivalente de lo sagrado que lleva muy fácilmente a una mistificación o fetichización de la violencia sacrificial⁷⁷; con lo que confunde:

“Desde el primer momento el cuerpo político del hombre sagrado, expuesto absolutamente a que se le mate, pero que es también absolutamente insacrificable, que se inscribe en la lógica de la excepción, con el prestigio del cuerpo sacrificial, definido de manera diversa por la lógica de la trasgresión” (Giorgio agamben 1998:145).

Las consecuencias de esta confusión son rotundas, pues en ello se jugaría el reverso totalitario de la soberanía. No es este el lugar para dar cuenta de tamaña cuestión, los objetivos de la presente investigación difieren de los propósitos del trabajo de Agamben. Creo, sin embargo, que éste mira el concepto de sacrificio en Bataille de una manera algo unidimensional⁷⁸. El mismo reconoce que Bataille no estaba lejos de las conclusiones a que arriba en su texto (Giorgio Agamben 1998:144). De hecho la formulación del estado de

⁷⁷ Sobre esta crítica véase Giorgio Agamben (1998: 98-105 y específicamente 144 a 147).

⁷⁸ La discusión acerca de la idea de trasgresión en Bataille tal cual la entendemos en la presente investigación será expuesta en el siguiente capítulo, a propósito de la noción de sacrificio que brinda este autor.

excepción como la situación en la cual es imposible distinguir entre la trasgresión de la ley y su ejecución (Giorgio Agamben 1998: 78), no es del todo diferente del concepto mismo de trasgresión que expone Bataille, en cuanto lógica de instauración del orden normativo que expresa la contención inevitable del exceso pulsional de la vida. El erotismo y el sacrificio son imaginables también como estados intersticiales, en cuanto están en una dialéctica dislocada entre el gasto y la conservación, entre la inmanencia y la trascendencia, que de alguna manera reclama la idea del *abandono* como su operación fundacional. Es decir, el sacrificio al igual que el bando soberano, se encuentran, en la lógica paradójica del don en su doble articulación de *dar la muerte y de entregarse a la muerte*. En el caso del presente texto de dar la ley y abandonarse a ella.

Sin embargo, más allá de esta polémica, lo que se juega en esa figura del *homo sacer* es un modo de comprender la violencia que define al estado de excepción y describe en qué consiste la decisión soberana, violencia que, además, pone en juego el origen mismo de la sociedad política (Giorgio Agamben 1998: 141) y de acuerdo a nuestro argumento, la posibilidad de pensar la comunidad.

Me parece que la violencia en el que se instituye la figura del *homo sacer* difiere de la lógica del don desde la cual Bataille piensa la violencia sacrificial y la trasgresión. Por eso, a pesar de Agamben, creo que sólo volviendo sobre la idea de sacrificio es posible repensar la diferencia violencia-derecho e interrumpir el continuo que critica Benjamin. De hecho es el propio Benjamin, tal cual lo recuerda Karmy, quien establece la distinción entre violencia mítica y divina en función de una forma de relacionarse con lo sacrificial. Por tanto, la tesis del *Homo Sacer* no inhabilita del todo un pensamiento de lo sacrificial para abordar el problema de la comunidad, incluso el *homo sacer* podría pensarse ya como una figura sacrificial, como aquella en la que se interrumpe la lógica del sacrificio mismo como crítica del fetiche. Recordemos que la violencia divina en tanto violencia soberana constituye el estado de excepción efectivo. Cabría entender esta violencia pura como el intersticio entre la ejecución y la trasgresión. Por ello no funda propiamente derecho, sino que lo destruye. Al respecto Zizek escribe:

“La violencia divina purifica al culpable no de la culpabilidad, sino de la ley, porque la ley se limita a los vivientes: no puede llegar más allá de la vida para tocar lo que excede la vida, que es más que la

mera vida. La violencia divina es un expresión de pura pulsión, de no muerte, del exceso de vida, que golpea a la “vida desnuda” regulada por la ley” (Slavoj Zizek 2009: 235).

Benjamin decía que mientras la violencia mítica exige sacrificios, la violencia divina los acepta. El sacrificio sería pues el modo en el que la violencia mítica funda el derecho:

“La violencia mítica es un medio para establecer el dominio de la *ley* (el orden social legal), mientras que la violencia divina no sirve a ningún medio... Es tan sólo el signo de la injusticia del mundo, de ese mundo que éticamente “carece de vínculos”... es un signo sin significado” (Slavoj Zizek 2009:236).

La violencia divina suspende la propia condición violenta desde donde se funda y se conserva el derecho, y al suspenderla, al interrumpirla, devela la conformación misma del orden jurídico que funda la sociedad. Una violencia que no es medio, sino que es su propio acontecimiento, pertenece, dice Zizek, al orden del acontecimiento (Slavoj Zizek 2009:237). En ese sentido cabría entender la idea de la aceptación del sacrificio, en cuanto el sacrificio no es concebido como medio para otro, ni como operación fundacional del orden legal, ni como forma de mantenimiento del orden. En este caso el sacrificio es el acontecimiento de esta violencia divina. Cabe entonces detenerse sobre esa expresión de Zizek de signo vacío, que podríamos desplazar a significante vacío, es decir, lo sacrificial es en definitiva una forma en que se proyecta el propio deseo sobre esa falta vínculo a la que refiere Zizek. El sacrificio es la operación significativa que viene a llenar la falta de la comunidad. La violencia divina sería irrepresentable por definición, asemejándose al ciego pasaje al acto de la violencia real. La única diferencia sería que mientras esta última es expresión de la fuerza impositiva del soberano, aquella es la expresión de su impotencia, en el sentido de su fracaso (o de su inutilidad) que implica un medio sin fin, una violencia que no viene a fundar nada, y que su ejecución develará la absoluta soledad que rodea toda decisión soberana:

“Se trata de una decisión (matar, arriesgar o perder la propia vida) tomada en total soledad, sin la cobertura del gran otro. [...] Cuando los que se hallan fuera del campo social estructurado golpean “a ciegas”, exigiendo y promulgando la justicia/venganza inmediata, esto es violencia divina” (Slavoj Zizek 2009: 239).

La violencia de los que no tienen nada que perder, pero tampoco tienen algo que ganar en especial. La violencia de los que no tienen nada que perder porque sólo tienen la posibilidad de la violencia, porque la violencia no es medio para algo, es puro gasto sacrificial, una gratuidad trágica. Y otra vez se trata de una decisión, pero en esta ocasión de

la decisión como el acontecimiento irrepresentable que signa el vacío o la falta que moviliza el deseo, ya no en la autoafirmación del poderío, sino en su fracaso. De ahí la urgencia de su representación. Será entonces la noción de sacrificio, una vez más, la clave para abrir el problema, en cuanto el sacrificio reinstaura o insiste en la distinción de violencia y derecho, liberando a la violencia de su carácter de deuda, reconduciéndola a la forma del don; pero también liberando al derecho de buscar en el acto sacrificial el fundamento de su fuerza de ley, de su origen punitivo⁷⁹.

Porque la eficacia sacrificial no es nunca real, en el sentido que el sacrificio se cumple en tanto es una operación representacional que permite marcar la diferencia entre violencia y derecho, con lo cual es posible seguir pensando la posibilidad de la constitución de una comunidad, de un ordenamiento político si se quiere. El sacrificio cuando se hace real entonces adquiere la forma de esa violencia mítica que Benjamin pretendía erradicar. Cuando Agamben insiste que el estado de excepción, como estructura política fundamental, se convierte en la regla de nuestro presente, reviste a la figura del *homo sacer* de un blindaje que impide cualquier operación crítica sobre él. La zona de indiferenciación se convierte así en un lugar inexpugnable, si no es posible marcar la diferencia entre homicidio y sacrificio, es decir, entre deuda y don, entre comunidad de muerte y comunidad como posibilidad. La idea de sacrificio permite restaurar la diferencia siempre y cuando redefinamos también aquello que entendemos por zona umbral o liminal, no sólo como zona en la que comparece la paradoja y la indeterminación fluyente, sino como zona de visibilización de una ausencia. Si la sociedad política se funda sobre la excepción, el estado de excepción hace visible la ausencia de la comunidad, es decir, visibiliza el fundamento ausente de la estructura política. La escenificación de la decisión soberana, en tanto acontecimiento irrepresentable, sería la escenificación de la ausencia del origen y no del origen del orden jurídico⁸⁰. La tragedia tematizó esta cuestión -como veremos- y la figura que eligió fue el sacrificio.

⁷⁹ Es bajo esta exigencia que el acto sacrificial deviene real, en tanto se hace equivalente a la aplicación de una pena.

⁸⁰ Al respeto cabría notar que la clásica lectura del mito fundacional como el relato del crimen que da origen al orden jurídico a través de la imposición del pago de una deuda insalvable es precisamente la lectura de la que intento desprenderme.

Por esto que entiendo al sacrificio, en tanto operación representacional, como ese tipo de muerte que acontece siempre sobre una escena, que requiere de la construcción de una escena. Agamben tiene razón cuando afirma que el modo máximo de la biopolítica es esta figura ambigua del *homo sacer*, porque esa figura diluye la diferencia entre violencia y derecho. La vida se torna banal al mismo tiempo que se la sobre representa a través de una valorización dogmática que cabría consignar, además, por sobre todo cínica. Las posturas tradicionalistas acerca de la defensa de la vida y del no derecho al aborto son un buen ejemplo, pues están dispuesta a defender un valor abstracto, sin embargo, no defienden con el mismo ahínco las posibilidades reales y materiales del desarrollo de esa vida: eso que hoy llaman calidad vida. La condición cínica de nuestra época es pues la condición del *homo sacer* desde otro posible lugar.

Pues podríamos pensar que en el sacrificio la muerte se-da. El sacrificio no quita una vida sino que da-la muerte. Por lo mismo no exige un pago ni anterior ni posterior, no está atado a deuda. La violencia sacrificial liberada de su remisión a una deuda se relacionaría a la violencia soberana, que no instaure ni restaure, antes bien transforma.

iii. Violencia y encuentro fallido: la violencia como fantasma de la comunidad

Y a qué se parece todo esto. ¿Qué se encuentra en el fondo de la violencia sacrificial? ¿Acaso un umbral de ausencia, una zona de lo irrepresentable?

Es este el momento en que debemos volver sobre la idea de comunidad que elaboramos en el capítulo anterior y recordar ese carácter extático que la define. Esta particularidad propuesta por Nancy asume la forma de un límite que se asemeja a esa liminalidad descrita por Agamben en relación a la soberanía. Escribe Nancy:

“...el origen de la comunidad o la comunidad originaria – no es otra cosa que el límite: el origen es el trazado de los bordes sobre los cuales, o a lo largo de los cuales, se exponen los seres singulares. Somos semejantes porque estamos, cada uno, expuestos al afuera que somos *nosotros para nosotros mismos*. [...] La comunidad es el régimen ontológico singular en el cual el otro y el mismo son el semejante: vale decir, el reparto de la identidad” (Jean-Luc Nancy 2000:64).

El reparto de la identidad implicará, contrariamente a lo que sucede con el *homo sacer*, no una zona de indiferenciación, más bien una zona de tránsito y encuentro. El otro

y él mismo no se disuelven en el semejante, en tanto el semejante no es algo, no es un ente determinado ni tampoco la marca de la indiferencia. Zona de tránsito, como la que define Víctor Turner con el concepto de liminalidad, en el ritual de paso.⁸¹ La comunidad es pues esa liminalidad o más bien acontece en y como liminalidad. La manera en que se produce ese tránsito es descrita por Nancy nuevamente con una expresión semejante a la que define la soberanía: el abandono: “La comunidad nos está dada –o somos dados y abandonados conforme a comunidad-: es un don para renovar, para comunicar, no es una obra que hacer [...] una tarea infinita en el corazón de la finitud” (Jean-Luc Nancy 2000: 67).

Agamben (1998) desarrolla a propósito del mismo Nancy la idea de este bando soberano indicando que es la estructura misma de la ley, la estructura originaria en la que el derecho se refiere a la vida, incluyéndola en la suspensión:

“La relación de excepción es una relación de bando. El que ha sido puesto en bando no queda sencillamente fuera de la ley ni es indiferente a ésta, sino que es *abandonado* por ella, es decir, que queda expuesto y en peligro en el umbral en que vida y derecho, exterior e interior se confunden” (Giorgio Agamben 1998: 44).

La situación del abandono del ser abandonado tiene una peculiar complejidad, pues encierra al mismo tiempo una condición activa y pasiva, en ese sentido abandonarse, en cuanto verbo reflejo, es un verbo en voz media, lo que señala su disposición transitiva. La denominada *inoperancia* o *desobra* de la comunidad de Nancy desea insistir en esta dimensión -ni factual ni conceptual- de esta noción. La comunidad, lo decíamos, es la pregunta abierta y la apertura misma generada por la pregunta acerca de qué significa estar-en-común. Este espaciamento configurado como liminalidad, como umbral en permanente flujo, encuentra en la imagen del abandono y abandonarse su figura paradigmática.

“Abandonar, dice Nancy, es entregar, confiar o librar a un poder soberano, y entregar, confiar o librar a su *bando*, es decir, a su proclamación, a su convocatoria y a su sentencia. El abandono se produce siempre con respecto a una ley” (Giorgio Agamben 1998:79).

Pero abandono refiere también la falta. Primero en el sentido evidente de que es algo siempre lo que nos abandona, pero también en el sentido de la falta de sí, que es el arrobamiento extático del abandonarse a. El abandono indica una determinada manera del deseo que hace presente el carácter de ausencia del objeto deseado.

⁸¹ Este concepto será analizado en el próximo capítulo.

Nos abandonamos a la comunidad como a una ausencia, a una falta. La comunidad, tal cual lo señalaba en el primer capítulo, no es un algo en sentido positivo, la comunidad es su falta, cuyo “encuentro fallido”, siguiendo a Lacan, se produce en el marco de la violencia. La idea de encuentro fallido indica precisamente el umbral de lo irrepresentable que exige su emplazamiento en el orden de lo simbólico, en la cadena significante⁸².

Lacan define el “encuentro fallido” (*tyche*) como encuentro con lo real. Término tomado de la física aristotélica y que conforma junto con el concepto del automatón los límites de la teoría de las causas. Tyche, lo fortuito, significa etimológicamente encuentro inesperado o sorpresivo (deriva del verbo *tynkano*), de ahí la doble dimensión de un encuentro afortunado –*Eutychia*- o desafortunado –*dystychía*-. En la Física⁸³ Aristóteles bajo la rúbrica de *Tyché* imagina aquellos fenómenos signados por la suerte, por la carencia de causa determinable y generalmente vinculada a la dimensión de lo accidental. Lo accidental para Aristóteles es la *dynamis*, la posibilidad de ser. En ese sentido lo fortuito no es una dimensión menor, si bien Aristóteles evita que adquiriera un carácter ontológico-esencial, no puede negar su existencia. Lo fortuito ocurre, su ser es ocurrir, como el accidente. Se halla en el ámbito de lo no necesario, de lo contingente. La Fortuna será pues un tema central en la Ética, pues la vida humana se inscribiría en el “orden” de la no-causalidad⁸⁴.

El concepto de “encuentro fallido” está vinculado para Lacan con la teoría del trauma en Freud. En “Moisés y la religión monoteísta” Freud⁸⁵ señala que los traumas son las impresiones recibidas en épocas tempranas y luego olvidadas. Los traumas pertenecen a la temprana infancia. Los traumas son o fenómenos ocurridos en el propio cuerpo o percepciones sensoriales, acontecimientos o impresiones.

⁸² Esta misma alusión a un abandono es posible encontrarla en un registro diverso en El Narrador de Benjamin sobre el que volveremos más adelante. Para Benjamin la experiencia común, fuente de toda narración, exige un darse a la escucha, una entrega de parte del auditor, que bien podría describirla como una abandonarse a la escucha del relato (Walter Benjamin, 1995: 70).

⁸³ Aristóteles (1998) Física II, 4-6.

⁸⁴ Sobre este punto véase, Carlos Thiebaut (1988:107 ss).

⁸⁵ Sigmund Freud (2003).

Las acciones de los traumas son de dos clases: positivas o negativas. Las positivas son los esfuerzos que el trauma vuelve a realizar para recordar el suceso olvidado; para volverlo a vivir. Esto se llama fijación sobre el trauma y coacción para la repetición. Pueden ser absorbidas por el Yo y transformadas en tendencias permanentes, pero su origen ha sido olvidado. En cuanto a las reacciones negativas, éstas tienen el fin de no recordar, no revivir el trauma olvidado. Son reacciones de defensa. Su expresión son los olvidos, que al exaltarse se transforman en inhibiciones o trabas y fobias (Sigmund Freud 2003: 3283-86). En “Más allá del principio de placer”⁸⁶ Freud había explicado que el trauma infantil, si bien no recordado, aparece en la vida adulta como acto, que constituye la repetición. Para Freud entonces la repetición es repetición del trauma. Desde un punto de vista lacaniano, se puede decir que ese trauma infantil está íntimamente vinculado con la noción de real, ya que para Lacan la repetición repite un encuentro fallido con lo real.

Como explica Albano en su Glosario Lacaniano⁸⁷:

“Lacan vinculará el concepto freudiano de “trauma” a lo real. Así, la función de la *tyché*, en tanto lo real como “encuentro” fallido, apareció en la historia del psicoanálisis, según Lacan, bajo la forma del trauma” (2006:178).

Lacan, en el seminario XI⁸⁸, define, entonces a la repetición como “encuentro fallido con lo real”, ese “real” está allí, pero no se lo encuentra porque escapa. Eso es lo que la repetición busca repetir: lo que siempre escapa. La repetición, si bien opera al margen de la función del significante, está apuntalada por él; es decir, que por más que se repita, jamás se alcanza la identidad de percepción entre el objeto y el que reaparece en la repetición. La repetición se produce en un reencuentro con lo real, este reencuentro resulta siempre fallido porque el significante apuntala una diferencia, una falta de identidad con lo real. Este es un significante aislado, absoluto, que evita tanto el registro de lo simbólico como el de lo imaginario, dejando en una total ambigüedad el sentido del reencuentro y provocando el irrefrenable empuje a la repetición.

Lo real, lo que por no poder entrar a la cadena significativa siempre vuelve al mismo lugar donde no hay encuentro logrado entre el sujeto que piensa y él, significa para Lacan que la repetición está afectada por una diferencia. No se repite lo idéntico, no se puede

⁸⁶ Sigmund Freud (2001).

⁸⁷ S. Albano, H. Gardner, A. Levit (2006).

⁸⁸ Jacques Lacan (1987).

alcanzar la “identidad de percepción” porque la repetición no es sin diferencia. La repetición es concebida por Lacan como producción de lo nuevo:

“Producción de la diferencia a partir de la “marca” o “trazo unario” que deja como impronta en el sujeto la experiencia de la satisfacción. No obstante el trazo originario no hace sino volver sobre sí mismo, tal como el ocho interior que constituye la banda de Moebius” (S. Albano 2006: 180).

El encuentro con lo real está siempre signado por el fracaso, esto porque alude a la falta de “representación” que define lo traumático. Al respecto una vez más Albano:

“Por ello, el trauma se destinará al fantasma como una forma de velamiento del “trauma”, ocultando con ello la causa que opera en la base del mecanismo de la repetición. La secuencia “trauma”, en tanto “ausencia de representación”, y de ahí a la “pulsión” que se instala en el lugar de la falta de representación, ilustra lo que luego se destinará a la articulación con el fantasma” (S. Albano 2006:178).

La noción de fantasma en Lacan⁸⁹ resulta ser así una interesante posibilidad hermenéutica para esta investigación. En Lacan la noción de “fantasma” surge de la lectura de la noción freudiana de fantasía y realidad psíquica. Dicho de una forma algo simplificadora, el fantasma es una forma de procesar el goce y de estabilizar la realidad psíquica del sujeto. El fantasma para Freud, aun cuando en su presentación más evidente parece fundar negativamente la realidad, mostrará aquello que soporta la realidad del sujeto e impregna su vida entera. El fantasma es una manera de ser del sujeto respecto al Otro. Esto marca una diferencia con el síntoma, pues el fantasma no procede, como el síntoma, del Otro del significante, del Otro del saber, sino de la falta en el Otro. Si mientras del síntoma los sujetos hablan; de sus fantasmas callan. El fantasma proporciona una certeza allí donde hay ausencia de saber. Para Lacan, como sabemos, el primer Otro de la lengua queda soportado para el niño en la figura de la madre, lo que luego será comprendido como “objeto (a)”, por ello la fórmula que representa el fantasma implica la disyunción entre sujeto y el objeto (a). Efectivamente, ante lo insimbolizable, ante lo real del deseo del Otro, el fantasma ofrece una respuesta que implica siempre al cuerpo como imagen. Así la certeza fantasmática constituye un velo y enmarque de la realidad. Su función consiste en velar al objeto que se constituye en la superpie al modo de una pantalla. A través de este filtro, de esta pantalla, el sujeto fabrica su realidad. Dicho de otro modo, la realidad, que no es lo real, ya se ha dicho, sino que está enmarcada por el fantasma, no es sino una fantasmaticización de lo real, una construcción del sujeto de su relación con el

⁸⁹ Sobre Fantasma los textos fundamentales son el Seminario V, Jacques Lacan (2007).

mundo. De acuerdo a Albano: “El fantasma cumple una función análoga a extraer la falta del Otro e inscribirla simbólicamente bajo la forma del objeto (a)” (S. Albano 2006: 93). En el caso de lo que nos interesa, el Otro viene a ser así la comunidad para el sujeto. La violencia extrae la falta de la comunidad, esto es, la vela y la enmarca. La comunidad como aquello que falta, demanda ser representada siempre por el fantasma, que es ella misma, por la violencia. En este sentido la violencia como marco y velamiento de la comunidad trabaja como el trauma, como la herida siempre abierta, por ello irrepresentable, que activa su propia urgencia de representación. Uno de los modos de esa urgencia es el mito, el otro casi podríamos asegurar es el rito, pero más precisamente la acción sacrificial.

3. Del Mito interrumpido al dolor de la desorientación I

Entonces volvemos al punto con el que concluíamos el primer capítulo de nuestra investigación. En el pequeño ensayo “El mito interrumpido” Jean-Luc Nancy⁹⁰ precisa que el mito es el habla plena, fundadora y reveladora del ser íntimo de una comunidad. En el mito, el mundo se da a conocer a través de una declaración completa y decisiva (Jean-Luc Nancy 2000: 89), que no sólo expresa ese ser íntimo sino también aquello que en que ese ser se ejecuta, el reparto que distribuye una comunidad que la distingue para sí misma y la articula. El mito estructura el mundo de esa comunidad bajo la lógica de su propia función mitopoyética, esto significa que:

“El mito comunica lo común, el *ser-común* de lo que revela o de lo que relata. Al mismo tiempo, por consiguiente, que cada una de estas revelaciones, revela también la comunidad a sí misma, y la funda. El es siempre mito de la comunidad, vale decir, es siempre mito de la comunión -voz única de muchos- capaz de inventar y compartir el mito” (Jean-Luc Nancy 2000: 93).

Lo que fundaría entonces la comunidad no sería tanto la violencia, que le es inherente, sino el compartir el mito que la sostiene y mantiene y con el cual legitima el orden simbólico de lo jurídico: el reparto del mundo. Lo que junta a la comunidad es compartir este mito en la propia ejecución ritual de su ser-relato ante todos: “El ritual mítico es la articulación comunitaria del habla mítica” (Jean-Luc Nancy 2000: 92), de tal modo, dice Nancy, que la comunidad del mito es la comunidad *mitante* que se reconoce en la escucha y ejecución del habla, a la vez que reconoce la calidad mítica de esa situación. El mito contiene en sí el mito de su propia revelación comunitaria, es el mito de su propia

⁹⁰ Jean-Luc Nancy (2000: 81-120).

mitopoyesis. Esta condición del mito que renueva incesantemente el gesto de su *mitación*, en la que se encuentra la humanidad para ser tal, hace del mito un habla totalizante, una habla ininterrumpida de verdades.

La violencia reside en la palabras, nos recordaba Zizek (2009: 75) líneas atrás, la violencia fundante del acontecimiento primordial referida por el mito, no es sino la violencia del propio mito fundacional, el que funciona como axioma coercitivo y disciplinador de la comunidad entonces como principio jurídico, en el momento de su narración. Es el mito el suceder de esta violencia, de modo que la violencia en el sacrificio residiría más en su relato que en su ejecución espectacular, y es por esta condición representacional que adquiere poder y eficacia social. ¿Hasta qué punto la violencia del mito y el mito de la violencia ingresarían en esta misma lógica reificante de la totalización mitopoyética, totalidad que de paso quedaría prendada de esta violencia, en la medida que el habla se correspondería a ella?

Es imposible abrir estas reflexiones sin aludir al texto de George Sorel, que de alguna manera es fundacional sobre estos asuntos.

a. Un necesario interludio: Mito y violencia según George Sorel

*Reflexiones sobre la violencia*⁹¹, de Georges Sorel, amerita sin duda un espacio distinguido dentro de cualquier investigación sobre la violencia, quizá no tanto por el impacto que tuvo a comienzos del siglo XX y contra, tal vez, de lo que su propio autor hubiese deseado, al interior de los movimientos fascistas antes que de los socialistas, sino por ser una propuesta que saca a la luz, casi por primera vez, lo que será una de las cuestiones más gravitantes de la ciencia política del siglo XX: los límites y legitimidad del uso de la violencia en los procesos de transformación social y su ambigua posición entre medio y fin del poder. No obstante aquello, su concepción de la violencia resulta restringido a estas altura, pues se centra en el campo del movimiento político sindicalista y de ahí en el horizonte de la lucha de clases de comienzos del siglo XX, antes que proponer una teoría general de la violencia. Así, si bien parece ser un lugar insoslayable, su aporte a

⁹¹ Georges Sorel (2005).

la discusión es limitado para nuestros propósitos. Sin embargo, en su empeño por establecer la lógica de esta violencia llega a reunir dos conceptos que son relevantes para la presente discusión: el de mito y violencia. Para comprender esta imbricación partiremos por el de mito, el que nos dará las claves para entender, al menos, una de las dimensiones de esta violencia soreliana.

Tal como lo advierte Hans Barth⁹², la tesis de Sorel sobre el mito perseguía una doble finalidad: por una parte una puramente teórica, por otra una político-práctica. De acuerdo a la primera, el mito sería una forma de explicar la evolución de la historia, entendiendo por historia el acontecer de los momentos catastróficos en ella, aquellas circunstancias que implicaron trastornos irremediables que cambiaron para siempre un determinado curso de los hechos. Son entonces las épocas de las rehabilitaciones o las decadencias lo que tiene interés para Sorel, en contra de los tiempos de estabilidad. Esta atención en lo catastrófico de la historia derivaría de dos fuentes desde donde Sorel alimentó su pensamiento: la primera, la idea post-romántica de lo sublime; la segunda, una concepción de la vida de orden pesimista según la cual la vida se definiría por tres condiciones: el dolor, la lucha y el choque de fuerzas. Como lo indica Barth, la dinámica de la vida para Sorel implicaría el movimiento contradictorio de querer “escapar hacia la decadencia y rehuir la lucha”, pues hay en el hombre “la urgente necesidad de librarse del dolor” (Hans Barth 1973: 89). La concepción teórica del mito se encuentra íntimamente conectada con su dimensión político-pragmática, pues desde este segundo punto de vista el mito aparece como el instrumento de esos cambios sociales radicales que vienen a transformar para siempre un devenir histórico. Sorel comprende el mito como una fuerza generadora de la historia. Barth es enfático cuando dice:

“La teoría del mito se puede considerar una teoría de la revolución. La pregunta que ella promete contestar es: ¿Cómo se aúna a los hombres para que formen unidades históricamente activas? ¿Cómo se produce en la historia la acción creadora?” (Hans Barth 1973: 88).

El mito es pues un activador, una suerte de movilizador de los procesos sociales, pero no en un sentido meramente instrumental, el mito al contrario de una utopía no propone un programa futuro, ni señala un proyecto determinado, pues mientras la utopía pertenece a la esfera de la inteligencia, el mito convoca aquellas fuerzas más elementales e intuitivas de

⁹² Hans Barth (1973).

los seres humanos que no aluden a nuestra dimensión racional, sino a aquello que se halla más allá de la razón, aquello que apela a esa dimensión sublime de la historia y de la vida y en ese sentido puede reunir a la masa en vistas de la acción. Los mitos son expresiones de la voluntad, de una voluntad de poder que se vincula con las fuerzas primitivas en la que se genera la vida y, en ese sentido, está más cerca de la religión que de cualquier tipo de conocimiento científico analítico. Por eso mismo, el mito no requiere ser consistente con la realidad, no es susceptible a crítica alguna, ni requiere ser verificado. El mito ingresa en el orden de la acción y no de la verdad, incita al hombre a actuar. Su poder entonces se encuentra en su capacidad de evocar y esto lo consigue porque, para Sorel, el mito funciona como una imagen:

“En modo alguno basta el lenguaje para lograr esos resultados de manera firme; hay que apelar a conjuntos de imágenes capaces de evocar, *en conjunto y por mera intuición*, antes de cualquier análisis reflexivo, la masa de los sentimientos que corresponde a las diversas manifestaciones de la guerra entablada por el socialismo contra la sociedad moderna” (Georges Sorel 2005: 176).

Como imagen el mito no persigue explicar una realidad, ni siquiera adelantar un porvenir, sino generar un efecto en el presente. Los mitos son medios por los cuales se puede influir sobre el presente nos dirá Sorel, por ello “toda discusión de cómo aplicarlos carece de sentido” (Georges Sorel 2005: Sorel: 180). Lo que interesa es aquello que en su conjunto la imagen, que presenta el mito, colabora en la generación de una acción, como si:

“ciertas *construcciones de un porvenir indeterminado en el tiempo* pueden poseer gran eficacia (...) lo cual se produce cuando se trata de mitos en los que se manifiestan las más fuertes tendencias de un pueblo, de un partido o de una clase; tendencias que se ofrecen a la mente con la insistencia de instintos en todas las circunstancias de la vida, y que confieren un aspecto de plena realidad a unas esperanzas de acción próxima en las cuales se basa la reforma de la voluntad” (Georges Sorel 2005: Sorel: 178).

El mito no brinda descripciones de un estado históricamente alcanzable, no entraña algo así como la representación de un orden político y ético-espiritual deseable, no es pues ni un programa político, ni un itinerario de algún tipo, el mito “deja entrever una catástrofe, augura un mundo nuevo que empero sólo permite vislumbrar” (Hans Barth 1973: 104).

Cuando Sorel afirma que el mito es una fuerza generadora de la historia no debemos olvidar que su concepción de la historia está asociada a lo catastrófico. El mito convoca, entonces, en la medida que es la imagen de una catástrofe terrible. Anuncia una transformación del mundo. Pero no da a saber ni cuándo sobrevendrá la catástrofe ni cómo

será el mundo trastocado por ella. El mito no anticipa calculadamente como la utopía, el mito señala y procura preparar a los hombres para la catástrofe.

Es bajo estas circunstancias que el mito es capaz de reunir a un pueblo en vistas de la acción. En ese sentido el mito reúne a una comunidad en virtud de un deseo común: la transformación de la realidad, entendiendo que lo que anticipa a una transformación es siempre una catástrofe por venir. La promesa de esa catástrofe sería, en fin, la esencia de esta comunidad *mitante* de Sorel. Y es a través de ella que ingresa la violencia como el asunto gravitante de este estar-en-común.

En un momento de su argumentación Sorel establecerá una diferencia entre fuerza y violencia, señalando que son dos términos que suelen usarse indistintamente para hablar, o bien de actos de autoridad o bien de acciones de rebelión. La conveniencia de separarlos nos permitiría entender que mientras la fuerza tiene como objeto imponer la organización de determinado orden social en el cual gobierna una minoría, “(...) la violencia tiende a la destrucción de ese orden” (Georges Sorel 2005: 231).

Cabe llamar violencia entonces no a cualquier acto de “fuerza” sino aquellos que apuntan a la rebelión. Es la violencia revolucionaria la que queda legitimada por la mirada de Sorel cuando esta violencia se ejerce en vista de la destrucción del Estado. Entendida así, es evidente que para Sorel la violencia es expresión de la vida, de esa que se definía por la lucha y el dolor, y es mediante el mito que esta violencia adquiere una calificación. Violencia y mito llegan a ser en este punto indisolubles, pues el mito trata sobre la violencia, el mito es la promesa de esa violencia transformadora por venir, y a la vez reúne a la comunidad en torno a la fe de que la violencia puede ser en este sentido purificadora: violencia mítica como bien la interpretó Benjamin en su “Crítica”.

b. Del Mito interrumpido al dolor de la desorientación II

Sin embargo, será la misma categoría de “violencia” la fundamental para distinguir entre el sesgo totalitario de la condición *mitante* del sesgo que no lo es, pues no toda forma de violencia es interrupción, por consiguiente no todo mito operará del mismo modo. Se

podría decir que a cada figura de la violencia le correspondería en cierta medida una forma de mito. Para Bernard Baas (2008), cuyo interesante texto hemos dejado para comentarlo en una “addenda” que va al final de esta tesis, el mito trataría del desmembramiento original del cuerpo social, que intenta recomponerse a través del relato de la deuda que provoca tal crimen. El mito enseñaría que “es la deuda, invocada por la falta, la que constituye el lazo comunitario de los contratantes, es decir, a la unidad del cuerpo político.” (Bernard Baas 2008: 13).

Lo relevante de esta primera figura es que la violencia se encontraría en el origen de la comunidad como su acto fundador, y este acontecimiento traumático perviviría en la comunidad en la forma de un Mito fundacional, por consiguiente, en lo que cabría detenerse es precisamente en esta operación del relato, como relato de la violencia fundacional. Pero recordemos, además, que esta violencia recaía siempre sobre el individuo (el chivo expiatorio de Girard), porque el individuo era la causa y el resultado a la vez de esta violencia deudora. *Si el pensamiento del individuo en la modernidad se ha levantado desde la culpa, el pensamiento de la comunidad (se ha hecho o cabría hacerlo) desde el don.*

Cosa distinta es lo que sucede con las otras dos figuras. En el caso de la violencia trágica se revela la función del mito como la constitutiva de la comunidad en un sentido ontológico antes que en su referencia al individuo, pero esta misma revelación lo es también de la condición *mitante* de la comunidad del mito. La tragedia sería pues el nombre de una primera interrupción del mito. En la tercera figura comparece esto que Blanchot (1999) llamó el *mito de la ausencia*, que definiría la actual situación del mito. La crisis de lo contemporáneo consistiría en la interrupción de este carácter *mitante* de la comunidad, por ende, de la propia comunidad como posibilidad de fundamento del orden social-político. A esta interrupción Nancy citando a Bataille llamará *la ausencia de mito* que, sin embargo, se levanta, a su vez, como un mito. Lo contemporáneo sería pues ese mito de la ausencia de mito, es decir, el mito de la des- mitologización de lo real. El develamiento que la propia función mitologizante ejerce sobre sí misma devela al mito en su doble calidad de fundamento y ficción de la realidad. Fundamento en la idea tradicional

que deviene producción de ficción en la actualidad, pero en que la producción de ficción opera como la propia garantía del fundamento: “En efecto, el pensar mítico [...] no es otra cosa que *el pensamiento de una ficción fundadora, o de una fundación por la ficción*” (Jean-Luc Nancy 2000:96). Y más adelante agrega:

“Según este mito, o según esta lógica, la mitología no podría ser denunciada como una ficción, pues *la ficción que ella es, es una operación*: una operación de engendramiento en el primer caso (para Schelling), de distribución del intercambio en el segundo (para el estructuralismo)” (Jean-Luc Nancy 2000: 97).

De este modo, en la interrupción el mito queda expuesto como la pura voluntad de poder en la que consiste su condición *mitante* y que se convoca tanto poética como políticamente. El mito en su comunicación, en su propio acontecer, funda su propia ficción, instauro el mundo instalándose el mismo. El mito es poder-mitificador, es voluntad de mito y en cuanto tal, sostiene Nancy, esencialmente totalitario:

“La voluntad mítica es totalitaria en su contenido, puesto que éste es siempre comunión. Todas las comuniones: del hombre con la naturaleza, del hombre con Dios, del hombre consigo mismo, de los hombres entre ellos. El mito se comunica necesariamente como mito de la comunidad: la comunión, el comunismo, el comunitarismo, la comunicación, la comunidad misma, tomada simplemente y absolutamente, la comunidad absoluta” (Jean-Luc Nancy 2000: 102).

Esta comunidad absoluta es también la comunidad inmunitaria que se gesta en relación con el poder de dar la muerte (Hobbes) y se sustenta sobre la mitología del crimen fundacional y la culpa. Es a la amenazante transformación de la comunidad en un cuerpo totalitario y fetichizado, a esta comunidad de muerte que tanto Nancy como Blanchot se oponen, pues es en nombre de ella, quiero decir, en nombre de esos grandes mitos fundacionales de la comunidad inmanente que se realizaron las grandes matanzas genocidas del último siglo. Por esto que Nancy afirmará que la interrupción del mito es también necesariamente la interrupción de la comunidad, en la medida que “la fuerza y la fundación míticas son esenciales a la comunidad, y que no puede entonces haber comunidad fuera del mito” (Jean-Luc Nancy 2000: 103).

Pero lo que se interrumpe no es la comunidad en general, sino esta voluntad de mito que consiste en el poder totalizador de lo inmanente (de lo que se pretende absolutamente continuo y sin fisura). Entonces, lo que deja al descubierto la interrupción del mito es ante todo la propia interrupción como lo esencial de la comunidad. El mito de la ausencia de mito pone en juego a la comunidad misma como ausencia, como falta, eso que Espósito

había enunciado como *la reciprocidad radical al otro, sin retorno*. La comunidad como el deseo, la comunidad como don: “...es la interrupción del mito la que nos revela la naturaleza disyunta u oculta de la comunidad. En el mito, la comunidad es proclamada: en el mito interrumpido, la comunidad revela ser lo que Blanchot ha llamado “*la comunidad inconfesable*”” (Jean-Luc Nancy 2000: 104).

La realización de la comunidad es su supresión, insistirá Nancy, entonces la comunidad misma es interrupción. Lo que hace a la comunidad es su des-realización:

“La interrupción vierte a la comunidad por todas partes hacia fuera, en lugar de reunirla hacia un centro, o bien, su centro es el lugar geométrico de una exposición indefinidamente multiplicada. Los seres singulares comparecen: esta comparecencia hace el ser de ellos, los comunica los unos con los otros. Pero la interrupción de la comunidad, la interrupción de una totalidad que la realizaría, es la ley misma de la comparecencia. El ser singular parece a otros seres singulares; les es comunicado singular. Es un contacto, es un contagio: un tocar la transmisión de un temblor al borde del ser, la comunicación de una pasión que nos hace ser semejantes, o de la pasión de ser semejante, de ser *en común*” (Jean-Luc Nancy 2000: 107).

Sin embargo, es posible imaginar otra versión de esta interrupción, otra que no es sino variación de la misma. Cuando nos preguntamos qué interrumpe al mito (qué lo activa operativamente), sabemos por de pronto que es la revelación de su propia condición *mitante, la auto-lucidez de su ser ficción operante*. Pero hay algo más, en “El Narrador” (2008) Walter Benjamin enuncia la condición misma del relatar:

“Con la Guerra Mundial comenzó a hacerse evidente un proceso que desde entonces no ha llegado a detenerse. ¿No se advirtió que la gente volvía enmudecida del campo de batalla? No más rica, sino más pobre en experiencia comunicable” (Walter Benjamin 2008: 60).

La violencia es la interrupción del relato, en tanto interrumpe la experiencia que le da lugar, pero a la vez es su posibilidad, pues el mito se constituye en la interrupción de su condición mitante, es decir, en la perplejidad de la mudez del testigo que demanda comunicar la experiencia. La comunicabilidad de la experiencia no es un proceso extrínseco a ella, sino que es esencial a ella, señala Oyarzún en la Introducción a su traducción del “Narrador” (Oyarzún en W. Benjamin 2008: 13). Si eso es así, ¿qué hace el mito sino poner en obra la experiencia que constituye a la comunidad? Pero en la época signada por la catástrofe de la experiencia, según nos enseña Benjamin, de qué hablaría el mito sino de ese acontecimiento de-cisivo, que como violencia fractura lo que se presenta

ante nosotros. La violencia a la que alude Benjamin y que describe como guerra no es cualquier violencia:

“...tal designación indica que la guerra misma, es decir, esta guerra es concebida aquí como el acontecimiento de lo radicalmente in-sólito, es decir, como el advenimiento del imperio de la técnica” (Oyarzún en W. Benjamin 2008:12).

La catástrofe de la experiencia no es una condición genérica, sino el nombre de lo contemporáneo, entonces si la catástrofe de la experiencia es la de la comunidad, la catástrofe de la comunidad es un signo de nuestra contemporaneidad. Es por este riguroso *cronotopo* que es válido decir que el mito trabaja sobre el trauma en su simbolización. Pero no es cualquier trauma. El mito es el intento de sutura de lo irrepresentable, lo que permite poner en presencia lo impresentable y que hoy se llama *la comunidad*. Si para Freud repetición era repetición del trauma. La repetición es repetición del goce del trauma, pero ya no en el síntoma. Si como lo afirma Lacan, repetición es *encuentro fallido* con lo real (el trauma), entonces con el fantasma. En este sentido, la violencia es el fantasma de la comunidad, esto es, no la posibilidad de su consumación, sino de su avistamiento. El fantasma pone en circulación, integra a la cadena significante haciendo presente aquello que es ausencia y sustracción.

Lo inenarrable, lo indecible es también pensable como dolor, ¿pues qué interrumpe sino el dolor?, ¿y qué se comparte sino el desgarró que implica el estar-en-común? Al respecto Sergio Rojas escribe:

“La cultura consiste, pues, en la *elaboración simbólica del dolor*. Como afirma Nietzsche, lo verdaderamente insoportable para los hombres no es el dolor, sino la sospecha de que el dolor pudiese no tener sentido.

La elaboración simbólica del dolor es el proceso por el cual se constituye una idea de “comunidad” y, en eso, un sentido de pertenencia (y sólo en ese sentido también de “identidad”). El desarrollo histórico de la modernidad ha implicado el progresivo cuestionamiento a la idea de un fundamento trascendente al orden de la existencia humana. Pues bien, la modernidad, como modernización y progresiva tecnificación de la existencia cotidiana de los individuos, ha traído consigo el fin de la comunidad, el desarrollo del individualismo y la crisis y agotamiento de la cultura” (Sergio Rojas 2012 b: 48-9).

Rojas planteará que los procesos de modernización enmarcados por la globalización traen consigo la disolución de los lazos sociales:

“En la medida en que traen consigo, por una parte, un grado de conciencia histórica respecto a las identidades y el consecuente cuestionamiento crítico de los que hasta hace poco eran vínculos y creencias básicas de tipo comunitario, y, por otra parte, expectativas de desarrollo material a las que un modelo de cohesión con fuerte anclaje en el Estado difícilmente podría corresponder” (Sergio Rojas 2012 b: 63).

Este proceso de disolución se fundaría otra vez en la paradójica condición *del fin de lo moderno*, por lo que el punto de retorno coincidiría con su origen mismo. Pero en la tesis de Rojas esta paradoja adquiere una dimensión singular, pues si la modernidad se jugó en la constitución del individuo como voluntad de poder autoconciente, a través de generar un mundo a la medida del hombre, el fin de lo moderno no sería sino la “crisis de una manera de orientarse en el mundo” (Sergio Rojas 2012 b: 60), cuyo momento paradigmático se hallaría en la implantación del neoliberalismo como modelo del orden social. Desde una referencia al libro de Naomi Klein *La doctrina del shock. El auge y caída del capitalismo del desastre*, Rojas sostendrá que la imposición de las políticas económicas neoliberales han sido posible sólo de forma violenta. La violencia es considerada aquí como desorientación del sujeto, pérdida de la escala de percepción de los procesos de realidad. El mundo se hace demasiado grande o demasiado diminuto para abarcarlo comprensivamente. Esta desorientación es correlato directo de una determinada economía de la información que pone en marcha el neoliberalismo, que contrariamente a la lógica modernista, que entiende el control como desinformación, ésta consistiría en la proliferación desbordada y excesiva de la información, como parte de una estrategia de “shock” que pone a los ciudadanos en una situación de indefensión de tal manera que:

“El aislamiento y el dolor son los recursos básicos para conducir a la persona a una situación de regresión e indefensión en la que estará dispuesto a aceptar *lo que sea*. La analogía es terrible, pero teóricamente muy sugerente. La pregunta es qué ocurriría si esa situación de *intemperie* llegase a ser la condición de existencia permanente del individuo” (Sergio Rojas 2012 b:67).

La producción del dolor como desorientación, y no sólo el dolor como consecuencia de un estado, es algo que se juega en el *schock* que define la implantación del modelo neoliberal. La doble condición del dolor es por lo mismo la clave para generar una resistencia:

“Disuelta la comunidad, queda el cuerpo del individuo, para ser más precisos: queda el cuerpo como el lugar del individuo. ¿Qué es entonces el individuo? El individuo comienza a corresponder en la actualidad a aquella forma de subjetividad que sólo encuentra “su” lugar en el cuerpo. Entonces, a la pregunta por el lugar del individuo hoy, respondería: el lugar del individuo es su cuerpo” (Sergio Rojas 2012 b: 68).

No es entonces el individuo así como lo entendió el pensamiento moderno burgués, como recinto inmanente de la voluntad. Individuo re-encontraría su orientación en su propio cuerpo afectado, diríamos mejor, marcado por la presencia matérica del dolor, por la cruda presencia de una herida. Y es el arte un lugar privilegiado para este encuentro, por

que el arte hace manifiesta una especie de lesión síquica en el sujeto, una alteración que permite al individuo prescindir de sus defensas y exponerse plenamente a la desorientación (Sergio Rojas 2012 b: 56), y qué más desorientador que el arte contemporáneo:

“La reparación simbólica de la brecha es la restitución de la escala humana de comprensión y percepción de la realidad. Por lo tanto, la puesta en obra de la destrucción de la elaboración simbólica es la destrucción de la subjetividad individual, y ha sido la tarea de buena parte del arte contemporáneo, para producir una conmoción en el sujeto, la inminencia no de “una revelación”, sino del colapso irreversible de la posibilidad misma de representar(se) lo real. Podemos considerarlo como el trabajo de una crítica materialista del “mundo”, que consiste en la destrucción de la fabulación simbólica de la realidad (Sergio Rojas 2012 b: 74-5).

El arte contemporáneo sería pues esa forma de violencia que reúne a la comunidad en el dolor.

Blanchot (1999) decía que al igual que la comunidad de los amantes la comunidad literaria se junta en torno a un secreto: el secreto inenarrable del dolor, que demanda la urgencia de su relato. Lo que nos junta no es la experiencia común, sino el relato en la que ésta se hace común (Benjamin)⁹³, el relato que como violencia transformadora interrumpe el apacible continuo de la representación, devolviéndole su indecibilidad original.

Sin embargo, el relato de la violencia, el relato como violencia transformadora, requiere acontecer, como decía Nancy. El relato es indisociable de su recital, de su acontecer ritual. La comunidad del mito se realiza en la propia comunicación fáctica del mito, pero esta realización no cabría entenderla como operacionalización u obra. Si como pensaba Nancy, la realización de la comunidad es don y abandono: “Una tarea infinita en el corazón de la finitud” (Jean-Luc Nancy 2000: 67), entonces la tarea de la comunidad es *el abandonarse a la escucha atenta del relato*, como dice Benjamin, es la insistencia del oído alerta (Walter Benjamin 2008: 70) en la que acontece la experiencia común. El don de narrar consiste pues en este prestar oído, y abandonarse mutuo del que narra y del que escucha de tal modo que “Cuánto más olvidado de sí mismo está el que escucha, tanto más profundamente se imprime en él lo escuchado” (Walter Benjamin 2008: 71), lo que asegura la continuidad en la interrupción (en la finitud).

⁹³ Al respecto Pablo Oyarzún en el ensayo introductorio a su traducción de *El Narrador* comenta que la comunicabilidad de la experiencia no es un proceso extrínseco a la experiencia, es esencial a ella, de tal modo que la experiencia “*deviene común* en la comunicación y en virtud de ella”. Por eso finalmente, toda experiencia es, en este sentido, experiencia común (Oyarzún en W. Benjamin 2008: 13).

Donarse y abandonarse mutuos siempre, sin embargo, ante y como una escena. La repetición y la liminalidad aquí descritas suponen la constitución de la escena, y este éxtasis de la comunicabilidad sugiere lo que Bataille llamó lo sacrificial. Cuando el relato es acción se constituye el drama y surge el teatro. Entonces teatro y sacrificio. Acaso el sacrificio sea otra figura de la interrupción? Acaso la violencia transformadora requiere siempre de una escena?

2ª PARTE:
TEATRO Y SACRIFICIO
(UNA RECUPERACIÓN ALEGÓRICA DEL SACRIFICIO)

Capítulo III

TEORÍA GENERAL DEL SACRIFICIO

A modo de puente

Lo que hemos desarrollado en los dos capítulos precedentes es, por decirlo así, las fases externas de una estructura concéntrica que por momento adquiere la forma de un nudo borromeo. En estos primeros momentos hemos definido desde el campo de la filosofía, con un leve énfasis en lo político, las nociones de comunidad y violencia que son las categorías transversales del análisis teatral al que pretendo llegar. Imagino el argumento de una manera constructiva, quiero decir, que en cada capítulo se va instaurando una nueva fundación, que reitera la anterior (la soporta), pero, a la vez, hace aflorar otros aspectos que hasta el momento habían quedado velados. Pienso en la figura de una resaca, de una construcción hecha de oleajes que en cada golpe repite y profundiza a la vez.

Este tercer capítulo ya ingresa de lleno en la cuestión central de la tesis. Me propongo discutir aquí cómo el sacrificio se vincula con el teatro y en qué medida el sacrificio constituye una idea estética de algún tipo. Es importante decir que el tema del sacrificio lo convoca el Teatro, no lo convoca la filosofía política. No es una tesis sobre Bataille, ni sobre tópicos de teoría política que autores como Agamben o Nancy han trabajado tan asiduamente. Los análisis que vendrán a continuación son desde ya producto de una selección de autores desde el punto de vista de su funcionalidad para la presente investigación y porque constituyen sin duda los autores y los puntos de vista más emblemáticos y fundacionales acerca del tema. Nos atendremos básicamente a exponer lo que proponen sobre la noción de sacrificio, y menos a discutirlos en tanto autores, y muchos menos a confrontarlos en profundidad, pues eso sería por sí solo el objeto de otra tesis.

1. La estructura del sacrificio: Hubert, Mauss y Turner los iniciadores

a. Sacrificio: transformación, proceso y liminalidad

Uno de los resultados que ha arrojado el análisis de la violencia del capítulo anterior es que en estas tres figuras opera el sacrificio como activador o mediador de las respectivas figuras, pero también en las tres pende peligrosamente su fetichización. Lo que nos interesará insistir en lo que viene es que el sacrificio consuma su acción en una dimensión representacional, sin dudar que en su origen antropológico el ritual sacrificaba seres reales, su eficacia y sentido es representacional. Desde este punto de vista el sacrificio permite abrir el problema de la violencia, pero no permite fundar una sociedad en torno de él sin caer en el totalitarismo *thanático*, que sería la contracara de una comunidad inoperante. Un ejemplo notable de esta fetichización peligrosa del sacrificio, es decir, de ese hacerlo pasar como fundamento “real” de la sociedad, lo constituye el ensayo de Pedro Morandé *Cultura y modernización en América Latina*⁹⁴, en éste Morandé ensaya una explicación de la violencia de las dictaduras indicando que son consecuencias de la violencia impuesta por el modelo desarrollista que, lejos de tener una raigambre en la cultura popular, es la imposición unilateral de una elite intelectual que borra esa dimensión cultural. Para articular su explicación alude a la violencia sacrificial citando para ello a Bataille. Morandé confunde peligrosamente sacrificio con meros asesinatos. ¿Qué clase de sentido sacrificial tienen las muertes de los campesinos de Lonquén, cuyo fin no tiene nada que ver con la transformación de la sociedad, sino que es producto de la venganza de los dueños de los latifundios de la zona? ¿Dónde estuvo el sentido de comunidad en esas muertes?, ¿qué se intentaba producir sino simple y llanamente muerte? Producción de muerte, no producción de vida de continuidad, que es lo que persigue la muerte simbólica del sacrificio. Traer el asesinato al campo del sacrificio lo exculpa, en cierto modo, de la ley laica, lo hace impune e inmune, pues el sacrificio operaría en un tipo de pre-estructura jurídica. Así mismo, la violencia política no puede ser sacrificial, pues precisamente es política. Morandé acusa al modelo desarrollista de secularizar (Pedro Morandé 1984: 72), pero quien seculariza en su análisis es el mismo Morandé al asimilar violencia política, asesinato político, a sacrificio. Él

⁹⁴ Pedro Morandé (1984).

confunde esferas conceptuales. La pretendida cita a Bataille ignora que a la base de la noción de sacrificio de éste (Bataille) se encuentra la idea de la trasgresión y una crítica a la economía de la acumulación, sea ésta entendida en su forma mercantilista o industrial, por ende a la lógica de una religión con pretensiones universalistas y conservadoras como lo es el catolicismo.

Pero esto no es más que un ejemplo del devenir fetiche del sacrificio. Sin embargo, para tener una real comprensión del problema, antes de plantear cualquier otra tesis sobre la relación sacrificio-comunidad, es necesario revisar algunos aspectos generales de la teoría del sacrificio desde una perspectiva antropológica.

El punto de partida insoslayable para iniciar un estudio del sacrificio lo constituye, sin duda, el tratado de Hubert y Mauss “De la naturaleza y la función del sacrificio”, de 1899⁹⁵, que de alguna manera inaugura la reflexión sistemática sobre este fenómeno en el campo antropológico. A pesar de las críticas a que lo someten autores contemporáneos, como Girard o Agamben a propósito de su visión ciertamente ambivalente de lo sagrado, sin duda, Hubert y Mauss aportan una serie de elementos que serán relevantes a la hora de pensar el vínculo entre escena y sacrificio. Una primera cuestión que quisiera relevar es la definición misma que proponen estos autores del sacrificio:

“El sacrificio es un acto religioso que, por la consagración de una víctima, modifica el estado de la persona moral que lo realiza o de determinados objetos por los cuales dicha persona se interesa” (Marcel Mauss 1970: 155)⁹⁶.

El sacrificio implica pues una transformación, el paso de un estado profano a un estado religioso cuyo tránsito es llamado consagración. Sin embargo, hacia el final del ensayo Hubert y Mauss serán en cierto sentido más cautos, pues la idea de transformación será reemplazada por la de *comunicación*, tal que el sacrificio será un procedimiento que consiste en:

“establecer una comunicación entre el mundo sagrado y el mundo profano por el intermedio de una víctima, es decir, de una cosa destruida durante una ceremonia” (Marcel Mauss 1970: 244).

⁹⁵ Para la presente tesis he tenido en consideración la edición de Marcel Mauss (1970: 143-280).

⁹⁶ La cursiva es del original.

Se podría argumentar que los autores no establecen necesariamente una diferencia entre *transformar* y *comunicar*. En efecto, la concepción patético-formalista desde donde Hubert y Mauss construyen su teoría del sacrificio utiliza metáforas como contagio o afectación, pero sería la ambivalencia desde donde se fundaría la categoría de lo religioso, lo que plantearía el auténtico problema. Para René Girard el argumento de los franceses en relación con que el sacrificio a raíz de esta condición comunicativa sería el origen mismo de lo religioso sería insostenible, por cuanto conducirían a una irrealidad del fenómeno sacrificial al sostenerse en una concepción de lo sagrado abstracta y formalista⁹⁷. La abstracción obedecería precisamente a la ambivalencia que reduce lo sagrado a una zona de oscilación dialéctica entre lo puro y lo impuro, cuyo origen se encuentra en las teorías *simpatetistas*, de las cuales Hubert y Mauss son representantes y Frazer⁹⁸ y Durkheim⁹⁹ sus principales divulgadores. El problema es que si lo religioso se origina en una afección patética semejante a la magia, entonces por mucho que se le ligue a lo social, la religiosidad sigue siendo una hipostasía desligada de los mecanismos de construcción material de una sociedad que se fundan sobre intereses y decisiones de poder. Formulada así lo religioso se inhabilita de cualquier análisis crítico. El giro que propone Girard, de otorgarle al sacrificio una “realidad”, consiste sobre todo en pensarle su verdad no independiente de la facticidad de un sistema de creencias religiosas sobre el que repose, esto es, una crítica de su verdad. No obstante lo anterior, el texto de Hubert y Mauss puede leerse en una clave de indecisión, que efectivamente contiene. De alguna manera ellos anticipan los límites de su propia teoría, aun cuando no sean del todo concientes de ello. Por lo mismo propongo que nos olvidemos por un momento de la tesis comunicacional y detengámonos en cómo van construyendo la definición de sacrificio y cuáles van siendo sus exigencias. Ya he hablado de la transformación que supondría el sacrificio, que ellos mismos sostienen al inicio del escrito. “Transformación” sería una categoría correcta en cuanto alude a una situación de neutralidad sagrada desde la cual se iniciaría la ceremonia sacrificial. No tendría sentido el sacrificio si la comunicación estuviera de por sí garantizada, si la presencia de los dioses fuese así inmediata y generosa. Precisamente es porque aquello falta, porque la experiencia con lo divino se constituye desde una ausencia, es que el mecanismo del sacrificio adquiere

⁹⁷ René Girard (2005: 14-15).

⁹⁸ Véase George Frazer (1955).

⁹⁹ Véase Émile Durkheim (2007).

sentido¹⁰⁰. ¿Y esto por qué? Porque los hombres se relacionan con la divinidad desde la facticidad, es decir, desde un mundo que se encuentra en permanente cambio, en continuo devenir: se requieren rituales porque mi condición ante lo divino no permanece siempre igual. Es en esta dinámica que el ritual cobra utilidad, sea para restaurar la sacralidad en lo profano, sea para mantenerla a distancia de lo vulgar. En ambos sentidos lo que importa es salvaguardar lo sagrado como fundamento de la verdad del mundo. A causa de este carácter dinámico de la realidad es que el ritual mismo sucede como *un proceso o un procedimiento graduado* y es esta condición del sacrificio la que Hubert y Mauss desarrollan no sin contradicciones.

Los autores distinguirán entre el *sacrificante*, quien es el sujeto que recoge los beneficios del sacrificio o sufre sus efectos (Marcel Mauss 1970: 151), del *objeto del sacrificio*, que es la cosa en función de la cual se realiza el sacrificio. A veces pueden coincidir, pues en la mayoría de las veces los sacrificios generan un doble efecto, que los complejiza en el momento de su interpretación, pero que se explica muy bien por la idea de contagio aquí supuesta. La acción de consagración puede entonces derramar sobre sacrificantes y objetos, según el contacto que establezcan sobre el tercer componente, que es *la víctima*, vale decir quien recibe directamente la consagración en tanto intermediario “entre el sacrificante o el objeto que debe recibir los efectos útiles del sacrificio, y la divinidad a la que es generalmente dirigido el sacrificio” (Marcel Mauss 1970: 153). Lo que diferenciaría a la víctima de cualquier ofrenda sería la acción destructiva que es ejercida sobre ella. El sacrificio implica algún modo de destrucción, trituración, ingestión, despedazamiento, libación, quema etc. El sacrificio así implica siempre una mediación y la destrucción de ese mediador, o para otro (el sacrificante) o para otra cosa (el objeto). No se sacrifica, por de pronto, un sí mismo para consagrarse a sí mismo. No hay propiamente auto-sacrificios, a menos que ello sea para otra cosa o genere una modificación en otros (que es el caso del autosacrificio cristiano). El sacrificio se define entonces como una

¹⁰⁰ Sería más preciso decir que el sacrificio procede por privación o por exceso de sacralidad. En el capítulo III del ensayo distinguirán dos grandes categorías de rituales sacrificiales, al primero lo llamarán *rituales de sacralización*, que consisten en la obtención de tal condición a causa de una deprivación originaria del sacrificante o del objeto del sacrificio. Pero también están los *rituales de des-sacralización*, que operan como expiaciones o purificaciones, es decir, cuando el destinatario debe lavarse de una mancha, de una impureza o es una necesidad que proviene de un exceso de sacralidad en la que se encuentra una víctima. Véase Marcel Mauss (1970: 201-210).

transformación mediada por una víctima u ofrenda que debe ser destruida, pero para que eso sea efectivo es necesario se constituya en un proceso, y eso porque:

“El sacrificio es un acto religioso que sólo puede realizarse en un medio religioso y a través de agentes esencialmente religiosos. Ahora bien, en general, ni el sacrificante, ni el sacrificador, ni el lugar, ni los instrumentos, ni la víctima, tienen antes de la ceremonia el carácter religioso en el grado que les corresponde. La primera fase del sacrificio tiene por finalidad otorgarle ese carácter. Son profanos; es necesario que cambien de estado. Para ello, son necesarios los ritos que les introduzcan en el mundo sagrado y les vinculen a él más o menos profundamente, de acuerdo con la importancia del papel que han de representar seguidamente” (Marcel Mauss 1970: 162).

Aquí es donde se vuelve impreciso el modelo. De acuerdo a la noción de lo sagrado y la definición con la que han iniciado su análisis no se entiende bien la necesidad de ciertos momentos de la secuencia, es decir, si la transformación (la consagración) es producto de la intermediación de la víctima sacrificial, a qué corresponden exactamente los estados previos de sacralización, cuál sería la utilidad de la destrucción y contacto final, si ya de algún modo habrían entrado en contacto (o ya se habrían comunicado) con el mundo sagrado. Para los etnógrafos franceses la cuestión se resolvería en una lógica de graduación, de continuo ascenso hacia lo sagrado cuyo momento culminante sería la destrucción de la víctima, una suerte de clímax de este gran drama que sería el sacrificio. La necesidad de dar cuenta del conjunto de acciones complejas de los sacrificios y al mismo tiempo hacer coincidir esta descripción con una concepción más bien estática y dialéctica de lo sagrado los obliga, a nuestro modo de ver, a pensar el sacrificio desde un modelo escénico progresivo. La metáfora no se deja esperar. Una vez que los diversos actores han sido introducidos en ese primer nivel: sacrificante, sacerdote, espacio, debe hacer su ingreso la víctima: “Ya está preparado el espectáculo. Los actores están dispuestos. Con la entrada de la víctima da principio el drama” (Marcel Mauss 1970: 174). Lo que en todo momento los autores recalcarán es la perfecta continuidad en la que se sigue la serie de acciones dispares y refractarias. Continuidad no refiere aquí necesariamente a una linealidad, de hecho la mayor dificultad es intentar dar cuenta funcionalmente de episodios que no obedecen a una lógica causal estrictamente. Por ejemplo, cómo se explica que el sacrificante deba iniciarse previamente antes de entrar en contacto con la víctima y consagrarse en el acto mismo de este contagio, si la finalidad del sacrificio era producir ese efecto en él. Cuál es la necesidad, sobre qué economía funciona tal premisa. Hubert y Mauss hablarán entonces de una curva de religiosidad, de un incremento paulatino de sacralidad -sobre esto volveré inmediatamente-, pero fundada sobre un implacable principio de unidad. Continuidad

significa para ellos una secuencia ininterrumpida e ininterrumpible de acciones. La secuencia no tiene vacíos, no es discreta, no da espacios ni para la improvisación, ni para desvíos:

“Es preciso que todas las operaciones que lo componen se sucedan sin lagunas y lo hagan en el lugar que les corresponde. Si las fuerzas que están en acción no se dirigen exactamente en el sentido prescrito escapan al sacrificante y al sacerdote y se vuelven implacables contra ellos” (Marcel Mauss 1970: 174).

El orden (la estructura) del ritual más allá de que sea o no real es la garantía de su sentido y de su eficacia. En el paradigma funcionalista esto es absolutamente necesario para integrar el fenómeno en una lógica cultural de algún tipo. Así entonces, interesan menos las diferencias o las peculiaridades que la capacidad que tenga la secuencia ritual de integrar el modelo canónico de relato, o más bien se constituya una narración. Hubert y Mauss hablan de una curva (Marcel Mauss 1970: 196), de un incremento gradual de sacralidad, una suerte de intensificación de lo religioso que podría interpretarse o quedar sujeta a la estructura de un relato. Las super-posiciones o simultaneidades de función son integradas así como intensidades de una misma cosa: de un mismo principio de unidad de acción. El punto es que lo sagrado no puede ser sino permanente, no puede tener naturalezas diversas. Si bien el mundo de estos etnógrafos es bivalente, esta bivalencia sigue estableciéndose desde polaridades impenetrables, inmixturables en sentido estricto. Lo puro es a la vez impuro, objeto de reverencia o de prohibición, pero en el estado de pureza se es plenamente, si no sería imposible demarcar una frontera entre lo sagrado y lo profano. Quiero decir que las superposiciones de función explicadas como grados de intensidad mantienen la plenitud identitaria de lo sagrado y permiten imaginar una transición inmóvil de lo mismo, pues es lo sagrado este principio de unidad de acción de la intriga del rito. Grados de religiosidad, no tránsito por tipos de religiosidad o por tipos de experiencias diversas:

“Por lo tanto, el esto religioso del sacrificante describe también una curva simétrica a la que ha recorrido la víctima. Empieza por elevarse progresivamente en la esfera de lo religioso y alcanza un punto culminante del que seguidamente vuelve a descender a lo profano. De esta manera, cada uno de los seres que tienen participación en el sacrificio, es arrastrado como por un movimiento continuo que de la entrada a la salida se desarrolla sobre dos pendientes opuestas. Pero, aunque las curvas que resultan tengan la misma configuración general, no todas tienen la misma altura; la que alcanza el punto más elevado es, naturalmente, la que describe la víctima” (Marcel Mauss 1970: 200).

Por otra parte, cabe destacar el rol fundamental que asume el espacio en la realización de este orden: “También el lugar de la escena había de ser sagrado; -señalan- fuera de un

lugar santo, la inmolación no es más que un asesinato” (Marcel Mauss 1970: 170). Es el espacio lo que en definitiva viene a cualificar el status religioso del ritual, en tanto es lo que demuestra la existencia material de lo sagrado. Sagrado es pues aquello que se ejecuta dentro de los límites de lo así previamente modificado. Sagrado y profano son pues ámbitos o dimensiones circunscritas a fronteras estrictamente delimitadas. Es el espacio el elemento propiamente teatral que son capaces de imaginar Hubert y Mauss, en cuanto el orden de la secuencia concreta de acciones independiente de su dramaticidad antes descrita encuentra su posibilidad en esta espacialización, la misma que le permite imaginar a Arnold van Gennep¹⁰¹ el período de margen que define a los rituales de paso. Es una perspectiva dramática más que teatral la que impera en la concepción de lo sagrado, del sacrificio y del ritual en general en estos autores y queda al descubierto cuando nos volvemos sobre el hecho que las fases que Hubert y Mauss identifican en la secuencia ritual del sacrificio, a saber, “entrada o iniciación, acción destructiva sobre la víctima y salida, tienen una semejanza con los períodos con que van Gennep, algunos años después, describirá los rituales de paso: “Separación, margen y agregación”. Pero el caso no debiera suscitaros extrañeza alguna. Es el propio van Gennep quien se encarga de hacer la vinculación cuando adscribe a Mauss a la Escuela Dinamista. En el fondo el problema de Hubert y Mauss es el mismo de un rito de paso, esto es, explicar cómo sucede el tránsito del espacio profano al espacio sagrado y cómo es posible volver desde lo sagrado a la vida material (Arnold van Gennep 1986: 246).

El punto es que el ritual no es una narración, sino que el acontecer real de estos cruces fronterizos. No es lo mismo narrar la historia de los cruces que hacerla acontecer, es decir, que sucedan realmente ante nosotros. Por esta razón es necesario ir al texto de van Gennep y estudiar la estructura genérica de estos ritos de transición. El etnógrafo francés escribe:

“Dada la importancia de estas transiciones, considero legítimo distinguir una categoría especial de *ritos de paso*, los cuales se descomponen al analizarlos, en *ritos de separación*, *ritos de margen* y *ritos de agregación* (Arnold van Gennep 1986: 20).

Las estaciones aquí propuestas, sin embargo, ni son simétricas en duración ni siempre suceden de la misma manera. Habrá ritos en los que el lapso de separación sea más largo, como en el caso de los funerales; en otros los de agregación estarán más desarrollados (el

¹⁰¹ Arnold van Gennep (1986).

marimonio) y finalmente existirán casos en el que los períodos de margen son primordiales, por ejemplo, en el noviazgo o en el embarazo. Al período de margen van Gennep llamará también período liminal, para anteponerlo a lo preliminar y lo posliminal de la separación y agregación respectivamente. El uso de esta metáfora responde al sustrato espacial que los ritos de paso por lo general conllevan y representan la dimensión más propiamente empírica del cambio. A este respecto, Víctor Turner¹⁰², antropólogo inglés y un notable continuador de las tesis de van Gennep, señala: “El pasaje (tránsito) de un status social a otro es a menudo acompañado por un pasaje (tránsito) paralelo en el espacio, un movimiento geográfico de un lugar a otro. Este tránsito puede tomar la forma de una simple apertura de puertas o el cruce literal de un umbral que separa dos distintas áreas, una asociada con el sujeto pre-ritual o preliminar, y la otra el status pos-ritual o posliminal” (Victor Turner 1982:25). Si el ritual es una transición, entonces éste tiene lugar como el viaje por diversas zonas de lo sagrado que se corresponderían estructuralmente a esas diversas intensidades que describen Hubert y Mauss. Uno de esos índices topológicos es el traspaso material por “puertas”, “umbrales” o “pórticos”, como lo ha dicho Turner. Por otro lado, van Gennep lo expresa de la siguiente manera: “Los ritos realizados en el umbral mismo son ritos de margen. Como ritos de separación del medio anterior, hay ritos de “purificación” (lavarse, limpiarse, etc), seguidos de ritos de agregación (presentación de la sal, comida en común, etc). Los ritos de umbral no son, por consiguiente, ritos de “alianza” propiamente hablando, sino ritos de preparación para la alianza, precedidos a su vez por ritos de preparación al margen (Arnold van Gennep 1986: 30).

Es evidente la coincidencia de esta estructura espacial con la narrativa descrita para el sacrificio, a tal punto que un rito sacrificial bien podría ser comprendido como un *rito de paso*. En efecto es el propio van Gennep quien afirmará que “la serie de ritos de paso (...) suministra el esqueleto del sacrificio” (Arnold van Gennep 1986:196), citando la investigación de sus colegas franceses.

¹⁰² Víctor Turner (1982). Todas las traducciones de este ensayo y otros citados de Turner que no existen en castellano son del autor de la presente tesis.

Las indecisiones paradigmáticas en las que se encuentran Hubert y Mauss son perfectamente aplicables al análisis de van Gennep, quien privilegió el análisis de los momentos estructurados del ritual (lo preliminar y posliminal), en desmedro del momento más propiamente transitivo, reservando la idea de “estado” a estos momentos de mayor estabilidad significativa, como lo observa tan agudamente Víctor Turner.

Este descuido, más bien producto de la fidelidad a un paradigma epistemológico que a una falencia del estudio, será el punto de partida del trabajo de Turner, quien gira el foco hacia la experiencia misma del tránsito: el llamado período liminal y que Turner entenderá como una situación “interestructural” (*betwixt and between*)¹⁰³.

Para entrar al análisis del concepto de liminalidad tendré en cuenta dos ensayos de Turner al respecto: el primero publicado en 1967, “Betwixt and between: The liminal period in rites the passage.”¹⁰⁴ El segundo publicado en 1982, “Liminal to liminoid”¹⁰⁵, que aunque en lo sustantivo plantean lo mismo, nos ayudará a matizar el complejo carácter de la liminalidad.

Van Gennep ha demostrado que todos los ritos de transición muestran tres fases: separación, margen (o *limen*) e integración. La primera fase, de separación, conlleva un comportamiento simbólico que denota el apartamiento de la persona o del grupo de un punto anterior fijo en la estructura social o de un conjunto de condiciones culturales (un “estado”); durante el período “liminal” intermedio el estado del sujeto ritual (el “pasajero”) es ambiguo: éste pasa por un mundo que tiene pocas o ninguna cualidad del estado pasado o por venir; en la tercera fase, la transición se consuma. El sujeto ritual, ya sea un individuo o un grupo, alcanza una vez más un estado estable y en virtud de esto adquiere los derechos y obligaciones de un tipo “estructural” claramente definido y se espera de él que se comporte de acuerdo con determinadas normas dictadas por la costumbre y lineamientos éticos (Víctor Turner 1973: 54 s.)¹⁰⁶.

103 (1) “In an intermediate position; neither wholly one thing nor another”. (The American Heritage® Dictionary of the English Language, Fourth Edition copyright ©2000 by Houghton Mifflin Company). (2) “in an intermediate, indecisive, or middle position”. (Collins English Dictionary – Complete and Unabridged © HarperCollins Publishers, 2003).

¹⁰⁴ Que se tradujo al castellano como “Al Margen del margen: el período liminal en ritos de pasaje” publicado en Víctor Turner (1973).

¹⁰⁵ Véase nota 9.

¹⁰⁶ En Víctor Turner (1982) se expone lo mismo de la siguiente manera: “Van Gennep, como lo sabemos, distingue tres fases en los ritos de pasaje: *separación (separation)*, *transición (transition)* e *incorporación (incorporation)*. La primera fase de *separación* claramente demarca el espacio y tiempo sagrado del espacio y tiempo profano o secular. [...] Esta fase incluye conductas simbólicas –especialmente símbolos de reversión o inversión de las cosas, de las reacciones y procesos seculares-, las cuales representan la separación (detachment) de los sujetos rituales [...] desde sus status sociales previos. [...] Durante la intervención de la fase de *transición*, llamada por V Gennep “margen” o “limen” (que significa “umbral” en Latín), el sujeto ritual pasa a través de un período y área de ambigüedad, una suerte de limbo social en el cual tiene pocos (aunque a veces éstos son los más cruciales) de los atributos de tanto del status social profano de

Todo rito de pasaje supone entonces una transición de un estado *A* a un estado *B*. La perspectiva liminal pone el énfasis en el espacio de transición y no en los estados pre o post. Interesa el movimiento y la trans-formación que ello implica. De hecho Turner hace una interesante distinción entre rituales y ceremonias, los primeros los refiere a comportamientos religiosos vinculados a transiciones sociales, los segundos a comportamientos religiosos que definen estados sociales, es decir, revalidan o confirman el estado de cosas: “El ritual es transformatorio, la ceremonia, confirmatoria” (Víctor Turner 1973: 56). Y continúa: “Durante el período liminal el sujeto del rito de pasaje es estructuralmente, sino físicamente “invisible” (...) La “invisibilidad” estructural de las *personas* liminales tiene un doble carácter. Ellos, a la vez, *ya no están* clasificados, y *aún no están* clasificados” (Víctor Turner 1973: 56).

Esto quiere decir que durante el período liminal se suspende la norma social y la identidad cultural de un individuo:

“Los novicios son, de hecho, temporalmente indefinidos, más allá de la estructura social normativa. Esto los debilita, ya que no tienen ningún derecho sobre otros. Pero también los libera de las obligaciones estructurales. Los coloca, además, en una cercana conexión con los poderes no-sociales o asociales de la vida y la muerte. De ahí que es frecuente la comparación de los novicios con, por una parte, espíritus, dioses y ancestros y, por otra, con animales y pájaros. Ellos están muertos para el mundo social, pero vivos para el mundo asocial. Muchas sociedades hacen una dicotomía, explícita o implícita, entre sagrado y profano, cosmos y caos, orden y desorden. En la liminalidad las relaciones sociales profanas pueden ser interrumpidas, antiguos derechos y obligaciones son suspendidos, el orden social puede parecer que ha sido puesto de arriba abajo (...) Liminalidad puede envolver una compleja secuencia de episodios en el espacio-tiempo sagrado, que puede incluir, además, eventos subversivos y lúdicos” (Víctor Turner 1982: 27).

Asociados a imágenes de muerte y nacimiento al sujeto liminal no se le considera ni vivo ni muerto y está, a su vez, tanto vivo como muerto. Se encuentra en *un entre* lo sagrado y lo profano, que Turner lo plantea como un estado “interestructural”:

“Al tratar sobre la liminalidad, no nos estamos ocupando -insiste- de *contradicciones* estructurales, sino de lo esencialmente no-estructurado (que es a la vez *des-estructurado* y *pre-estructurado*” (Víctor Turner 1973: 59)

procedencia, como de los subsecuentes estados culturales. [...] La tercera fase, llamada por Van Gennep, “reagregación” o “incorporación”, incluye fenómenos y acciones simbólicas, las cuales representan el retorno de los sujetos a sus nuevos y relativamente estables, bien definidas posiciones en el total de la sociedad (Víctor Turner 1982: 24).

Lo anterior se logra al poner en *contacto* a los neófitos con las divinidades o poderes sobrehumanos, aquello que cotidianamente es considerado como infinito o sin límites. La liminalidad es pues *un intersticio estructural de la identidad cultural, es decir, una suspensión estructural de la propia estructura cultural que configura a los individuos según posiciones, roles y estatus sociales*.

Este estado “interestructural”, sin embargo, tendría alcances mayores a los sugeridos por el ritual de pasaje. En efecto, por una parte correspondería plenamente a esa zona umbral entre lo sagrado y lo profano, propio del ritual sacrificial, que describen Hubert y Mauss -en este punto la idea de *contacto* revestirá la mayor importancia para entender qué implica el intersticio-; pero, por otra parte, la experiencia liminal tendría una extensión de mayor alcance cultural, pues sería aplicable a otros fenómenos sociales que Turner describe preliminarmente como acciones o episodios subversivos y lúdicos provocados por el aislamiento de los diversos elementos culturales que se generan en los períodos liminales y cuya diseminación en el campo simbólico permitiría a las personas el libre juego de sus combinaciones y recombinaciones, convirtiendo en no familiar aquello antes familiar (Víctor Turner 1982: 27). Este autor imagina que las experiencias de multivocidad simbólica constituyen genuinos caldos de cultivo o almácigos de la creatividad de una cultura, y por ende no es exclusiva de las sociedades tribales, sino que es posible hoy identificarlas en las sociedades de matriz industrializada. Para referirse a este fenómeno él hablará de estado *liminoide*, distinto de *liminalidad* propia de aquellas sociedades. No es de interés de la presente investigación ahondar en las diferencias específicas de una y otra, pero sí clarificar los alcances culturales amplios del concepto de liminalidad. Al respecto Turner señala:

“... el análisis de la cultura hacia el interior de los factores y sus libres o “lúdicas” recombinaciones en cada uno de sus posibles patrones, aunque extraño, esa es la esencia de la liminalidad, liminalidad *par excellence*. Esto puede ser visto si alguien estudia las fases liminales de los rituales mayores a través de las culturas y a través de los tiempos. Cuando la regla implícita comienza a aparecer, lo cual limita la posible combinación de factores de ciertos patrones, diseños o configuraciones ahí, yo creo, estamos viendo la intrusión/impertinencia de la estructura normativa social dentro de lo que potencialmente y en principio es una libre y experimental región de la cultura, una región donde no sólo nuevos elementos sino también nuevas reglas combinatorias pueden ser introducidas [...] Esta capacidad de variación y experimento llega a ser más claramente dominante en sociedades en las cuales *el ocio* está fuertemente demarcado del *trabajo*, y especialmente en todas las sociedades que han sido moldeadas por la revolución Industrial” (Víctor Turner 1982: 28-29).

Para Turner la liminalidad sería, entonces, aquella dimensión de la vida social en que se juega con las posibilidades combinatorias de los símbolos culturales para producir las transformaciones o permutaciones que permiten la resolución de conflictos generados por las propias reglas o patrones operantes, especialmente a nivel de las relaciones sociales, como afirma en “Liminal to liminoid”: “Liminalidad es un interfaz temporal cuyas propiedades invierten parcialmente aquellas propiedades del orden ya consolidado que constituye algún específico “cosmos” cultural (Víctor Turner 1982: 41).

Esta misma función la cumpliría en las sociedades de matriz industrial experiencias como el arte o la literatura, pero que por su carácter electivo más bien debieran llamarse liminoides¹⁰⁷. Para respaldar este argumento Turner propone un interesante recorrido por el análisis de tres conceptos que él denomina claves (*key*): “trabajo” (*work*), “juego” (*play*) y “ocio” (*leisure*). Básicamente lo que argumenta el antropólogo es la ambigüedad sobre la que están fundadas esas categorías en apariencia contradictorias. El momento culminante de la argumentación, a mi modo de ver, es el análisis del concepto de ocio (*leisure*, el que vincula esencialmente a la idea de trabajo y juego: “El ocio”, entonces, presupone “el trabajo”: es el no-trabajo, incluso una fase anti-trabajo en la vida de una persona, que, además, trabaja” (Víctor Turner 1982: 36). En las sociedades modernas la idea del “Ocio” se suele relacionar con la de “tiempo libre”, es decir, con aquel tiempo en el que realizamos actividades fuera del horario trabajo. Lo paradójico de esto es que la definición más inequívoca que pudiéramos hacer del trabajo presupondría una definición equivalente respecto a la idea del “ocio”. Por consiguiente, si “ocio” se asocia a “tiempo libre”, de qué clase de libertad estamos hablando. Turner aludiendo a la conocida distinción de Isaiah Berlin señalará que el tiempo de ocio se asocia a dos formas de la libertad: la “libertad de”, llamada por Berlin libertad negativa, que refiere a la libertad frente a algún tipo de opresión, por ejemplo, “al conjunto de obligaciones institucionales prescritas por las formas básicas de lo social” o a toda forma de coacción de los ritmos biológicos naturales. Pero está también la “libertad para”, o libertad positiva, que es aquella que me permite desarrollar el potencial propio y que Turner enuncia de la siguiente manera:

¹⁰⁷ El detalle de estas diferencias lo desarrolla Turner (1973 entre 41 – 47). Para una mayor referencia véase también Víctor Tuner (1988: cap. II).

“(1) *libertad para* entrar, incluso para generar nuevos mundos simbólicos de entretención, deportes, juegos, distracciones de todas las clases. Es, además, (2) libertad para trascender las limitaciones sociales estructurales, libertad para *jugar...* con ideas, con fantasías, con palabras [...] con las relaciones sociales ...”. En definitiva, “el ocio es capaz potencialmente de liberar los poderes creativos, individuales o colectivos, criticar o reforzar los valores dominantes socialmente estructurales” (Víctor Turner 1982: 37).

Los alcances de la liminalidad no se limitan entonces a la sola interrupción momentánea de las representaciones que configuran al individuo como un sujeto social. Estructuralmente hablando, la liminalidad irradia a la vasta zona del juego social en la que la comunidad entera ingresaría, porque en definitiva al ser arrancados los neófitos de sus posiciones estructurales (valores, normas, sentimientos y técnicas) son despojados de los pensamientos y hábitos de conducta asociados a éstos, por consiguiente, dirá Turner en “Betwixt”:

“Los neófitos son alternativamente forzados y estimulados a pensar sobre su sociedad, su cosmos y sobre los poderes que los crean y los sostienen. La liminalidad puede ser parcialmente descrita como una etapa de reflexión. En ella las ideas, sentimientos y hechos, que hasta aquí eran aceptados inconcientemente por el neófito, son reducidos a sus elementos constituyentes” (Víctor Turner 1973:68).

Al aislarse estos elementos son convertidos no sólo en objetos de reflexión también y, por ende, son convertidos en posibilidades sobre las que es posible jugar nuevas combinaciones.

Pero todas las cualidades que definen al pasajero en cuanto individuo son también aplicables al conjunto de la comunidad cuando a rituales colectivos se refiere. A esto Turner llamará tal vez de forma un poco equívoca la anti-estructura de la *communitas*. La observación de Turner es que durante los períodos de transición se produce entre los neófitos y los miembros de la comunidad involucrados en el ritual un singular estilo de camaradería, como si en cierto sentido las jerarquías que conforman la estructura de posiciones socialmente dispuestas se interrumpieran para dar paso a un grupo por encima de distinciones de rango, edad, familia, etc. Es decir, una interrupción *de facto* de las formas en que suceden las relaciones sociales:

“Este es el hecho, que cuando personas, grupos, conjuntos de ideas, etc, se mueve de un nivel o estilo de organización o regulación de la interdependencia de sus partes o elementos a otro nivel, tiene que haber una región interfacial, o un cambio de metáfora, un intervalo, aunque breve, de *margen* o *limen*, cuando el pasado ha sido momentáneamente negado, suspendido o revocado, y el futuro aún no ha comenzado, un instante de pura potencialidad cuando cada cosa, como era, tiembla en la balanza” (Víctor Turner 1982: 44).

Pensada así, esta “anti-estructura” de la *communitas* sería la estancia previa a todo proceso de transformación social, en cualquier escala que podamos imaginar; una especie de cápsula institucional que contiene el germen del desarrollo social, del cambio social. La *comunitas* no sería sino la figura colectiva de hecho de la liminalidad, que consiste en una liminalidad. En este sentido, Turner, asociará esta fase liminal de la estructura social con fases de procesos que históricamente han sido llamados “revoluciones” o “insurrecciones”, que se han caracterizado por una libertad en la forma y el espíritu y representan una inversión de la relación entre lo normativo y lo liminal: “Así las revoluciones, sean exitosas o no, llegan a ser el *limina*, con todos sus matices iniciales, entre las más específicas formas estructurales o de orden social” (Víctor Turner 1982: 45).

¿Pero en qué consiste específicamente la liminalidad de la *communitas*? Como lo expresa Turner, ¿cuál es su base real?: “Yo he descrito esta manera por la cual una persona ve, comprende y actúa hacia otra (...) como esencialmente “una relación *no mediada* entre individualidades históricas, idiosincrásicas, concretas.”” (Víctor Turner 1982: 45)¹⁰⁸.

Lo central entonces lo constituye esta no-medialidad en que se realizan las relaciones entre personas, que Turner se apresurará a distinguir de formas de comunión o comunitarismo en las que desaparecen las singularidades de los individuos. Lo que se suspende es precisamente aquello que media en toda relación entre dos personas: “Los procesos abstractos y segmentados en roles, status, clases, género, divisiones convencionales de edad, afiliaciones étnicas, etc.” (Víctor Turner 1982: 46). Es decir, todo ese conjunto de condicionamientos que nos hacen desempeñar o jugar un determinado rol en el campo social.

La liminalidad que describe Turner, aplicada a la comunidad toda, significa colocar en una especie de paréntesis los aparatos de dominación y poder que definen una organización social. El intersticio permite así la constitución de una comunidad trans-normativa en la que todos sus miembros quedan definidos por la transitoriedad, en una igualdad de condiciones: no hay centros, no hay hegemonías. En definitiva, la liminalidad

¹⁰⁸ La cursiva es mía.

es la suspensión de las estructuras representacionales que configuran los imaginarios de una comunidad y el develamiento de sus políticas¹⁰⁹, y cabría decir, finalmente, que esto sucede realmente. La liminalidad de la *communitas* es un *suceso performativo*, en el que tiene lugar una especie de autorreflexión de la propia estructura social en vistas de su transformación:

“*Communitas* existe en una clase de relación de "figura-fondo" con la estructura social. Las fronteras de cada uno de éstas - en la medida en que ellas constituyen modelos explícitos o implícitos para la interacción humana - son definidas por el contacto o la comparación con la otra, tal como la fase de liminalidad de un rito de iniciación es definida por los estatus sociales circundantes (muchos de los cuales son anulados, invertidos o invalidados) y lo "sagrado" es definido por su relación con lo "profano" [...] *Communitas*, en el presente contexto de uso entonces, se puede decir que existe más en contraste que en activa oposición a la estructura social, como una alternativa y una manera más "liberada" de ser socialmente humanos..." (Víctor Turner 1978: 50-1).

Esta otra forma de ser social se encontraría también en las actividades artísticas, que ligadas a las formas de ocio antes descritas, proporcionan una experiencia similar a la de la liminalidad. En el arte el mundo aparece como un juego de posibilidades, siempre en el reino de la imaginación como ha dicho Turner, un juego en el que se invierten, incluso subvierten, las formas convencionales del orden social. Pero la relación entre liminalidad y arte es todavía más profunda, en cuanto en ambas experiencias los sujetos son llevados a experimentar una situación no placentera, no de conformidad con el mundo, por el contrario, la liminalidad es un estado de crisis:

“Estado ambiguo para la estructura social, [pues] mientras inhibe la plena satisfacción social da una medida de finitud y seguridad; la liminalidad puede ser para muchos el apogeo de la inseguridad, la brecha de caos en el cosmos, de desorden dentro del orden, mucho más esto que el entorno de satisfacciones y logros creativos interhumanos o transhumanos. La liminalidad puede ser la escena de enfermedad, desesperación, muerte, suicidio, la interrupción, sin reemplazo compensatorio de lazos sociales normativos, bien definidos y de obligaciones” (Víctor Turner 1982:46).

En el arte la liminalidad puede ser experimentada como una situación de dolor lúcido, de reflexión sobre el trauma o los duelos sobre los que se han levantado las formas de orden social. Situación paradójica en la que la *experiencia* de comunidad deviene la propia *memoria* de la comunidad (Víctor Turner 1982:47). Así como una obra de arte que trabaje sobre un espacio intersticial pone en crisis evidentemente la representación al cuestionar lo permanente de la estructura, para Turner la liminalidad está íntimamente ligada a la realización del conflicto y, por ende, a la teatralidad. Es a lo que aludirá también el

¹⁰⁹ Entendido así, lo performance opera el develamiento de las políticas representacionales que subyacen a una acción cotidiana determinada. Schechner llama a eso “conducta restaurada”. Sobre esto véase también Phelan (2003).

concepto de drama social, que el mismo Turner ha desarrollado junto a Richard Schechner¹¹⁰, que vincula las prácticas preformativas artísticas al conjunto de performatividades culturales que le dan identidad a una sociedad. Así mismo ya desde finales de los ochenta Erika Fisher-Lichte¹¹¹ hablará de estéticas del acontecimiento y del umbral dentro del llamado giro performativo de la cultura. Bajo estas perspectivas mencionadas sólo sumariamente por el momento, la teatralidad sería el acontecimiento momentáneo de esta comunidad de la *communitas*, el simulacro lúcido de igualdad que permite rearmar críticamente un orden social porque pone de manifiesto su carácter transitivo. Pero también sería la escenificación de los traumas y duelos sobre los que se erige una comunidad, la performatividad de la memoria comunitaria¹¹². Y es aquí donde la noción de transformación cobra plena realidad¹¹³, *el ritual como el teatro o la performance, en tanto transformación, son una producción de estados liminales a la vez que se produce en ellos*, como bien lo señala Ileana Diéguez¹¹⁴, citando una vez más a Turner: “El arte y el ritual son generados en zonas de liminalidad donde rigen procesos de mutación, de crisis y de importantes cambios” (Ileana Diéguez 2007: 40).

¿Y cómo juega el sacrificio en todo esto?

b. Irreversibilidad del sacrificio: flujo, mediación y contacto

Y sin embargo, todavía tenemos que dilucidar la relación entre sacrificio y liminalidad ¿Es posible adjudicarle a una fase del sacrificio la condición de un período liminal? Sin duda, si el sacrificio en su totalidad lo podemos considerar como un ritual de paso, luego será posible distinguir en su desarrollo cada una de las fases correspondientes. Sólo así se entendería la necesidad de la metáfora de la curva de intensidades para explicar cómo suceden los procesos rituales que tienen lugar durante un sacrificio.

¹¹⁰ Véase Richard Schechner (1977) y Víctor Turner (1974).

¹¹¹ Erika Fischer-Lichte (2011).

¹¹² Quien ha trabajado persistentemente sobre este punto es la investigadora Diana Taylor en numerosos artículos sobre el trauma y las dictaduras militares latinoamericanas.

¹¹³ Sobre la idea de “transformación” véase Nicolás Evreinov (1956). Sobre lo cual trabajare más adelante.

¹¹⁴ Ileana Diéguez (2007).

La creciente de purificación que afecta al sacrificante y en igual medida al objeto sacrificial¹¹⁵ definen lo que Hubert y Mauss llamaron la secuencia de rituales de entrada. Tanto el sacrificante como el objeto se hayan en una cierta neutralidad:

“antes del sacrificio, no está investido de carácter sagrado; en ese caso, el sacrificio tiene función hacerle adquirir dicho estado. Esto es lo que sucede particularmente en los sacrificios de iniciación y de ordenación. En esos casos es grande la distancia entre el punto del que parte el sacrificante y el punto al que debe llegar” (Marcel Mauss 1970: 201).

Desde ya el sacrificio es pensado por estos autores como un desplazamiento, un traslado de un punto ontológico a otro. Si bien la acción que producirá la conversión, diríamos el punto de inflexión y muchas veces de no retorno, es la aniquilación de la víctima, ésta no podría cumplirse si la secuencia de acciones no pasa por las estaciones previamente dispuestas para asegurar el éxito de la empresa. El sacrificio, insisten los etnógrafos franceses, hay que mirarlo siempre como una unidad densa, pero esta unidad es posible desgajarla en las mismas fases que Van Gennep le plantea a los ritos de paso. Así, sin intención de parecer demasiado esquemático, ya varios de los rituales que describen el inicio del sacrificio corresponderían a formas de períodos liminales, pero este mismo proceso por el que atraviesa el sacrificante y el objeto del sacrificio afecta también a la víctima. La víctima, lo sacrificado, atraviesa él mismo por una situación de tránsito, la víctima *llega a ser* sagrada, su condición es desde ya itinerante.

“Así, los numerosos ritos que se practican sobre la víctima, en sus rasgos esenciales, pueden ser resumidos en un esquema muy sencillo. Se empieza por consagrarla; después, las energías que esta consagración ha suscitado y concentrado sobre ella, escapan, unas hacia los seres del mundo sagrado, las otras, hacia los seres del mundo profano” (Marcel Mauss 1970: 196).

En el fondo es la itinerancia por la que atraviesa lo sacrificado el modelo genuino del movimiento hacia la consagración, pues es lo sacrificado el que irradia por medio del contacto y del contagio la energía divina. La víctima derrama en todos los demás componentes del sacrificio el poder de lo sagrado. La situación ambigua del ritual de la víctima, en cuanto es modelo de todas las otras fases del ritual y en cuanto es propiamente la fase intermedia, hace aparecer este momento como el núcleo articulador de todo el sacrificio y, al mismo tiempo, su fase intersticial: el umbral que demarca un antes y un

¹¹⁵ cf. Marcel Mauss (1970: 215).

después para el sacrificante y para el objeto del sacrificio según consigne al carácter del ritual¹¹⁶.

El instante de la ejecución aparece, sin embargo, paradójico, pues al mismo tiempo que es el momento de la máxima mediación, el momento en el que se realiza (performativamente) el poder mediador de la víctima, es también la anulación de toda mediación, en tanto el cuerpo de la víctima se disuelve o destruye en la pura diseminación del contagio. Es este carácter paradójico al cual es llevada la víctima lo que puede ser asimilado a un evento liminal y es lo que Bataille pensó como trasgresión.

El punto de inflexión sacrificial puede ser analizado desde las dos acciones invariables y consecutivas que lo realizan performativamente, esto evidentemente dejando de lado los procesos previos de entrada. Entonces, por una parte está la destrucción del cuerpo de la víctima y, por otra, las acciones de contacto por las cuales transmite el poder a la persona u objeto destinatario.

Hubert y Mauss son claros al señalar que lo que distingue a una víctima sacrificial de una ofrenda es la necesidad de la destrucción de la primera (Marcel Mauss 1970: 153), esto obedecería tal vez a dos razones: la primera, porque de esa forma el ritual aparece como irreversible; y, la segunda, que sólo a través de la muerte es que la víctima alcanza la transmutación plena en cosa sagrada. La irreversibilidad es una condición esencial a todo ritual de sacrificio (Marcel Mauss 1970: 181), pues garantiza auténticamente el cambio de estado, que es el fin que se persigue. Si no aconteciera esta irreversibilidad, las fuerzas desplazadas por la intensidad de la secuencia bien podrían ir en contra de los propios ejecutantes y en contra de la propia comunidad destinataria. Así entonces la *irreversibilidad*, tal como la *unidad secuencial* son dos de los rasgos que aseguran la eficacia ritual, el tercero es el *contacto*. Es este último rasgo el que explicaría la necesidad de destruir el cuerpo sacrificial, pues para que el ritual suceda no basta con *dar-la-muerte*,

¹¹⁶ Hay que recordar que Hubert y Mauss establecen una taxonomía del sacrificio, según estén enfocados en la figura del sacrificante (Personales) o en el objeto del sacrificio (Objetivos) o en ambas. Marcel Mauss (1970: 211-226).

es preciso que se entre en contacto con la materia sagrada¹¹⁷ de la muerte, señalan Hubert y Mass, se desprenda de alguna forma esa fuerza ambigua que define lo sacro, pero lo importante es poder dirigir tal fuerza, domesticarla, para su utilidad.

“Con esta destrucción se culminaba la parte esencial del sacrificio. La víctima se separaba definitivamente del mundo profano; estaba *consagrada, santificada*, en el sentido etimológico de la palabra [...] Pero el fenómeno que acontecía en ese momento tenía otro aspecto. De una parte, el espíritu se separaba, si había pasado enteramente “tras el velo”, si había ingresado en el mundo de los dioses; por otra parte el cuerpo de la bestia permanecía visible y tangible; y el cuerpo, por el hecho de la consagración, se colmaba de una fuerza sagrada que le excluía del mundo profano. En suma, la víctima sacrificada se asemejaba a los muertos cuya alma residía, a la vez, en el mundo y en el cadáver. En consecuencia, sus restos eran rodeados de un respeto religioso: se le rendía honores. Así pues, el muerto dejaba tras de sí una materia sagrada” (Marcel Mauss 1970: 184).

La descripción de Hubert y Mauss mantiene esa indecisión de la que he venido hablando. La paradoja que ellos mismos han constatado es resuelta en términos de un dualismo oscilante, en la que el componente invisible (el alma) sigue siendo lo convertible. Si imaginamos esta descripción fuera del horizonte de la ambivalencia sagrada, que postula la escuela simpatetista, lo que encontramos aquí es la ambigüedad que se asienta en el propio cuerpo de la víctima. Es el cuerpo el que ha sido sometido a los innumerables procesos de sacralización, y es el cuerpo el que se destruye finalmente. La destrucción, que se puede verificar en innumerables acciones (desmembramientos, cortes, amputaciones, incineración, expulsión, etc), puede ser vista, siguiendo a Bataille, como un retorno a la incondicionalidad de la vida: la vida sin formas, la vida de un cuerpo sin órganos. En efecto, qué implica destruir un cuerpo, si no despojarle/arrancarle de la figura (del *eidós*) que le otorga identidad genérica: el principio que lo organiza como un cuerpo de tal cosa.

Por ello la expresión “materia sagrada” es a mi juicio afortunada. El cuerpo queda así en una suerte de limbo entre la vida y la muerte, un estado indiferenciado, en cuanto que biológicamente está privado de vida, religiosamente está cargada de la misma. El cuerpo entra en una clase de zona liminal, en la que está tanto vivo como muerto, y esta zona de transición permite que se convierta en un flujo de irradiación. Ni dentro ni fuera, sino en un entre, en un margen cinético, siempre en movimiento.

¹¹⁷ Cabría decir entrar en contacto material con la materia cadavérica. De ahí que será central pensar un modelo de contacto que implique la tactilidad y no sólo una hapticidad visual como bien lo plantea Erika Fisher-Lichte (2011: 129) en relación al contacto en la performance a través de la idea de Quiasmo de Merlau-Ponty. Esta tactilidad con la materia cadavérica es también la cuestión que encontramos en la noción de sacrificio de Bataille, como veremos más adelante.

“Se trata de poner en contacto a la víctima, una vez inmolada, con el mundo sagrado o con las personas o las cosas que deben beneficiarse del sacrificio. La aspersion, el tacto, la aplicación de los despojos, evidentemente, no son más que distintas maneras de establecer un contacto que la comunicación alimenticia lleva a su más alto grado de intimidad; puesto que produce no sólo una simple aproximación exterior, sino una mezcla de las dos sustancias que se absorben la una en la otra hasta el punto de volverse indistinguibles. [...] En ambos casos se trata de hacer comunicar la fuerza religiosa que han acumulado sobre un objeto sacrificado las consagraciones sucesivas, por un lado, con el dominio de lo religioso y, por el otro, con el dominio profano al que pertenece el sacrificante. [...] La víctima es el intermediario a través del cual se establece la corriente. Gracias a ella todos los seres que se reúnen en el sacrificio se unen en él. Todas las fuerzas que concurren se confunden” (Marcel Mauss 1970: 195).

¿Cómo entender entonces la idea de contacto?

Por de pronto, la manera de entender el contacto no puede quedar reducida a la expresión “comunicación” tan cerca de “comunión”, que es la expresión aquí citada y por la que explican la necesidad de la consumición de los restos o la aspersion de la sangre o el contacto con las partes del cuerpo muerto. La expresión “comunicación” si bien da cuenta de la idea de traspaso de las cualidades divinas (como si de una información se tratara) a los sujetos u objetos destinatarios, no implica necesariamente la conversión o transmutación que los propios Hubert y Mauss aluden. Es decir, transformación, transmutación e incluso transustancialización son expresiones más contundentes en su efecto que comunicación. Más allá de las críticas de índole ideológicas que plantea Agamben sobre la comunicación, la indecisión que he acusado en los autores citados radica más bien en no considerar realmente la dimensión *performativa* que comporta el ritual esencialmente. El punto es que tampoco un Girard o un Agamben se centran en esta cuestión para mí decisiva, y que limita sus respectivos cuestionamientos¹¹⁸.

El ritual no es la narrativa teleológica de una serie de eventos sucesivos, que comienza y termina y halla su significado pleno en este fin. El ritual performativamente hablando es una corriente de fuerzas traducidas (o materializadas) en acciones. La destrucción pone en marcha el flujo energético que define al ritual. Convierte el cuerpo en flujo energético. Víctor Turner lo enuncia del siguiente modo:

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

¹¹⁸ Más detalles sobre el punto en Erika Fischer-Lichte (2011: 124-139).

humanidad compartida, pero también declara el carácter único de las culturas particulares” (Citado por Richard Schechner 2000: 16).

La teoría del flujo (*flow*) es una forma contemporánea que intenta definir el modo en que suceden las experiencias liminales, como el juego o la creatividad, y explican bien adecuadamente la forma de experiencia de lo performativo. “Me gustaría decir simplemente que lo que llamo *communitas* tiene algo de una cualidad de “flujo”...” - afirma Turner en *Betwixt in Betwen* (Victor Turner 1982: 58).

Pero es a partir de los trabajos del psicólogo Mihaly Csikszentmihalyi (1975) que Turner tomará la noción de flujo para describir la experiencia performativa del “relato” ritual. En *Liminal and liminoid*, escribe citando a Csikszentmihalyi:

“Flujo denota la sensación presente holística de cuando actuamos en total involucramiento [...] un estado en el cual la acción sigue a la acción de acuerdo a una lógica interna, la cual parece no necesitar intervención conciente por nuestra parte ... nosotros experimentamos esto como un flujo unificado de un momento al siguiente, en el cual sentimos bajo control nuestras acciones y en el cual hay una pequeña distinción entre uno mismo y el suceso; entre estímulo y respuesta, o entre pasado, presente y futuro” (Victor Turner 1982: 56).

Pero si el ritual sacrificial ocurre como “flujo”, cómo es posible juntar la experiencia del flujo con la noción de contacto, que presenta a primera vista una aparente inmovilidad, más aun cuando hemos querido enfatizar que este contacto no es una metáfora, sino que se realiza performativamente en los cuerpos involucrados en el ritual del sacrificio. Aunque pareciera extemporáneo a esta argumentación, un modelo de esta idea de contacto estrictamente material la encontramos en Aristóteles, quien nos puede proporcionar una luz al respecto.

c. Una urgente digresión: la noción de *synapsis* en Aristóteles¹¹⁹

Aristóteles plantea la cuestión del contacto (*synapsis*) tratando de generar una explicación analítica del movimiento animal, en tanto el movimiento -sea como *kinesis* o como *metabolé*- es lo que define la condición del mundo sublunar, en otras palabras lo vivo. Sin embargo, lo interesante de todo es cómo a través de esto Aristóteles propondrá una analogía entre la explicación ontológica del movimiento y la dimensión biológica.

¹¹⁹ Sin duda las importantes y agudas investigaciones de Marta Nussbaum acerca del movimiento y el deseo en Aristóteles son bibliografía esencial para tratar estos temas. Véase especialmente la introducción a su traducción de *De Motu Animalium*, Princeton: 1978. También el capítulo 9 de *La fragilidad del bien* (1995).

Baste con recordar que cuando Aristóteles se intenta explicar cómo mueve el motor inmóvil el cielo recurre a la imagen del intelecto y el deseo¹²⁰. Pero ambas ideas derivan de la manera en que se comportan los organismos vivos:

“Si, por tanto, dios se halla siempre tan bien como nosotros algunas veces, es cosa admirable; y, si se halla mejor, todavía más admirable. Y es así como se halla. Y acontece (*hyparcho*) como vida, pues el acto del entendimiento es vida, y Él es el acto. Y el acto por sí de él es vida noble y eterna. Afirmamos, por tanto, que dios es un viviente (o animal?) eterno nobilísimo, de suerte que dios acontece vida y duración continua y eterna (...)” (Met, 1072b,26-30).

En el *De motu animalium* Aristóteles vuelve a insistir sobre esta cuestión: “Pues bien, que lo que se mueve así mismo es el principio de los demás movimientos, y que este es inmóvil, y que el primer motor es necesariamente móvil, se ha demostrado anteriormente” (De motu, 698ª, 7-10), pero esta vez el foco es diferente:

“Pero hay que sacar esta conclusión general no sólo por un razonamiento, sino también por cohechos particulares y los hechos sensibles” (...) El giro del análisis es sorprendente. De alguna manera A. nos lleva a pensar que el modelo del universo ha sido pensado como una analogía del mundo biológico¹²¹, analogía que hallaría su modelo en la observación del movimiento anatómico de los animales: “Él observa que para que una articulación gire o un animal camine es necesario un punto de apoyo que permanezca inmóvil en la inflexión, pero además: “[...] es necesario que este algo sea distinto de lo que se mueve, y totalmente exterior y que lo así inmóvil no sea una parte de lo que se mueve; si no habría movimiento” (De motu 698b, 20).

Lo interesante es que esta idea de un elemento externo inmutable y otro interno mutable se desplazará más adelante, en términos causales, al problema del deseo (*orexis*). El deseo será pues, en definitiva, el elemento pivotal que regirá el movimiento de los animales. Pero vamos de a poco.

Aristóteles partirá por realizar una distinción entre los vivientes (*zoiein*) y el animal (*zoion*). El viviente se distingue de lo inanimado en virtud de un principio vital que posee variadas operaciones, en ese sentido lo vivo sería un género propiamente, no un individuo. La entidad sería pues los vivientes y tales estarían determinados por una especificidad, a saber, la capacidad de movimiento cualitativo y/o local y, esto, en el caso del mundo sublunar, lo que se manifestaría por la necesidad de *nutrirse*. La nutrición implica que lo vivo, a pesar de poseer el principio de movimiento en sí mismo, por lo que sería substancia, se encuentra en una especie de estado de inacabamiento o de independencia dependiente

¹²⁰ Met, XII, 1071b, 26.

¹²¹ Aun cuando Aristóteles tal vez lo conciba justo al revés, el mundo sublunar como analogía del cielo.

con lo otro que no es él. Ahora en el caso del animal a esta condición básica se le agregaría la sensibilidad: “El vivir, por tanto, pertenece a los vivientes en virtud de este principio, mientras el animal lo es primariamente en virtud de la sensación [...]” (*De anima*, 413b)¹²². Entre los sentidos -dirá Aristóteles- el más básico es el tacto, de lo cual se deriva la idea de que la nutrición sea en los animales un tipo de tactilidad. Será finalmente este carácter de tangibilidad lo que definirá al animal y la tangibilidad significa no sólo tocar y ser tocado, sino principalmente la condición de afectar y ser afectado¹²³.

Así toda sensación se define por ser una afección (alteración) en la cual cabe distinguir un principio activo y uno pasivo. (Lo que coincide con la idea de que el movimiento requiere de un punto de apoyo inmóvil).

Podríamos sostener que lo que define al cuerpo animal supone la necesidad de esta polarización entre activo/pasivo, en la que el cuerpo se entiende como objeto de afección, o capacidad de ser alterado o movido¹²⁴. Y la vida como el principio activo, inseparable en la realidad, pero separable conceptualmente del cuerpo, como aquello que mueve o la propia alteración. En otras palabras lo vivo en tanto principio es acto de lo que en potencia puede llegar a ser tal: un cuerpo organizado, es decir, funcionalizado de tal modo de ser capaz de ejecutar la actividad propia del vivir:

“[...] por otra parte, en sentido primario, el alma es aquello por lo que vivimos, sentimos y pensamos. Luego habrá de ser definición y forma específica, que no materia y sujeto. Como hemos dicho antes, el término sustancia se emplea en tres sentidos: el de forma, el de materia y el de compuesto de los dos. De éstos, la materia es potencia, y la forma, entelequia; y puesto que el compuesto es el ser animado, el cuerpo no constituye la entelequia del alma, sino que, al contrario, el alma constituye la entelequia de algún cuerpo. Por esta razón opinan rectamente los que sostienen que el alma ni se da sin un cuerpo, ni es en sí misma un cuerpo. No es un cuerpo, sino que es algo del cuerpo y, de ahí que se dé en un cuerpo, y más precisamente, en un determinado tipo de cuerpo [...]” (*De anima*, 414^a, 10-15).

Desde este punto de vista real, el alma sería inseparable del cuerpo y en tanto tal sería las actividades que definirían lo vivo. Es el alma entonces lo que estructura y en tanto se ordena, organiza el cuerpo en sus partes: nutritiva, sensitiva, desiderativa, motora y discursiva.¹²⁵ Lo interesante de este esquema es su carácter de superposición. Es decir, cada

¹²² Cf. *De generatione* 436b, 10ss., o *Parva naturalia*, 467b, 20ss.

¹²³ Cf. *De generatione*, 329b, 6.

¹²⁴ *De anima*, 416b 30 ss.

¹²⁵ Cf. *De anima* 413b, 10

parte es pre-requisito de la siguiente en orden ascendente, de tal manera que se es un viviente o animal más complejo en la medida de una mayor diversificación de acciones posibles. El ser humano es el viviente animal más complejo, pues no sólo se nutre, siente y desea, también razona, es decir: *elige sus acciones*. Y esto lo convierte en animal político. Pero una vez más vemos una polarización inquietante en Aristóteles. Pues lo que como acontecimiento es unitario: cuerpo y alma, en el campo del saber teórico necesariamente deben partirse, tal como desde un punto de vista real el hombre es *zoion politikon*, desde un punto de vista “suprahumano” es *zoión logikón* o precisamente *theoretikón*. (Pues razón dice relación en términos reales a la capacidad de elegir).

Pero no es este el punto importante, sino una vez más garantizar la continuidad de lo viviente. Para ello el alma como principio vital debe ser inmutable, o debe contener un elemento inmóvil/estable que garantice la perpetuidad del movimiento. Bien es sabido que para A. el alma no era inmortal, pero sí su carácter de causa, es decir, en tanto alma de un individuo no, pero en tanto principio de vida que se da (sucede) con *su* cuerpo cada vez (su diferencia o individuación) sí. A pesar del empeño de Aristóteles de garantizar la unidad de lo simultáneo, en el momento de la explicación se ve obligado a dicotomizar y determinar roles jerárquicos. A. requiere pensar un principio independiente o independizable, aun cuando activo/pasivo sean términos relativos en sí mismos, sin embargo, debe ser posible identificarlos en sus momentos operacionales: y esto es lo que se llama causalidad: ¿acaso la imposibilidad de explicar asumiendo la simultaneidad?

Esto relativamente.

Ahora, el alma es principio de vida, pero aquella parte del alma que actúa como principio real del movimiento es el Deseo. El tratamiento del deseo (*orexis*) se encuentra en dos textos. La *orexis* es el nombre genérico de las diversas actividades de la parte desiderativa (*to orektikón*) del alma: “En efecto: el apetito (*epithymía*), los impulsos (*thymoi*), y la voluntad (*boulesis*) son tres clases de deseo” (De anima, 414b,2). El deseo, indica más adelante, junto con el intelecto aparecen como principio del movimiento de los animales (y digo animales y no vivientes, pues el deseo supone sensibilidad). En el *De*

motu es todavía más específico: “Vemos que lo que mueve al animal es la inteligencia, la imaginación, la elección, la voluntad y el apetito. Todas estas cosas se refieren a la mente y al deseo [...] el primer motor es lo deseado y lo pensado” (*De motu*, 700b, 17-20). En este caso, a diferencia del *De Anima*, Aristóteles separa la imaginación del intelecto y de hecho le toca un privilegio central: “De esta manera, pues, los animales relanzan a moverse y actuar, siendo el deseo la causa última del movimiento, y originándose éste o por sensación o por imaginación o por razón” (*De motu*, 701^a,35). El punto acá es que el deseo pareciera no moverse por sí mismo, sino que requiere de un objeto externo que lo apoye, tal cual lo ha desarrollado al principio del tratado. El objeto externo, sin embargo, no es claro dónde se halle. Es claro que se refiere al bien, en general o el bien de cada cosa, lo notable es que en *De motu* ese bien aparecería como representación. Podríamos pensar que A se adelanta a Kant en relación con que el ser humano actúa en representación de una ley. La verdad es que no. El bien para A. es externo, no es algo representable para nosotros –como lo sería el bien ideal platónico–, en este caso se trata de lo que se ha llamado un *bien adverbial*, es decir: “El bien realizable a través de la acción. Y el bien realizable a través de la acción es el que puede ser de otra manera que como es” (*De anima*, 433a, 26), pues depende -como afirma en la *Ética*- de la oportunidad. De esta forma el bien como punto de apoyo externo es inmóvil y funciona como condición del movimiento que produce el deseo. El deseo por otra parte es el elemento intermedio entre el punto fijo y la acción concreta, eso es lo que se llama causa última, la causa inmediata, concreta. Esto significa que el deseo al mover se conmueve, mueve moviéndose él mismo:

“Con que tres son los elementos que integran el movimiento: uno es el motor, otro aquello con que mueve, y el tercero, en fin, lo movido. El motor es, a su vez, doble: el que permanece inmóvil y el que mueve moviéndose. Pues bien, el que permanece inmóvil es el bien realizable a través de la acción, el que mueve moviéndose es la facultad desiderativa -en efecto, el que desea se mueve en tanto que desea, ya que el deseo constituye un movimiento o, más exactamente, un acto- y lo movido es el animal” (*De Anima* 433^b,14-20).

Y también: “...el deseo es el medio que mueve al ser movido” (*De motu* 703^a,10). Por la *orexis* se hace posible dar cuenta de la simultaneidad del acontecimiento y por tanto verificar causalmente la unidad cuerpo y alma, y la estructura de esta simultaneidad se llama *tactilidad* y su acción *contacto*: “Baste por ahora con decir que aquellos vivientes que poseen tacto poseen también deseo” (*De Anima*, 414^b, 15).

El deseo así como el tacto son formas de reciprocidad en las que lo activo y pasivo aparecen en su relatividad¹²⁶. El deseo opera táctilmente, es decir, afecta en la misma medida que es afectado. En *De Generatione* A. llama a esta estructura contacto (*synapsis*):

“Pero si nuestro examen debe ocuparse de la acción y la pasión y de la combinación, también será necesario que encare el contacto, pues no puede actuar y padecer, (...) aquellas cosas a las que no le es dado entrar en recíproco contacto” (*De Generatione*, 322b, 20-3).

El contacto para Aristóteles es una función espacial determinada por posición y lugar. Concepto que implica la relación entre dos límites extremos comunes. La idea de *synapsis* es lo que en Física VI define la espacialidad de los cuerpos, por ello esta noción connota un carácter eminentemente material, es decir, el supuesto que los límites extremos al entrar en relación se estremecen mutuamente: mueven y son movidos. A pesar de ello, el filósofo deberá distinguir dos maneras de entender el término: lo que llamará contacto, refiriéndose a la posibilidad de un movimiento en el que el agente está en reposo; y contacto recíproco, que sería lo que ocurre en el mundo sensible. Sea como fuere *el tocar* es para Aristóteles la condición del movimiento. Aun cuando el motor permanezca inmóvil: En consecuencia, si algo mueve permaneciendo inmóvil, podrá tocar lo movido sin que nada lo toque. Así en ocasiones decimos que quien nos aflige nos “toca”, mas no que nosotros lo “toquemos” (Gen. 323^a,32).

Desde este punto de vista nos damos cuenta que la *tactilidad* es la condición central del movimiento, y que ello como la tangibilidad es, además, lo que define al cuerpo¹²⁷. Así, finalmente, podría imaginarse el universo aristotélico como una especie de gran cuerpo que mueve sin conmoverse a través de su propio deseo de vida.

La noción de *synapsis* aristotélica nos proporciona un modelo convincente de cómo funcionaría la lógica de flujo y mediación del ritual, que es el modo en que opera la víctima sacrificial. Este modelo alcanzará todo su esplendor, sin embargo, cuando tratemos la *Poética* de Aristóteles para definir la operación de una escritura del *pathos*.

¹²⁶ cf. *De motu*, 702^a, 15-20.

¹²⁷ cf. *De Generatione*, 329b, 6.

2. Violencia y Sacrificio en René Girard

a. El Mecanismo de la sustitución y el origen de lo sagrado como violencia fundadora

Hemos visto cómo la eficacia del sacrificio descansa sobre un conjunto preciso de características: la unidad continua de las acciones y la destrucción de la víctima, características que al ser comprendidas en el horizonte de la noción de liminalidad redirigen la función del ritual de la *comunicación entre esferas dialécticas a la experiencia de un flujo transformador producto de una determinada forma de mediación por contacto*.

La siguiente estación nos re-situará en la dimensión político-jurídica del sacrificio y de la violencia subyacente. Evidentemente me refiero al ya clásico estudio de René Girard *La violencia y lo sagrado*¹²⁸, al que hemos referido en varias oportunidades de manera sucinta, y que ahora corresponderá revisar con mayor detalle. Sin embargo, esta reiteración ya es un indicio del puesto capital que ocupa su tesis en la investigación sobre la cuestión del sacrificio. El trabajo de Girard no sólo ha revalorizado la noción de sacrificio al interior de la teoría jurídico-política, al otorgarle la calidad de fundamento de la sociedad, también es una penetrante teoría de la tragedia como obra literaria, y de ésta y su vínculo con la formación política. Sin embargo, lo que nos reclama en esta oportunidad es sólo el primero de sus aportes: su teoría sobre el sacrificio y la violencia.

Lejos de ser el punto de vista de Girard un cuestionamiento al análisis anterior, veremos que es complementario, pues los argumentos de Hubert y Mauss y los de Víctor Turner refieren a perspectivas diversas del mismo problema, es esto lo que me ha interesado enfatizar, antes que la discusión especulativa de sus respectivos supuestos, porque lo que importa aquí es configurar la noción de sacrificio en justicia con su complejidad.

¹²⁸ René Girard (2005).

El ensayo de Girard gira en torno al problema de la violencia como fundamento de lo sagrado, es en este marco en el que será demandada la noción de sacrificio como la figura que articula esta relación. Podría cuestionársele a Girard acerca de su visión a lo menos parcial del fenómeno de la violencia, el que identifica sin más con la agresividad¹²⁹ o la pulsión *thanática* freudiana¹³⁰. Sin embargo, el rendimiento de este enfoque como él mismo sostiene está en que descubre una función “real” del sacrificio y de lo sagrado, al identificar esto último con esa experiencia fundacional de la violencia, como escribe Crettiez (2009):

“Con René Girard [...], la violencia se convierte en fundadora del orden social. Se impone como una necesidad para las sociedades, sean cuales fueren. Hay que sustituir la violencia de todos contra todos, inevitable mientras el hombre sea hombre, por la violencia de todos contra uno sol., haciendo que un chivo emisario sea el polo de estabilidad de la sociedad” (Xavier Crettiez 2009: 33).

Ahora habría que matizar este poder fundador de la violencia. En qué sentido la violencia funda efectivamente el orden social, pues sería fácil acusar a Girard de volver sin más a esa concepción culposa de la violencia analizada en el capítulo anterior y que da origen a la sociedad inmunitaria. Más bien lo que propone Girard es que la violencia es fundacional, no en el sentido que produzca algo positivamente, es el origen negativo del orden, es decir, es por la necesidad de defenderse de esta violencia que la comunidad construye el mecanismo sacrificial. Es para impedir su emergencia en la vida social real que se “sublima” a través del sacrificio:

“Es la comunidad entera la que el sacrificio protege de *su* propia violencia, es la comunidad entera la que es desviada hacia unas víctimas que le son exteriores. El sacrificio polariza sobre la víctima unos gérmenes de disensión esparcidos por doquier y los disipa proponiéndoles una satisfacción parcial” (René Girard 2005: 15).

El sacrificio restaura, en palabras de Girard, la armonía de la comunidad y refuerza su unidad pretendiendo eliminar esta violencia intestina (René Girard 2005: 16). Pero como veremos no la elimina en sentido estricto. Por eso me atrevo a asimilarlo a un mecanismo sublimatorio, pues su estructura supone, primero, una sustitución. La violencia insatisfecha, piensa Girard, buscará y terminará por encontrar siempre una víctima de recambio: sustituirá al objeto que despertaba su furia por otra, que sea capaz de atraer sobre ella esta

¹²⁹ Parte el texto citando el conocido ensayo de Anthony Storr (1970). Pero no tiene en cuenta el trabajo posterior del mismo Storr (1973). En el que planta una diferencia entre agresividad y violencia. Sin embargo, esto ya se encontraba en el texto anterior.

¹³⁰ En el fondo todo el primer capítulo aunque intenta escapar de un reduccionismo psicologista no puede evitarlo del todo. El concepto de sustitución sacrificial relacionado a su propia categoría del deseo mimético y la función sublimatoria de la estructura sacrificial está siempre latente en sus descripciones.

violencia, convirtiendo a ese objeto, en apariencia neutro, disponible en sujeto “sacrificable” (René Girard 2005: 10). No hay una condición ontológica previa, no reviste esta criatura una característica moral de alguna especie que la haga culpable de algo, como supondrían anteriores concepciones del sacrificio. El sacrificio no tiene nada que “expiar”, el mecanismo es simple y Girard lo explica así:

“La sociedad intenta desviar hacia una víctima relativamente indiferente, una víctima “sacrificable”, una violencia que amenaza con herir a sus propios miembros, lo que ella pretende proteger a cualquier precio” (René Girard 2005: 12).

Pero, además, sublimatorio por el carácter *preventivo* que este mecanismo, a diferencia del un sistema jurídico que es curativo, propone:

“[...] un instrumento de prevención en la lucha contra la violencia [...] El sacrificio impide que se desarrollen los gérmenes de la violencia. Ayuda a los hombres a mantener alejada la venganza” (René Girard 2005: 25).

Pero también por la *ignorancia* que presupone:

“La sustitución sacrificial supone una cierta ignorancia. Mientras permanece en vigor, el sacrificio no puede hacer patente el desplazamiento sobre el que está basado. No debe olvidar completamente ni el objeto original ni el deslizamiento que permite pasar de este objeto a la víctima realmente inmolada, sin lo cual ya no se produciría la sustitución y el sacrificio perdería eficacia” (René Girard 2005: 13).

De este modo la sustitución garantiza la eficacia del sacrificio pues si se aniquilara al objeto real de la violencia se desataría posiblemente aquello que el sacrificio pretende evitar la violencia intestina al interior de la comunidad (René Girard 2005: 21). Es lo que Girard explicará detalladamente a través de la figura de la venganza (René Girard 2005: 22ss.).

Lo notable de este análisis de la venganza es que le permite a Girard introducir comparativamente una tesis sobre el origen del sistema jurídico y como éste no sólo cumpliría la misma función que el mecanismo sacrificial, sino se sostendría también desde una inevitable violencia originaria:

“...en las sociedades desprovistas de sistema judicial y, por ello, amenazadas por la venganza, es donde el sacrificio y el rito deben desempeñar en general un papel esencial. No debemos decir, sin embargo, que el sacrificio “reemplaza” el sistema judicial. En primer lugar, porque no se puede reemplazar lo que, sin duda, nunca ha existido, y luego porque, a falta de una renuncia voluntaria y unánime a toda violencia, el sistema judicial es, en su orden, irremplazable” (René Girard 2005: 26).

El sistema judicial es un modo de protegerse de la venganza, a través de su racionalización, esto es, consigue aislarla, limitarla y manipularla, convirtiéndola en “una *técnica* extremadamente eficaz de curación y, secundariamente, de prevención de la

violencia” (René Girard 2005: 30). Resulta sorprendente la ausencia en este brillante análisis de una referencia a Benjamin, quien en la *Crítica a la violencia* (2010) planteara una tesis semejante. El sistema judicial al convertir la venganza en una técnica formalizada debe esconder su origen violento, y la violencia que exige su propio funcionamiento eficaz. Sin embargo, a diferencia, del sacrificio, el poder del sistema judicial radicaría en la distancia soberana que mantiene de la comunidad sobre la que opera, condición que, además, de acuerdo a Girard, la hace infinitamente más eficaz, pues garantiza su legitimidad. Pero si bien esta distancia soberana le permite actuar sin necesidad de esconder la reciprocidad violenta que implica, por ejemplo, el castigo legal, sí debe encubrir la operación sobre la cual discrimina entre una violencia legal y una violencia ilegal, el poder real sobre el que se sustenta toda forma soberana políticamente estructurada. Recordemos que Schmitt decía que la soberanía se definía precisamente por la posibilidad de decretar el Estado de excepción, esto es, de decretar el límite entre legalidad e ilegalidad. Aquí es donde la crítica de Benjamin se nos presenta semejante a lo que plantea Girard y hace aparecer a la violencia como la auténticamente fundadora de todo sistema jurídico. Girard lo argumenta de la siguiente manera:

“Si en nuestro días aparece su función [la sistema judicial] es porque escapa al retiro que necesita para ejercerse de manera conveniente. En este caso, cualquier comprensión es crítica, coincide con una crisis del sistema, con una amenaza de desintegración. Por muy imponente que sea, el aparato que disimula la identidad real de la violencia ilegal y de la violencia legal acaba siempre por descascarillarse, resquebrajarse y finalmente derrumbarse” (René Girard 2005: 30).

Pero lo más relevante es que este encubrimiento operacional coincide con el origen mismo de lo religioso:

“Todos los procedimientos que permiten a los hombres moderar su violencia son análogos en tanto ninguno de ellos es ajeno a la violencia. Eso lleva a pensar que están todos enraizados en lo religioso. (...) En un sentido amplio, lo religioso coincide, sin lugar a dudas, con la oscuridad que invade el sistema judicial cuando éste toma el relevo del sacrificio. Esta oscuridad coincide con la trascendencia efectiva de la violencia santa, legal y legítima, frente a la inmanencia de la violencia culpable e ilegal” (René Girard 2005: 30).

Para Girard, al igual que para Benjamin, el origen “real” de lo religioso es la violencia, y en tanto el sistema judicial se ampara en este origen, la violencia sería a su vez el origen “real” del sistema jurídico.

La coincidencia entre uno y otro en este punto adquiere un desvío singular en el énfasis: más religioso que político en Girard. La discusión del presente texto no se centra en lo que en el capítulo anterior denominamos “figura de la violencia como fundadora del orden jurídico”, sino en el concepto y función que Hubert y Mauss le cuelgan al sacrificio como origen de lo religioso, que no es capaz de dar cuenta real ni del origen ni de la función del sacrificio, al tiempo que sumergen la experiencia de lo sagrado en el foso de la pura imaginación¹³¹. En este sentido Girard es taxativo:

“Lo sagrado es todo aquello que domina al hombre con tanta mayor facilidad en la medida en que el hombre se cree capaz de dominarlo. Es pues, entre otras cosas, pero de manera secundaria, las tempestades, los incendios forestales, las epidemias que diezman una población. Pero también, y, fundamentalmente, aunque de manera más solapada, la violencia de los propios hombres, la violencia planteada como externa al hombre y confundida, a partir de entonces, con todas las demás fuerzas que pesan sobre el hombre desde afuera. La violencia constituye el auténtico corazón y el alma secreta de lo sagrado” (René Girard 2005: 38).

Esto le permite a Girard reconducir la noción central de “impureza” a un marco de mayor concreción, y permite comprender la función del contagio de ese modo material a que hacíamos alusión líneas atrás:

“La violencia es la causa de la impureza ritual. [...] Dos hombres llegan a las manos; tal vez corre la sangre; estos dos hombres ya son *impuros*. Su impureza es contagiosa; [...] Sólo un medio seguro de evitar la impureza, es decir, el contacto con la violencia, el contagio de esa violencia, y es alejarse de ella” (René Girard 2005: 35).

Esta mayor “realidad” nos permite entender también no sólo por qué lo impuro se asocia a imágenes de sangre o de fluidos que escapan del cuerpo; por esta vía comenzamos a dilucidar el misterio de los rituales purificatorios: en qué consiste la fase de entrada del sacrificio a la que deben someterse tanto el sacrificante como el objeto del sacrificio y el por qué de la urgencia de destruir a la víctima para evitar el contagio con la impureza, del mismo modo como alguien se aleja de un apestado para no contraer la enfermedad:

“Un hombre se ahorca; su cadáver es impuro, pero también la cuerda que ha utilizado para ahorcarse, el árbol del que se ha colgado esta cuerda, el suelo que rodea este árbol; la impureza disminuye a medida que nos alejamos del cadáver. Todo ocurre como si, del lugar en que la violencia se ha manifestado y de los objetos que ha afectado directamente, se desprendieran unas emanaciones sutiles que penetran todos los objetos del entorno y que tienden a disminuir con el tiempo y con la distancia” (René Girard 2005: 35-6).

Entonces, lo sagrado -como esa experiencia de la violencia fundadora que es necesario reprimir a toda costa- es el triunfo de esa violencia, el origen del *temor de dios* y

¹³¹ Aunque esta crítica es bastante transversal en este texto, se encuentra bien desarrollada al inicio del capítulo IV, p. 97ss.

el origen funcional del sacrificio, pues la única forma de mantenerla a raya es metaforizarla: “La religiosidad primitiva domestica la violencia, la regula, la ordena y la canaliza, a fin de utilizarla contra toda forma de violencia propiamente intolerable...” (René Girard 2005: 28). Por eso cuando hemos hablado de sublimación, si bien Girard no lo nombra de ese modo, es porque la operación sustitutiva ancla en un desplazamiento que no sólo implica al objeto sino que principalmente a la energía psíquica, la que debe redireccionarse hacia una actividad más “aceptable”. En el caso particular de René Girard, este mecanismo estaría condicionado, además, por lo que él mismo denominó como “deseo mimético”. Para Girard el deseo siempre es ‘deseo según el Otro’, lo que implica una voluntad de ser ese Otro. Las identidades humanas se articulan a partir de la mimesis, en el sentido que el deseo se forma a partir de un modelo y se elige por tanto el mismo objeto que ese modelo. De esta manera, Girard sostiene que el origen de todo conflicto inmediato se produce cuando dos o más individuos convergen hacia un mismo objeto, esto es, hacia el *mismo* modelo, ambicionan la *misma representación del objeto*. La pulsión de ambicionar lo que el otro desea ha obligado siempre a todas las sociedades humanas a generar todo un sistema de tabúes y prohibiciones para poner límite a la potencialidad de los conflictos miméticos que este tipo de pugnas engendran. Aquí ingresa evidentemente la técnica sacrificial, como una forma de repetición de la violencia fundacional, que consistiría en reconducir miméticamente el deseo-destructivo hacia una efectiva catarsis en el orden de lo mimético, que es para Girard el orden de lo psíquico¹³². Así finalmente, como lo señala en el VI capítulo:

“la violencia se convierte en el significante del absoluto deseable [...] El sujeto adora esa violencia y la odia, intenta dominarla por la violencia; se mide con ella; si por casualidad la derrota [...] necesitará buscar en otra parte una violencia todavía más violenta [...]” (René Girard 2005: 155).

Comenzamos a entender en qué sentido la violencia es fundacional para Girard, tal como lo concluíamos en el capítulo precedente, *la violencia es el fantasma de la comunidad*, en este caso, en cuanto la comunidad se constituye no sólo por o desde el homicidio fundacional, sino que elaborando estrategias miméticas para ponerle coto a la *inminente* irrupción descomunal de la violencia intestina. La comunidad sería entonces inseparable del sacrificio, tanto como de lo sagrado; el origen de la comunidad es el orden

¹³² “El sacrificio intenta dominar y canalizar en la “buena” dirección los desplazamientos y las sustituciones espontáneas que entonces se oponen” (René Girard 2005: 17).

sacrificial. Por eso mismo la presión por su eficacia, pues en ello se jugaría la supervivencia de la comunidad misma.

b. Crisis sacrificial y crisis de las diferencias: la urgencia de la doble sustitución

La insistencia por lo representacional en el pensamiento de Girard hace que no resulte extraño su permanente alusión a la tragedia como apoyo antropológico a su argumentación. A la violencia “real” se le oponen mecanismos representacionales porque es la manera en que opera la propia lógica del deseo. La violencia fundacional arraigada como deseo es y no es real en el sentido que Cretiez o Zizek hablan del *paso al acto*. De hecho el punto culminante -a mi juicio- de su teoría de la violencia es la noción de *crisis sacrificial*, cuya resolución es la idea de víctima propiciatoria, y no al revés como se suele afirmar. Al igual que para Hubert y Mauss, para Girard la figura de la víctima es el nodo articulador de la realización del sacrificio. A esto él lo ha llamado sustitución sacrificial. Para que la sustitución funcione adecuadamente es menester que exista entre el objeto real y el sustituto una cierta *semejanza*, es esta condición la que permite que una criatura pueda pasar a la categoría de lo sacrificable, sostiene Girard:

“Para que una especie o una categoría determinada de criaturas vivas (humanas o animales) aparezca como sacrificable es preciso se le descubra un parecido lo más sorprendente posible con las categorías (humanas) no sacrificables, sin que la distinción pierda nitidez, sin que nunca sea posible la menor confusión” (René Girard 2005: 19).

El principio de la semejanza, sin embargo, posee una cláusula: debe asemejarse, pero no a tal punto de asimilarse, es decir, debe mantenerse una distancia entre uno y otro, pues cualquier confusión acarrearía un resurgimiento de la violencia y de la venganza sin fin de los parientes de la víctima. En esta primera sustitución, como veremos, Girard plantea que se busca siempre a individuos fuera de la comunidad (esclavos, prisioneros, etc.), exterioridad que garantiza la distancia del principio.

La sustitución sacrificial marca, así, la diferencia entre la violencia pura y legítima que recae sobre la víctima, de la violencia impura que se vería simplemente como un asesinato si recayera sobre un prójimo (sobre el sujeto real de la violencia). Sin embargo,

el límite permanece impreciso; pues la distinción se apoya sobre una arbitrariedad señala Girard, por lo mismo corre el peligro de difuminarse con gran facilidad. Es esto lo que él explicará con el concepto de *crisis sacrificial*, la que define de la siguiente forma:

“La *crisis sacrificial*, esto es, la pérdida del sacrificio, es pérdida de la diferencia entre violencia impura y violencia purificadora. Cuando esta diferencia se ha perdido, ya no hay purificación posible y la violencia impura, contagiosa, o sea, recíproca, se esparce por la comunidad” (René Girard 2005: 56).

Lo notable es que la pérdida de la diferencia sacrificial trae consigo una crisis global de las diferencias, incluyendo al conjunto de la cultura:

“La diferencia sacrificial, la diferencia entre lo puro y lo impuro, no puede borrarse sin arrastrar consigo las restantes diferencias. Se trata de un único e idéntico proceso de invasión por la reciprocidad violenta. La *crisis sacrificial* debe ser definida como una *crisis de las diferencias*, es decir, del orden cultural en su conjunto” (René Girard 2005: 56).

Sustentado en el fondo sobre una peculiar teoría de la tragedia, este concepto encuentra, a mi modo de ver, su mayor rendimiento en el campo literario-teatral más que antropológico. Para Girard la tragedia trata sobre la destrucción de las diferencias, sobre la imposibilidad de sostenerlas, ante la irrupción de la simetría del deseo. En fin, la tragedia tematiza el fin de la diferencia cultural disuelta en la violencia indiferenciadora. Lo relevante acá es que contrariamente a un cierto sentido común la violencia no sucedería porque las cosas se diferencien mucho, lo que pone de manifiesto la *crisis sacrificial* es que la violencia es producto de un exceso de semejanza (de identidad), vale decir, es una *crisis de la diferencia cultural*, porque la cultura se constituye desde estas diferencias:

“Este orden cultural no es otra cosa que un sistema organizado de diferencias; son las distancias diferenciales las que proporcionan a los individuos su “identidad”, y le permite situarse a unos en relación con los otros” René Girard 2005: 56).

En el fondo, lo que opondrá Girard a “cultura” es la violencia indiferenciadora, que late *inminente* sobre el orden cultural. La tragedia nos enseña -como si su función fuera recordarnos insistentemente- que la violencia borra las diferencias, no las acentúa ni las demarca, que la tragedia no es la intensificación de las diferencias de los personajes, sino su progresiva igualación en función de sus deseos-de-violencia y en ello radica el peligro¹³³. La función de la religión para Girard a través del sacrificio era velar por la mantención de

¹³³ Girard escribe: “En la crisis sacrificial todos los antagonistas se creen separados por una diferencia formidable. En realidad, todas las diferencias desaparecen paulatinamente. En todas partes aparece el mismo deseo, el mismo odio, la misma estrategia, la misma ilusión de formidable diferencia en una uniformidad cada vez más total. A medida que la crisis se exaspera, todos los miembros de la comunidad se convierten en gemelos de la violencia. Llegaremos a decir que unos son *dobles* de los otros” René Girard (2005: 87).

esta deferencia entre pureza e impureza. Cuando la religión entra en crisis, lo que se fractura es una organización social sustentada sobre el mecanismo sacrificial que cumplía el mandato de mantener esta diferencia y así impedir la embestida desenfrenada de la violencia.¹³⁴ Por eso mismo, la *crisis sacrificial* puede leerse también como una categoría histórica, y no me refiero a una circunstancia historiográfica determinada como la crisis del orden jurídico- político sufrida por Grecia desde el siglo IX a. C en adelante, cuya impronta estaría en la tragedia, según Girard. Histórico significa un modo de comprender la historia. Creo que desde este lugar es posible interpretar la tragedia como *un pensamiento de la crisis sacrificial*, situación que haría extensiva al conjunto de las formas dramáticas y teatrales, con sus respectivos matices evidentemente. Al respecto Erika Fischer-Lichte¹³⁵ señala:

“Como Girard continúa argumentando, el sacrificio simbólico pierde su poder en tiempos de crisis del culto sacrificial. En su lugar, otros fenómenos e instituciones pueden intervenir temporalmente. Así es como Girard explica la emergencia del teatro trágico griego. De acuerdo a él, el teatro era un intento de sobrellevar una crisis en el culto sacrificial representando simbólicamente los mecanismos que sustentan el sacrificio reconciliatorio. [...] A través de estas representaciones simbólicas el teatro tuvo éxito al servir al objetivo del sacrificio de reconciliar, al menos temporalmente, es decir, en la prevención de una recaída en la violencia recíproca” (Erika Fischer-Lichte 2005: 209).

Así como en la religión primitiva y en la tragedia interviene un mismo principio implícito, y fundamental, que se materializa en un conjunto de procedimientos que constituyen el ritual sacrificial, así también la historia de las formas de escenificación teatrales y la dramaturgia podría ser comprendidas en el horizonte de este pensamiento de la crisis sacrificial, al menos así quisiera demostrarlo a lo largo de esta investigación.

c. Víctima propiciatoria: ¿reificación de la violencia o liminalidad crítica?

Uno de los procedimientos simbólicos en el que se verifica la crisis de la diferencia es el apareamiento del gemelo o el doble. Girard a lo largo de su argumentación logrará demostrar cómo los diversos personajes de la tragedia tienden precisamente a esta igualación. La metáfora trágica, sin embargo, es aplicable a la misma condición de la crisis

¹³⁴ “Pero el rito tiene por función esencial, única cabría decir, la evitación del retorno de la crisis sacrificial” (René Girard 2005: 122).

¹³⁵ La traducción del fragmento es del autor de la presente investigación.

sacrificial, socialmente hablando, al punto que como señalo en una cita anterior: “A medida que la crisis se exaspera, todos los miembros de la comunidad se convierten en gemelos de la violencia” (René Girard 2005: 87). El tópico del gemelo es uno de los temas más controversiales de la teoría del mito. Recordemos que ya Levi-Staruss señalaba que era en función de la dicotomía fundamental entre naturaleza y cultura sobre la cual se habría construido la estructura esencial del mito.¹³⁶ En este caso, sin embargo, lo que opone simétricamente es la violencia fundadora. Ante ello, dirá Girard, la comunidad se volcará hacia la unanimidad violenta escogiendo a un individuo que logre representar a todos los demás: la famosa *víctima propiciatoria o chivo expiatorio*.¹³⁷

“Allí donde unos instantes antes había mil conflictos particulares, mil parejas de hermanos enemigos aislados entre sí, existe de nuevo una comunidad, enteramente unánime en el odio que le inspira uno solo de sus miembros. Todos los rencores dispersos en mil individuos diferentes, todos los odios divergentes convergerán a partir de ahora en un individuo único, la *víctima propiciatoria*” (René Girard 2005: 88)

No es difícil derivar de esta afirmación esa discutible imagen de la comunidad fundada sobre el crimen original. De hecho, la lectura común de Girard suele cerrar en ese punto el problema de la víctima propiciatoria, lo que estaría claramente en contra de la idea de comunidad que nos ha interesado defender en esta investigación. De aquí en adelante el argumento de Girard se torna ambiguo y peligroso y claramente estaría ratificando la crítica de Vernant.

Detengámonos en esto un momento:

¹³⁶ Para esto véase el brillante texto de G. S. Kirk (1985). En este libro Kirk realiza un recorrido por una genealogía que va desde el *Gilgamesh* y pasa por la *Teogonía* de Hesíodo para culminar en la tragedia. Por otra parte, el tema del Doble ha sido trabajado profusamente por un sinnúmero de autores, entre ellos es posible citar los trabajos de Vernant, para quien el doble es un elemento clave para comprender la saga de Edipo y otras historias griegas. Al respecto véase Vernant (1986); además, el notable ensayo “La categoría psicológica del doble” en Vernant (1983). Finalmente, el volumen escrito junto a Pierre Vidal-Naquet (2002). Ya más en la esfera literaria cf. Otto Rank (2004).

¹³⁷ El modelo de Girard es el *pharmakos* griego. Al respecto, Vernant en el Prefacio (2002 vol. II) somete a una crítica fulminante la asimilación que hace Girard de Edipo con la idea de una víctima redentora, como una suerte de prefiguración de Cristo. Vernant cuestiona la perspectiva teleológica con la que construye el argumento sobre el sacrificio; opera ahí una filosofía de la historia en clave teológica, por la que “crisis sacrificial” sólo sería superada por la venida y el autosacrificio de Cristo (Vernant 2002 Vol. II: 14-5).

Lo anterior afecta la presente investigación a pesar de que ésta se centre más en la noción “técnica” de sacrificio que su vinculación con la tragedia o la figura de Edipo en particular. No obstante, independientemente del gnosticismo sobre el que podría estar asentada la noción de crisis sacrificial, pienso que efectivamente puede ser vista como una categoría histórica laica, resguardándonos eso sí de los excesos salvíficos o redentorista que presupondría, como lo ha aludido Vernant en su crítica.

La crisis sacrificial consistiría en el libre tráfico de la violencia, por el cual la violencia se hace completamente intercambiable, lo que llama reciprocidad violenta. A esto se opone la unanimidad violenta, que no sería otra cosa que la canalización del flujo libidinal en un sólo sujeto. Para que esto suceda es necesario que cada miembro de la comunidad, como lo sostiene Girard:

“Consiga convencerse de que sólo uno de ellos es responsable de toda la *mimesis* violenta, si consiguen ver en ella la “mancha” que los contamina a todos, si comparten unánimemente su creencia, ésta quedará comprobada pues ya no habrá en ninguna parte de la comunidad ningún modelo de violencia a seguir o a rechazar, es decir, a imitar y multiplicar inevitablemente. Al destruir la víctima propiciatoria los hombres imaginarán librarse de su mal y se librarán en efecto de él, pues ya no volverá a haber entre ellos una violencia fascinante” (René Girard 2005: 90).

El *chivo expiatorio* aúna el deseo mimético de los hombres, unifica el modelo de la violencia a través de una sustitución absoluta, y fatal cabría decir. No interrumpe la violencia (cosa que sería imposible), sencillamente la reconduce, y es por medio de la sustitución sacrificial que es posible tal re-direccionamiento con un fin catártico. Pero lo que se produce realmente aquí es una doble sustitución:

“[...] la primera, la que jamás se percibe, es la sustitución de todos los miembros de una comunidad; se basa en el mecanismo de la víctima propiciatoria. La segunda, única exactamente ritual, se superpone a la primera; sustituye la víctima original por una víctima perteneciente a una categoría sacrificable” (René Girard 2005: 110).

Sin esta doble sustitución el sacrificio no se connotaría socialmente, quedaría preso de una eficacia relativa, de alcances particulares. Por eso insiste Girard que para que el sacrificio proteja a todos los miembros de la comunidad de sus respectivas violencias la sustitución no puede versar sobre un individuo particular, sino siempre sobre la *víctima propiciatoria*, es decir, sobre la víctima recae una doble mimetización, pues por una parte debe formar parte del grupo de lo sacrificable y por otra representante de toda la comunidad. La dificultad es evidente, cómo sucede que se superpongan las dos sustituciones cuando se refieren a víctimas diversas: cómo la víctima sacrificable -que es exterior a la comunidad- devenga en la víctima propiciatoria, que por definición es interior a la comunidad. Para resolver esta dificultad Girard acudirá al concepto del “doble monstruoso”, que podría explicarse básicamente como la deformación mimética del vínculo que define a los gemelos producto del incremento intensivo de la violencia recíproca a la que se enfrentan los antagonistas de la tragedia, en el cual las identidades y diferencias no

llegan a ser abolidas sino mezcladas y confundidas y se traspasan de uno al otro. De esta manera el doble deviene imagen monstruosa, pero a la vez coincidente:

“Es la verdad de su propia relación, obstinadamente negada por los antagonistas, la que acaba por imponerseles, *pero bajo una forma alucinada*, en la oscilación frenética de todas las diferencias. La identidad y reciprocidad que los hermanos enemigos no han querido vivir como fraternidad [...] acaba por imponerse como desdoblamiento del monstruo, en ellos mismos y fuera de ellos mismos...” (René Girard 2005: 166).

El ejemplo paradigmático es una vez más la tragedia de Edipo, y el conjunto de posibles relaciones de dobles monstruosos, por ejemplo, Layo-Edipo, Edipo-Tiresias o Etéocles-Polínices.

Finalmente, para Girard la superposición de la doble sustitución se resuelve en la consideración de la víctima propiciatoria como sagrada en el sentido de la ambivalencia del concepto, tal como lo piensa un Callois¹³⁸ o de un Hubert y Mauss, y hace sagrada a la comunidad a través de su sacrificio (René Girard 2005: 281), el sacrificio no sería sino la solución de *continuidad* de lo sagrado, de alguna manera, su restauración.

Sin embargo, apostaba a que la crisis sacrificial podría ser leída como una categoría histórica. Lo que no deja de ser controversial. Pues a qué conduce elevar la noción de crisis sacrificial a una categoría histórica? No significaría acaso una suerte de “divinización de la violencia” por medio de concederle al mecanismo sacrificial ser el *dispositivo* originario de la comunidad? Y qué sería eso si no un retorno a la comunidad de muerte sobre la que se funda toda forma de totalitarismo laico o religioso? ¿Qué tope cabría aplicarle a la propuesta de Girard?

Una primera posibilidad, ya lo decíamos: si la crisis sacrificial consiste en la disolución de la frontera entre lo puro y lo impuro, supone entonces el quiebre de la religión. La solución sacrificial podría aparecer así simplemente como el dispositivo restaurador de la ambivalencia sin fin de lo sagrado, en la que la violencia sería real so pena de constituirse en violencia mítica, tal cual la define Walter Benjamin. Especialmente si lo religioso depende de la relación directamente proporcional entre ignorancia y eficacia, es decir, que a mayor ignorancia acerca de la violencia fundacional mayor es la eficacia del

¹³⁸ Roger Callois (2006).

sacrificio (Rene Girard 2005: 90), la víctima propiciatoria sería la solución de continuidad de lo sagrado (Rene Girard 2005: 281), lo cual podría suponer la confusión completa entre violencia y religión culminando en la sacralización de la propia violencia¹³⁹. Es sobre este punto en que converge también la crítica de Agamben (1998) al modelo ambivalente de lo sagrado, a propósito de su análisis de la figura del *homo sacer* (que cabría aplicarlo también al *pharmakos* griego y al concepto de *víctima propiciatoria*). Para Agamben definir lo sagrado en el marco de la ambivalencia crea una situación paradójica para el concepto de soberanía en el que está fundado lo político. Examinado desde la figura del *homo sacer* la soberanía se constituye sobre una doble excepcionalidad que abarcaría tanto lo religioso como lo político. Esta coincidencia entre *homo sacer* -y *sacratio*- y excepcionalidad, implicaría la confusión entre estos dos ámbitos producto de lo cual lo religioso acabaría por ser fundamento de lo político¹⁴⁰.

La siguiente cita deja en claro o bien el terreno inestable sobre el cual se mueve el pensamiento de Girard o bien devela la ideología teologicista desde la cual parte:

“Una separación completa entre la comunidad y lo sagrado, en el supuesto de que sea realmente imaginable, es tan temible como una fusión completa. Una separación demasiado grande es peligrosa porque sólo puede concluirse con un regreso a la fuerza de lo sagrado, con un desencadenamiento fatal. Si lo sagrado se aleja demasiado se corre el riesgo de descuidar o incluso olvidar las reglas que, en su benevolencia, ha enseñado a los hombres para permitirles protegerse de sí mismos. Así pues, la existencia humana permanece gobernada en todo momento por lo sagrado, regulada, vigilada y fecundada por él” (René Girard 2005: 278).

Los hombres no pueden vivir en la violencia, pero tampoco en el olvido de ella – continúa más adelante. ¿Es posible explorar otra alternativa?

Algo que no podemos olvidar es que el sacrificio para Girard es, en primer lugar, un mecanismo mimético, una técnica disuasiva del control de la violencia real, que ejecutaban las comunidades tribales¹⁴¹.

¹³⁹ Ésta sería la tesis de Morandé que comentamos brevemente al inicio de este capítulo. A través de ello es posible justificar el uso de la violencia política para restablecer el régimen normal y permanente de las cosas, esto es volver a marcar la diferencia entre puro e impuro, pero en donde cada término ya ha sido previamente dispuesto.

¹⁴⁰ Giorgio Agamben (1998: 106-112).

¹⁴¹ Erika Fischer-Lichte (2005) tiene razón cuando señala que ese es el cuidado con que habría que leer la presente teoría. Cualquier analogía posible en una sociedad de matriz industrial pasaría indefectiblemente por pensar el rol monopólico del Estado en la aplicación de la violencia en la lógica de un sistema judicial, y aunque es posible imaginar una analogía entre crisis sacrificial y crisis del monopolio estatal de la violencia, habría que ser cautos.

“La violencia original es única y espontánea. Los sacrificios rituales, por el contrario, son múltiples; se repiten hasta la saciedad. [...] La empresa ritual tiende a regular lo que escapa a toda regla; intenta realmente sacar de la violencia fundadora una especie de *técnica* del apaciguamiento catártico” (René Girard 2005: 110).

Entonces la violencia sacrificial no es la violencia fundadora, más bien la recuerda, la representa y lo que ha descrito Girard en torno a ello encuentra precisamente en la literatura trágica su asidero. El sacrificio es un simulacro de la violencia espontáneamente unánime que focaliza en uno el odio de todos, pero “Si el dios no es otra cosa que la violencia masivamente expulsada una primera vez...” (René Girard 2005: 276), el sacrificio es un simulacro en definitiva de dios mismo: una pequeña porción de su propia *sustancia* (René Girard 2005: 276, la cursiva es mía), de su propia violencia, si es que la alternativa es creer en la realidad de dios.

Pero si el sacrificio es una figura literario-teatral cuál es su función. Es el propio Girard el que nos puede dar una clave:

“Persuadidos como estamos de que el saber es siempre algo bueno, sólo concedemos una importancia mínima, cuando no nula, a un mecanismo, el de la víctima propiciatoria, que disimula a los hombres la verdad de su violencia. Este optimismo podría constituir perfectamente la peor de las ignorancias. Si la eficacia de la transferencia colectiva es literalmente formidable, se debe precisamente a que priva a los hombres de un saber, el de su violencia, con el que nunca han conseguido coexistir. (...)

Los hombres no pueden enfrentarse a la insensata desnudez de su propia violencia sin correr el peligro de abandonarse a esta violencia; siempre la han ignorado, al menos parcialmente, y pudiera muy bien ser que la posibilidad de sociedades propiamente humanas dependiera de este desconocimiento” (René Girard 2005: 90-91).

El mecanismo sacrificial por intermedio de la víctima propiciatoria devela la violencia que anida en el origen de la comunidad. Siempre alguien debe ser sacrificado para *velar una vez más* esta violencia. La tragedia trata sobre este *saber que se vela o más bien que consiste en velar(se), que consiste en su propio secreto*, y sin duda ésta es la operación que Girard ve en la tragedia de Edipo. Sin embargo, Edipo secreta también otra cosa¹⁴². La tragedia está construida como un entramado complejo de espejos que velan y muestran en sesgo el nudo informativo de la trama. La maestría de Sófocles es construir una historia de la cual ya sabemos su fin, pero que logra mantenernos no sólo en suspenso, sino que sorprendernos en su desenlace. Las metáforas sobre el saber están presentes ya desde el

¹⁴² La base de la siguiente lectura corresponde a las líneas generales de mi tesis de Licenciatura *El horror del vidente* (1993).

propio nombre de Edipo, que según algunas etimologías hablaría de la condición de invalidez de Edipo. En un agudo análisis de este problema Vernant (2002)¹⁴³ demuestra cómo lo que contiene el nombre de Edipo manifiesta en realidad una condición corporal que lo define: la cojera¹⁴⁴. La cojera de los pies, sin embargo, será replicada al final de la historia por la ceguera autoinfringida que produce el héroe sobre sí mismo. Doblemente cojo, de alguna forma atentar contra los ojos es atentar contra el saber. Mientras los pies lo mantienen en la inmanencia temporal de la tierra, los ojos lo proyectan hacia la trascendencia temporal de los cielos. El sabio (*eidôn*) es el vidente: el que puede saber lo que es, fue y será. Tiresias -el ciego- es llamado continuamente el vidente en ese sentido y acusa, paradójicamente a Edipo de ser ciego. Lo que la trama va develando en este entramado de reflejos y contra reflejos que buscan confundirnos y que constituye el sin fin de pruebas que se van presentando en este tribunal que levanta la obra: testimonios, oráculos, recuerdos., etc. culminan por hacerle presente a Edipo su propia ignorancia, pero una ignorancia peculiar, pues eso que llamaríamos la verdad estaba literalmente frente a sus narices (o frente a sus ojos, lo que sale al camino como lo obvio, cabría también decir). La verdad, sin embargo, adquiere en esta tragedia una resignificación importante, pues si lo propio de la verdad mítica era la revelación directa de los dioses a través de las musas o a través de una posesión maníaca, esta vez la verdad es el resultado puro de una *indagación* que emprende Edipo y se mantiene en los límites exclusivos de sus capacidades humanas. Los oráculos no valen más que los testimonios de los testigos presenciales, ni que los recuerdos de cada uno de los protagonistas. En Edipo ya no hay dios, el hombre está solo ante el ejercicio de *encontrarse con la verdad*. Y digo encontrarse pues, aunque esta indagación tiene una cierta planificación, lo que interesa a Sófocles es mostrar que no podemos tener el control completo sobre ella. El saber nos *ocurre*, quiere decir, lo encontramos casualmente en el camino del pensar. Lo encontramos fortuitamente: por ello Edipo será llamado por su propia madre hijo de la *Tyché*. El saber producto de este “encuentro fallido”, si volvemos sobre Lacan, sería lo real. Pero qué es eso terrible -ese real- que impele a Edipo a reventar sus propios ojos con los peines de su madre. Lo que descubre Edipo es su propia historia fragmentada en los huesos o restos de un relato oral y

¹⁴³ cf. “El tirano cojo: de Edipo a Periandro” en Vernant, J- P, Vidal-Naquet, P. (2002: 47-69).

¹⁴⁴ Recordemos, además, que la cojera es el tema del que trata el enigma que Edipo resuelve.

oracular, del enigma de la Esfinge y, como bien dice Vernant, en la intimidad de su nombre propio, si Edipo nos entrega el saber de nuestra propia condición subjetiva, de nuestra propia condición humana, ésta no es otra que nuestra propia *condición histórica*. Edipo descubre que todo se trataba de su propia historia, y que él era no sólo el único responsable de todo eso, sino también de apropiarla como suya. Lo que nos enseña Edipo es que se es, en la apropiación de nuestra memoria. El saber que vela es la memoria y la tragedia será un recurso de recuperación de esa memoria. ¿Y qué se olvida?

La violencia, recordando la tesis de Zizek, es lo que habita en el subsuelo del capitalismo, la violencia antes que originaria es sistémica, y eso es lo que no podemos olvidar. La escenificación del sacrificio en el teatro muestra esta realidad y es en ese sentido que una categoría como *crisis sacrificial* podría ser una categoría histórica. Desde este punto de vista, el relato teatral devendría el relato de esa crisis y de esa crítica que permite la banca rota total de la estructura sagrada y su reificación. Sin embargo, así pensada, la figura sacrificial no sería necesariamente una sacralización -ni una reificación- de la violencia, pero sí un dispositivo en la forma en que lo entiende Agamben, que expone su propio carácter de dispositivo, quiero decir, el chivo expiatorio -que es el resultado de la crisis sacrificial- sería un dispositivo estético de control de esa memoria de la violencia. Y aquí radica el mayor peligro. En un breve artículo¹⁴⁵ en el que Agamben desarrolla una suerte de genealogía del concepto escribe:

“Está claro que el término, tanto en el uso común como en aquel que propone Foucault, parece remitir a un conjunto de prácticas y mecanismos (invariablemente, discursivos y no discursivos, jurídicos, técnicos y militares) que tienen por objetivo enfrentar una urgencia para obtener un efecto más o menos inmediato” (Giorgio Agamben 2011: 254).

Vinculado a la esfera de problemas de la *Gestell* heideggeriana el dispositivo apela a la idea de un aparato, pero no de resolución de problemas, sino de producción de efectos. Un mecanismo de gestión y administración para el que no importa saber a qué o a quién gobierna: “Todo aquello que tiene, de una manera u otra, la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos” (Giorgio Agamben 2011: 257). En definitiva un dispositivo es un mecanismo de producción de subjetivación por el cual se constituye un

¹⁴⁵ Giorgio Agamben (2011).

sujeto y, en ese sentido, un mecanismo de poder. La fase extrema del desarrollo del capitalismo actual podría definirse, de acuerdo a Agamben, “como una gigantesca acumulación y proliferación de dispositivos” (Giorgio Agamben 2011: 258), pero que a diferencia de fases anteriores del mismo aquello que define a los dispositivos que empleamos hoy “es que no efectúan la producción de un sujeto, sino más bien que son procesos que podemos llamar “procesos de *desubjetivación*”. (...) y no dan más lugar a la recomposición de un nuevo sujeto, sino bajo una forma larvaria y, por así decirlo, espectral” (Giorgio Agamben 2011: 262). Los dispositivos desde este punto de vista son entonces recursos o suplementos ante el agotamiento de la experiencia, tal cual lo describe Benjamin en los textos antes comentados. El arte actual opera como un dispositivo de subjetivación que permite experimentar lo in-experimentable, pero sin lograr constituir ni una ampliación ni una nueva forma de subjetividad. Suplementos o máquinas de simulación que permiten seguir traduciendo complacientemente lo otro a lo mismo, es decir, donde la experiencia moderna se agotó, seguir viviendo modernamente. Por eso mismo Agamben se pregunta de qué manera es posible resistir a los dispositivos. Su respuesta implicará al sacrificio, pero desde una mirada más bien crítica, pues para Agamben el equivalente a un dispositivo en el terreno de lo sagrado es precisamente el sacrificio, pues es aquello que “echa a andar y que norma la separación (...) marca -en cada caso- el pasaje de lo profano a lo sagrado, de la esfera de los hombres a la esfera de los dioses, a través de una serie de rituales minuciosos” (Giorgio Agamben 2011: 260), por consiguiente la acción de resistencia cabría entenderla como el equivalente a una *profanación*, esto es, un contradispositivo que restituye al uso común eso que el sacrificio separó. En este sentido, el chivo expiatorio puede ser visto como un dispositivo, pues no busca profanar, sino más bien confirmar el orden perenne de lo sagrado a través de la redención de la violencia. El mecanismo del chivo expiatorio no es pues crítico, sino que busca sostener el orden atávico de las cosas. Sin embargo, no toda forma de comprender el sacrificio debiera ser reducida a esta impresión de Agamben. Como veremos a continuación, para Bataille el sacrificio mismo es ya una operación de profanación, en la medida que la entiende como transgresión.

3. Don y trasgresión. La noción de sacrificio en George Bataille

Para Bataille la idea de sacrificio se instituye como una de las tres formas soberanas del sujeto que de esta manera intenta conciliar su carácter escindido fundamental. La escisión que define a la subjetividad en palabras de Bataille no sería otra cosa que la propia autoconciencia que implica el alejamiento sin retorno de la condición animal y lo instala de lleno en el terreno del trabajo y la temporalidad: en el campo de la producción. La subjetividad se constituye entonces desde impulsos paradójicos. Como en un constante punto de ebullición la subjetividad se tracciona entre la posibilidad de constituirse como autoconciencia, al precio de enajenarse en el mundo de las cosas o perderse para siempre en la inmanencia del mundo animal y no ser nunca para sí. Tensión irreductible, enfatiza el tránsito dialéctico mismo antes que los momentos de resolución. Este movimiento ebullente es presentado en una serie dinámica de estratos simultáneos y no sucesivos: en un primer nivel juega la diferencia entre animalidad y conciencia, que se corresponde a la de inmanencia y trascendencia, entre la disolución de lo indistinto y la consolidación de la forma distinguible; en un segundo nivel juega la diferencia económica, entre el principio de gasto y el de conservación, lo que se constituye no sólo desde una práctica social (el don / el útil), sino como una forma de comprender la relación con el tiempo develado por la conciencia: la lógica de la previsión del futuro del trabajo y la utilidad ante la irracionalidad del instante, de lo momentáneo, del exceso del juego; y en un tercer nivel juega la diferencia entre Ley y trasgresión, que define el principio de violencia sobre el que se funda todo sistema jurídico. Para analizar el sacrificio habría que tener presente estos estratos funcionado a la vez. De lo anterior se desprenderá una suerte de axioma que interesa destacar en esta oportunidad: la violencia sucede primordialmente sobre el cuerpo, porque el cuerpo mismo es violencia. Para Bataille el cuerpo se encuentra en una posición liminal entre la intimidad animal y la alienación del objeto, de aquí que devenga sagrado. El cuerpo es a la vez el exceso de lo orgánico, de la indiferenciación de la vida, por otra el recuerdo siempre punzante de la muerte, del tiempo transformado en cosa cadavérica. El sacrificio es una operación paradójica: [se sacrifica una víctima en tanto cosa (objeto diferenciado) para retirarle su carácter de cosa y hacerlo retornar a la indiferencia del continuo]. Se aniquila un cuerpo traído a su carácter de cosa (de útil) para reintegrarlo al orden de la inmanencia, a través de lo cual se confirma el valor del orden sagrado de la inmanencia (de

la vida y de la comunidad). Pero, ¿por qué producir la muerte, si es de aquello que precisamente, sostiene Bataille, el ser humano intenta huir?:

“La muerte traiciona la impostura de la realidad [...] El orden real debe anular -neutralizar- esta vida íntima y sustituirla por la cosa que es el individuo en la sociedad del trabajo [...] pero la muerte muestra de repente que la sociedad real mentía [...] lo que ha perdido la sociedad real no es un miembro (útil), sino su verdad [...] la muerte revela a la vida en su plenitud y hace hundirse el orden real” (George Bataille 1986: 50-51).

Se trata de expiar la violencia cuyo signo es la muerte, de expulsarla fuera del curso habitual de las cosas, precisamente produciéndola afirmativamente. Sacrificar entonces no es quitar la vida, sino dar la muerte, en donde la muerte/violencia se trasvierte en signo de vida: “La vida siempre es un producto de la descomposición de la vida” (George Bataille 2005: 59). Aquí lo notable es la acción que implica el sacrificio, más que la víctima o el cuerpo en sí mismo, es el tipo de acción al cual se somete al cuerpo: se le decreta radicalmente cosa para luego restituirlo a la inmanencia soberana. *Lo paradójico del sacrificio finalmente se podría enunciar con la siguiente sentencia: sólo puede sacrificarse un CUERPO, en tanto se constituya en memoria de la violencia, por lo que el sacrificio sería la producción de esa memoria en el cuerpo. El cuerpo en el sacrificio revela la carne, “ese exceso (en nosotros) que se opone a ley de la decencia”* (George Bataille 2005: 97). A raíz de lo anterior el cuerpo devendrá objeto tanto de prohibición como de trasgresión, con lo que el cuerpo se hace asunto de la ley:

“...la violencia, así como la muerte que la significa, tiene un sentido doble: de un lado, un horror vinculado al apego que nos inspira la vida, nos hace alejarnos; del otro, nos fascina un elemento solemne y a la vez terrorífico que introduce una desavenencia soberana” (George Bataille 2005: 50).

Para desarrollar en detalle la presente hipótesis revisaré el concepto de sacrificio en Bataille desde tres textos fundamentalmente: *La Teoría de la Religión* (1986), *La Parte Maldita* (2007) y *El Erotismo* (2005). No tengo la pretensión de realizar un análisis monográfico de este autor en esta investigación, sino atenerme exclusivamente al punto que me convoca: su noción de sacrificio.

a. Animalidad como el plexo conciencia-cuerpo

El primer estrato que he mencionado podría definirse como la escisión ontológica entre animalidad y conciencia.

En la “Teoría de la Religión”, texto editado póstumamente por Klossowski en 1973, Bataille define animalidad como indistinción e inmediatez. Lo que traza el paso entre animal a hombre es el trabajo, es decir, la transformación de la cosa en útil, en objeto. En la medida que el útil está elaborado con un fin entonces despliega la conciencia humana como conciencia del tiempo, como conciencia de la duración. El útil introduce la exterioridad en la intimidad, obligando a la diferenciación de lo incondicionado. La exterioridad aparece entonces como la obligada dependencia al útil, en tanto medio para un fin, es decir, para algo otro que él mismo. Pero es la acción misma de fabricarlo, el trabajo, lo que le otorga su carácter subordinado. El fin del útil coincide con su función de medio para algo, integrándolo a una lógica de la *dependencia*, que es el modo en que Bataille define la trascendencia. La exteriorización que implica la fabricación opera entonces como principio de individuación. A diferencia del mundo animal, en el que los seres están indistintamente perdidos, no hay utilidad, algo no se define por su servir para algo, sino que por su soberanía inútil. Del mismo modo lo que somos nosotros no puede conocerse distinta y claramente sino en la medida que nos percibamos desde fuera como un otro (George Bataille 1986: 34), por lo que desde ya estamos escindidos entre la condición de cosa y sujeto. Nuestra posibilidad de salvarnos de la plena cosificación es remitirnos a esta indiferencia de la intimidad, lo que, evidentemente, no puede suceder realmente:

“Finalmente, percibimos cada aparición -sujeto (nosotros mismos), animal, espíritu, mundo- al mismo tiempo desde fuera y desde dentro, juntamente como continuidad (inmanencia), por relación a nosotros mismo y como objetos” (George Bataille 1986: 35).

Esta confusión sujeto-objeto finalmente la transferimos a la totalidad que nos rodea. El mundo, nosotros mismos nos encontramos a la vez en el *continuum* y en la discontinuidad. La resolución dialéctica se ejecuta en lo sagrado, es decir, en el desplazamiento de este principio de continuidad de lo divino en oposición a lo mundano utilitario -lo discontinuo-, de este modo la animalidad se transforma en cosa: domesticándolo, comiéndolo (George Bataille 1986: 43). En esta misma confusa remitencia ingresa el cuerpo como cosa e

intimidad adquiriendo, sin embargo, una disposición de plexo de punto de conexión entre la continuidad y la fractura entre la vida y la muerte, en tanto opuesta al mundo soberano de lo divino (al espíritu) se cosifica, pero en tanto imagen del tiempo es lo reintegrado al continuo de la vida: aquí la imagen paradigmática será el cadáver por un lado, y el cuerpo erotizado por el otro.

La ambivalencia del cuerpo radica en su doble condición de cuerpo animal, entonces cosa, y cuerpo espiritualizado, cuerpo divino. Pero el cuerpo traiciona permanentemente, pues aunque sobre él se genere la prohibición de comerlo o matarlo, de modo de evitar su cosificación, él de hecho es el que muere y me recuerda, como impronta, en su putrefacción, su carácter de cosa animal. Es eso lo que Bataille llamará irrupción de la violencia: el cuerpo *es* la violencia. Pero la violencia es ambigua a su vez: al mismo tiempo que es afirmación de la muerte y la destrucción, lo es de la vida y de la fuerza de vida. Matar sería pues un acto de afirmación de la fuerza vital, de la inmanencia y al mismo tiempo el acto abominable en que se expresa la violencia.

b. La noción de gasto y el don

Ahora bien, para comprender la función y eficacia del sacrificio hay que ingresar a los principios de la economía general.

En la *Parte maldita*, publicada por primera vez en 1949, Bataille critica el hecho de que la teoría económica se haya pensado exclusivamente de la lógica de la producción y el consumo que retorna como utilidad. La lógica de una economía de la ganancia entronca en la lógica del trabajo y del objeto- útil, pero sólo explica una parte del fenómeno. Esto es lo que él denominará una economía restringida en oposición al concepto de economía general que involucra al principio de pérdida o gasto improductivo. En el clásico ensayo de 1933 “La noción de gasto”¹⁴⁶ Bataille señala lo parcializado de esta versión restringida que tiene como consecuencia hacer pasar de desapercibido un conjunto de conductas culturales relacionadas al despilfarro o dilapidación:

¹⁴⁶ Texto incluido en la edición española de la *Parte Maldita* (1987).

“La actividad humana no es enteramente reducible a procesos de producción y conservación, y la consumición puede ser dividida en dos partes distintas. La primera, reducible, está representada por el uso de un mínimo necesario a los individuos de una sociedad dada la conservación de la vida y para la continuación de la actividad productiva. Se trata, pues, simplemente de la condición fundamental de esta última. La segunda parte está representada por los llamados gastos improductivos: el lujo, los duelos, las guerras, la construcción de monumentos suntuarios, los juegos, los espectáculos, las artes, la actividad sexual perversa (es decir, desviada de la actividad genital), que representan actividades que, al menos en condiciones primitivas, tienen su fin en sí mismas. Por ello, es necesario reservar el nombre de gasto para estas formas improductivas, con exclusión de todos los modos de consumición que sirven como medio de producción. A pesar de que siempre resulte posible oponer unas a otras, las diversas formas enumeradas constituyen un conjunto caracterizado por el hecho de que, en cualquier caso, el énfasis se sitúa en la pérdida, la cual debe ser lo más grande posible para que adquiera su verdadero sentido (George Bataille 1987: 28).

El principio de pérdida vendría a ser una fase estructural de toda economía relacionada con el uso del excedente y tendría su fundamento en algo más allá en una práctica social, en una suerte de principio de la propia *vida orgánica*. Este principio enunciado en “La Parte Maldita” (George Bataille 2007) dice lo siguiente:

“...el organismo vivo, dentro de la situación que determinan los juegos de la energía en la superficie del globo, recibe en principio más energía que la necesaria para el mantenimiento de la vida: la energía (la riqueza) excedente puede ser utilizada para el crecimiento de un sistema (por ejemplo, de un organismo). Si el sistema no puede crecer más, o si el excedente no puede ser enteramente absorbido en su crecimiento, es necesaria la pérdida sin beneficio, el gasto, voluntario o no, glorioso, o al menos, de manera catastrófica” (George Bataille 2007: 29-30).

El punto es que el principio de pérdida no es una elección del sistema y aunque el organismo lo niegue o pretenda su conservación en términos de necesidad o indigencia igualmente sucederá, pues:

“El movimiento general de exudación (de dilapidación) de la materia viva lo anima y él no podrá detenerlo [...] Si lo niega, como incesantemente lo compromete la conciencia de una *necesidad* [...] su negación no modifica en nada el movimiento global de la energía: ésta no puede acumularse sin imitación en las fuerzas productivas; por fin, como un río en el mar, ella debe escaparnos y perderse para nosotros” (George Bataille 2007: 31).

La inexorabilidad de la pérdida implica, por una parte, que en ella se constituye el *principio de Soberanía* de lo vivo en general, y en el hombre en particular: consumir sin provecho es lo soberano; pero, por otra parte y a la vez, esta situación se experimenta como *violencia* que nos somete. Percibimos la inminencia de este excedente como pulsión de destrucción o de aniquilación de la conservación energética. Por ello, nos es necesario mecanismos para enfrentar *la angustia*, que se produce por esta inminencia. La cuestión es escoger el modo:

“Porque, si no tenemos la fuerza de destruir nosotros mismos la energía excedente, ella no puede ser utilizada; y, como un animal salvaje que no podemos domesticar, es ella quien nos destruye, somos nosotros mismos quienes padecemos las consecuencias de la explosión inevitable (George Bataille 2007: 32)¹⁴⁷ .

Ahora, el principio de pérdida es soberana porque Bataille no lo concibe como “lo contrario” de una necesidad. La pérdida, y esto es central, no es la negatividad dialéctica de la satisfacción, sino un principio positivo ligado al *don*. Perder es dar y abandonar, la máxima acción soberana por cuanto marca un status de poder. Esta visión de la pérdida como *don* la desarrolla Bataille a partir del famoso “Ensayo sobre el don” (1924) de Marcel Mauss¹⁴⁸, en el cual el antropólogo francés describe un tipo de forma de intercambio de algunos pueblos originarios del noroeste de Norteamérica llamado el “Potlatch”¹⁴⁹ .

Al respecto Bataille comenta:

“El *potlatch* es la constitución de una propiedad positiva de la pérdida -de la cual emanan la nobleza, el honor, el rango en la jerarquía- que da a esta institución su valor significativo. El don debe ser considerado como una pérdida y también como una destrucción parcial, siendo el deseo de destruir transferido, en parte, al donatario” (George Bataille 1987: 33).

¹⁴⁷ Recordemos que para Bataille existirán tres procedimientos culturalmente determinados que nos permiten tratar con este excedente, que son las tres formas de expresión de la soberanía: la Religión (sacrificio), el erotismo y el arte (en especial la literatura).

¹⁴⁸ Mauss, M. “Ensayo sobre el don. La forma y la razón del intercambio en las sociedades arcaicas” (1971).

¹⁴⁹ Bataille lo describe de la siguiente forma: “Opuesta a la noción artificial de trueque, la forma arcaica del intercambio ha sido identificada por Mauss con el nombre de potlatch, tomado de los indios del noroeste americano que practican el tipo más conocido. Instituciones análogas al potlatch indio o rastros de ellas han sido halladas con mucha frecuencia. El potlatch de los tlingit, los haïda, los tsimshian, los kwakiutl de la costa noroeste ha sido estudiado con precisión desde fines del siglo XIX (pero no fue comparado, entonces, con las formas arcaicas de intercambio de otros países). Los pueblos americanos menos avanzados practican el potlatch con ocasión de cambios en la situación de las personas -iniciaciones, matrimonios, funerales e incluso, bajo una forma menos desarrollada, nunca puede ser disociado de un fiesta, bien porque el potlatch ocasione la fiesta, bien porque tenga lugar con ocasión de ella. El potlatch excluye todo regateo y, en general, está constituido por un don considerable de riquezas que se ofrecen ostensiblemente con el objeto de humillar, de desafiar y de obligar a un rival. El carácter de intercambio del don resulta del hecho de que el donatario, para evitar la humillación y aceptar el desafío debe cumplir con la obligación contraída por él al aceptarlo, respondiendo más tarde con un don más importante; es decir, que debe devolver con usura. Pero el don no es la única forma del potlatch. Es igualmente posible desafiar rivales por medio de destrucciones espectaculares de riqueza. A través de esta última forma es como el potlatch incorpora el sacrificio religioso, siendo las destrucciones teóricamente ofrecidas a los ancestros míticos de los donatarios. En una época relativamente reciente, podía acontecer que un jefe tlingit se presentara ante su rival para degollar en su presencia algunos de sus esclavos. Esta destrucción debía ser respondida, en un plazo determinado, con el degollamiento de un número de esclavos mayor. Los tchoukchi del extremo noroeste siberiano, que conocían instituciones análogas al potlatch, degollaban colleras de perros de un valor considerable para hostigar y humillar a otros grupo” (George Bataille 1987: 32).

El sacrificio cae bajo la forma del *don* en cuanto es un tipo de intercambio definido por esta pérdida positiva, como el propio Bataille lo afirmará en la *Teoría de la Religión*: “Sacrificar no es matar, sino abandonar y dar” (George Bataille 1986: 52).

c. Trasgresión y Sacrificio

Se ha visto que el ser humano se afirma mediante la negación de la animalidad. El tránsito de la animalidad a la humanidad está definido por el trabajo y la transformación del mundo en útil. El útil nos hace ingresar en la lógica de la temporalidad, en tanto remite invariablemente a una finalidad. La dimensión de lo útil nos hace manifiesta nuestra propia duración y con ello la angustia por el acabamiento y la urgencia de persistir: “...el trabajo y el miedo a morir son solidarios, el primero implica la cosa, y viceversa” (Goerges Bataille 1986: 55). El estado de permanente instantaneidad de la vida que es la inmanencia del animal se fractura con la aparición de la conciencia individual cuyo correlato es la conciencia-de-la-duración. De ahí que el deseo de reintegrarnos a la animalidad indiferenciada tenga que ver con el deseo de volver a coincidir con el instante, es decir, a no estar en el tiempo, a no tener que calcular cómo mantenerse (el trabajo para Bataille significa previsión de una finalidad diferida infinitamente), a no tener que habérselas con la muerte, en fin, a liberarse de esa angustia que surge con la individualidad:

“No tendría angustia si no fuese individuo (la cosa), y es esencialmente ser un individuo lo que alimenta angustia. Es para responder a la exigencia de la cosa, es en la medida en que el mundo de las cosas ha puesto la duración como la condición fundamental de su valor, de su naturaleza, por lo que aprende la angustia. Tiene miedo de la muerte desde que penetra en el edificio de los proyectos, que es el orden de las cosas. La muerte altera el orden de las cosas y el orden de las cosas nos posee. El hombre tiene miedo del orden íntimo, que no es conciliable con el de las cosas” (George Bataille 1986: 55).

He aquí la paradoja. El tránsito del animal al hombre no es un paso resuelto en el que podamos verificar los dos momentos de una síntesis. La cuestión es, y ya los insistía antes, el carácter irreconciliable, completamente fisurado de esta oposición. No se puede ser humano sino ingresando al orden temporal que es la condición de la conciencia y la conciencia lo es de la muerte, pero a la vez mi humanidad corre peligro de desaparecer en la cosificación alienada del útil. Pero hay aún otra arista de la misma paradoja: el orden de la inmanencia que define la animalidad es, a la vez, donde se encuentra la soberanía, por consiguiente, la condición dejada (la animalidad) es ambivalente; por una parte es de

aquello que debo huir para ser propiamente hombre, es por lo que las culturas han levantado todo un aparato de olvido a través de las prohibiciones, y las leyes que erigen un mundo de aparente orden y control, es decir, *sacralizo* (separo) la inmanencia, y por consecuencia, la convierto en fundamento de este orden.

¿Cómo debemos entender esta paradoja? Tal vez una vía sea exponiendo cómo no debiera ser comprendida. En su libro *Sociología del rito*¹⁵⁰ el investigador francés Jean Cazeneuve explica de la siguiente manera la función del ritual en las comunidades tribales:

“Así, ante la pregunta sobre el motivo que determinó en las sociedades la necesidad del rito, sentimos inclinación a pensar que el hombre, angustiado por vivirse como un misterio para sí mismo, se dividió entre el deseo de fijar mediante reglas una condición humana inmutable y la tentación opuesta de permanecer más potente que las reglas, de traspasar todos los límites. El ritual podría proporcionar tres soluciones. De ellas, las dos primeras eran contradictorias y desembocaban en renunciamientos: abandonar la potencia para abandonarse en una condición humana que no se afirmarse más que en sí misma, o bien procurar la potencia renunciando a inmovilizarse en una situación estable sin angustia. La tercera alternativa entrañaba una superación, una transposición, o mejor aún una sublimación, y consistía en fundamentar la conciencia humana, definida y estable, en una realidad trascendente. En la primera solución, lo numinoso debía ser apartado como algo impuro; en la segunda, debía ser manejado como un principio de potencia mágica; por último, en la tercera se presentaba con el carácter sobrehumano de lo sagrado, de aquello que constituye el núcleo de las religiones” (Jean Cazeneuve 1972: 36).

El argumento de Cazeneuve se encuentra a medio camino de un existencialismo psicológico muy de lo 60' y de la escuela sociológica francesa durkheimiana, de la que se desprenden las miradas de un Bataille o un Callois. Según Cazeneuve lo que separa al hombre de la animalidad es la conciencia sobre nuestra condición de individuos libres. Esta conciencia sería fuente de una angustia que habría llevado a querer sofocar esta individualidad, imponiéndole frenos a la libertad a través de un sistema normativo que bien podría reemplazar una estructura instintiva. Para eso buscó enmascarar todo aquello que le revelara su situación indefinida y establecer reglas que se relacionaran con una potencia incondicionada, que sería un arquetipo extrahumano de esta propia condición humana, pero sin angustia (Jean Cazeneuve 1972: 32). La solución de Cazeneuve es un buen intento de romper la cerrazón explicativa de la ambivalencia sagrada introduciendo una variable psicológica (y por ello supuestamente más concreta) al problema.¹⁵¹ La sublimación operaría como una proyección y luego como una sustitución de esta condición humana

¹⁵⁰ Jean Cazeneuve (1972).

¹⁵¹ En realidad lo que tenemos acá es una clara referencia al psicoanálisis marxista de un Erich Fromm.

definida por la individualidad y la libertad (que sería el auténtico germen de lo incondicionado) en una entidad imaginaria que luego se decretaría sagrada, por ende superior, con lo cual no sólo se cumpliría con el mecanismo sublimatorio en términos psicológicos, sino que lo legitimaría en términos sociales.

A diferencia de Cazeneuve, para Bataille no hay reconciliación posible. La condición animal es sagrada no porque represente el polo opuesto de la auténtica humanidad, no es el lugar originario desde donde venimos, como si ese lugar estuviese realmente domiciliado (como para una biología darwinista). El animal es la alteridad de lo humano. Aquello que abandonamos inexorablemente para encontrarnos siendo lo que somos: sujetos atados a la conciencia, pero que nunca se supera en sí, *la animalidad es la insistencia de nuestro propio límite*. Por esto es que la conciencia es una fractura, la escisión que nos constituye como sujetos. Y lo sagrado, en tanto fundamento, es sólo una vivencia del sujeto escindido. El animal, como lo expresa tan bellamente Bataille, está en el mundo como el agua en el agua, en un continuum indiferenciado, sin límites, sin posibilidad de límites. Por eso lo sagrado se experimenta como un “horror impotente y ambiguo”, una fascinación que atrae y repugna a la vez: como una bruma en la que todo se disuelve, una profundidad, el animal es “*lo que me escapa*” (George Bataille 1986: 26), entonces la condición de falta que nos constituye. Lo abandonado es a la vez lo perdido. Maldición y don. De alguna manera requiero recuperarlo para completar mi humanidad, para no quedar sumido en la cosificación del útil. Pero la recuperación no es un retorno real del animal, dice Bataille. Sólo se habla poéticamente. La recuperación aquí es una experiencia del límite, del límite de mi propia humanidad y esta liminalidad es un permanente tránsito, nunca un estado, es lo que Bataille llamará trasgresión, que es donde acontece finalmente la soberanía.

El animal es una metonimia de la muerte y la sexualidad (y viceversa). La muerte y la sexualidad me recuerdan la indiferenciación de lo animal, el exceso de lo orgánico, en fin, el principio de pérdida y su violencia asociada. Por esto la animalidad no es un fundamento, sino la trasgresión de todo fundamento o, en otras palabras, *la puesta en obra de la trasgresión como fundamento*.

Es en *El Erotismo* (2005) donde Bataille desarrollará el mecanismo de la trasgresión, como la forma en que opera la relación paradójica entre inmanencia (animalidad) y trabajo, situando el problema en la experiencia de la violencia:

“La naturaleza misma es violenta y, por más razonable que seamos ahora, puede volver a dominarnos una violencia que ya no es la natural, sino la de un ser razonable que intentó obedecer, pero que sucumbe al impulso que en sí mismo no puede reducir a razón (George Bataille 2005: 44).

La violencia es aquello que supera la razón, y que el mundo del trabajo debió excluir para poder constituirse, Este es el origen las *prohibiciones*. Las prohibiciones respondieron entonces a la necesidad de expulsar la violencia fuera del curso habitual de las cosas (George Bataille 2005:59). En este sentido la prohibición debía cumplir el rol de control sobre esas potencias que revelaran el poder de lo incondicionado: la muerte y la reproducción sexual. Sin embargo:

“...la violencia , así como la muerte que la significa, tienen un sentido doble: de un lado, un horror vinculado al apego que nos inspira la vida, nos hace alejarnos; del otro, nos fascina un elemento solemne y a la vez terrorífico, que introduce una desavenencia soberana” (George Bataille 2005: 49).

Como se ha dicho, la vida y la muerte constituyen una unidad de opuestos, de reciprocidad o correlatividad, en tanto la presencia de una implica la presencia de la otra: “la muerte de uno es correlativo al nacimiento de otro; la muerte anuncia el nacimiento y es su condición. La vida es siempre el producto de la descomposición de la vida” (George Bataille 2005: 59). Es un ir y venir permanente, en el que sucede la conciencia como conciencia desgarrada. Conciencia es esta correlatividad entre vida-muerte, reproducción-destrucción. El horror a la muerte es al mismo tiempo fascinación por su resultado indirecto: la reproducción. De esta manera se constituye el deseo como una pulsión ambigua respecto de sus dos extremos relativos y que encuentra en la figura de la *náusea* su experimentar concreto: como “materias deleznable, fétidas y tibias de aspecto horroroso, donde la vida fermenta, esas materias donde bullen huevos, gérmenes y gusanos” (George Bataille 2005: 61).

Y aquí ingresa la trasgresión, pues si como lo percibieron los antiguos la violencia es la causa de la muerte y por ende lo que hay que prohibir, al mismo tiempo nos fascina y nos induce a *desear matar*: a recomponer esa desavenencia soberana a través del ejercicio de

esa soberanía. Prohibición y trasgresión son los dos polos en los que se articula la vida humana y constituirán la base de la vida social:

“Es esencial para el hombre rechazar la violencia del impulso natural; pero ese rechazo no significa ruptura, antes al contrario, anuncia un acuerdo más profundo. Este acuerdo reserva para un segundo término el sentimiento que fundamentaba el desacuerdo. Y este sentimiento se mantiene tan bien que el movimiento que arrastra el acuerdo siempre es vertiginoso. La náusea, y luego la superación de la náusea que sigue al vértigo: éstas son las fases de la danza paradójica ordenada por las actitudes religiosas. [...] La religión ordena esencialmente la trasgresión de las prohibiciones” (George Bataille 2005: 73).

Lo que tenemos aquí es un movimiento constante entre prohibición y trasgresión, lo que en la tesis de Callois (2006) sería el fundamento de lo sagrado, es también la forma de su operación, es decir, si la esencia de lo sagrado era la ambivalencia entre puro e impuro, la *acción* en que se realiza, *su performatividad* -si se nos permite la expresión- es la oscilación entre prohibición-trasgresión, en tanto una se completa con la otra en el intercambio continuo de sus fases. Esta oscilación nos permite entender que eso que he llamado “completación” no es otra cosa que el suceder de un límite que define a ambos períodos del movimiento:

“Si la trasgresión propiamente dicha, oponiéndose a la ignorancia de la prohibición, no tuviera ese carácter limitado, sería un retorno a la violencia, a la animalidad de la violencia. [...] La trasgresión organizada forma con lo prohibido un conjunto que define la vida social. [...] la frecuencia -y regularidad- de las trasgresiones no invalida la firmeza intangible de la prohibición, de la cual ellas son siempre un complemento esperado, algo así como un movimiento de diástole que completa uno de sistole...” (George Bataille 2005: 69).

La trasgresión es como indica Foucault un gesto que concierne al límite, el develamiento del límite en tanto límite: “¿Acaso la trasgresión no agota todo lo que es en el instante en que franquea el límite, no existiendo en ningún otro lugar sino en ese punto del tiempo? (Michel Foucault 1999: 167). La trasgresión deja ver el límite en el movimiento mismo de su atravesamiento, en el instante en que como un rayo que alumbra en el fondo de la noche atraviesa por el cielo: “La trasgresión lleva al límite hasta el límite de su ser; lo lleva a despertarse en su desaparición inminente, a encontrarse en lo que excluye (...) a experimentar su verdad positiva en el movimiento de su pérdida” (Michel Foucault 1999: 167). La trasgresión no es pues al límite como un contrario a su pareja, está ligado a él “según una relación en espiral con la que ninguna fractura simple puede acabar” (Michel Foucault 1999: 168).

Pero esta oposición a la naturaleza, este rechazo, es también al carácter dispendioso de la vida. El movimiento continuo y tumultuoso de la vida que permanentemente destruye a unos para dar lugar a otros seres (George Bataille, 2005: 63). El hombre se subleva instalando un orden y un límite al gasto, en el trabajo y la duración (entendida como una economía del tiempo). Sin embargo, este derroche energético necesita ser vehiculado y esto sucede en la fiesta, en el erotismo y la religión, todas ellas formas de la trasgresión:

“La vida humana es aquí lo favorable y no la animalidad; es la resistencia opuesta a la inmanencia la que ordena su rebote [...] Pero si se abandonase sin reservas a la inmanencia, el hombre fallaría a la humanidad, no la completaría sino para perderla, y, a la larga, la vida retornaría a la intimidad sin despertar de los animales. El problema incesante planteado por la imposibilidad de ser humano sin ser una cosa y de escapar a los límites de las cosas sin volver al sueño animal recibe la solución limitada en la fiesta” (George Bataille 1986: 57).

El mundo divino es contagioso como la muerte y su contagio peligroso, por ello la necesidad de regularlo o resistirlo positivamente, es decir, al mismo tiempo que negarlo producirlo. Esta producción del contagio mediado (acaso sea eso lo ficcional) es el sacrificio, es la fiesta, es el erotismo. Solución a un problema de suyo sin solución. La trasgresión más que resolver pone de manifiesto lo irreconciliable de la oposición, es en este sentido un estado umbral o liminal, una transición en la que se presencia lo abierto y lo irreconciliable: el instante de un límite.

d. Sacrificio: artificio, cuerpo, duración.

Así es como el sacrificio se integraría al interior de esta lógica paradójica como una forma de operar el gasto energético, a través de la destrucción del cuerpo traído a su carácter de cosa (útil) para reintegrarlo al orden de la inmanencia. Como señala Julián Fava en su prefacio a la “Parte Maldita”:

“La función del sacrificio no es otra, pues, que la de restituir al mundo sagrado lo que el uso servil degradó y cosificó, no es más que la “búsqueda de una intimidad perdida más allá de la esclavitud del trabajo y de la esfera de la utilidad. El sacrificio destruye lo que consagra y abre a la intimidad del mundo: en el momento de éxtasis afirma una trascendencia que, en la liberación de una violencia sin restricciones, comunica y afirma la inmanencia del hombre al hombre y del hombre con el mundo...” (George Bataille 2007: 11).

Destruir la cosa y con ello confirmar el valor del orden sagrado de la inmanencia. De este modo en el sacrificio se cumple la dinámica de ida y retorno que juega en la trasgresión, en tanto revela la continuidad de lo sagrado en la discontinuidad de la víctima,

es decir, mientras en la prohibición el hombre se separa de la animalidad, intenta huir de la violencia de la muerte y la reproducción; en el movimiento de la trasgresión el hombre se acerca al animal, quien le revela lo que permanece abierto a esta violencia que rige el mundo de la muerte y la reproducción (George Bataille 2005: 88). ¿Pero por qué destruir? ¿Por qué *producir la muerte*, es decir, precisamente aquello de lo cual hay que huir, por qué *realizar su violencia*? 1º) porque: “Sacrificar no es matar, sino abandonar y dar” (George Bataille 1986: 52). Dar-la-muerte es una transformación de la pérdida en poder, el modo en el que el sacrificio trasgrede la lógica de la cosificación, es decir, “da la espalda a las relaciones reales” (George Bataille 1986: 48). 2º), mostrándole su límite. De hecho, el sacrificio podría no ser sangrante. Lo que define al sacrificio más que la víctima o el cuerpo del sacrificio es *la acción* o el tipo de acción al que se somete al cuerpo y la *acción sacrificial* consiste -ya lo hemos dicho- en retirar al objeto de su condición de cosa, de su relación con la utilidad para luego reintegrarlo al movimiento continuo de la inmanencia. Pero para desfuncionalizarlo es condición que sea previamente un útil y no esté fuera de esa condición: “Se sacrifica *lo que sirve*, no se sacrifican los objetos lujosos” (George Bataille 1986: 53), por eso tampoco ninguna cosa que hubiese pertenecido previamente a la inmanencia. Pero sacarlo de su ser-cosa implica algo todavía más importante. Si el útil se define por su relación a la duración, es decir, la cosa es en tanto ha ingresado en una determinada economía del tiempo, que implica la previsión y la conservación, entonces lo que opera *el sacrificio es una suspensión de la duración* para reintegrarlo al instante -como decía Fava-, el instante eterno. Es esto lo que constituye lo más propio de la *acción sacrificial*:

“Lo que importa es pasar de un orden duradero, en el que todo consumo de recursos está subordinado a la necesidad de durar, a la violencia de un consumo incondicional; lo que importa es salir de un mundo de cosas reales, cuya realidad deriva de una operación a largo plazo y nunca en el instante -de un mundo que crea y conserva (que crea en provecho de una realidad duradera)” (George Bataille 1986: 52-3).

En ese sentido sacrificio se opone a la producción en vistas de un futuro, su interés es el consumo en el instante mismo. Esta suspensión de la duración puede ser vista como una crítica a una economía del tiempo. Esta suspensión es el develamiento del límite de la realidad, en cuanto la realidad es aquello que se ha construido en función de esa economía

temporal, economía signada por la producción eficaz y eficiente de la mercancía y su conservación, en otras palabras: el capitalismo.

Cuando el sacrificio expone el límite *repite* la acción que ejecuta la muerte concreta sobre los cuerpos concretos. Así pues, aunque no sea necesaria la realización de la muerte, toda *acción sacrificial* no es si no representación de una *acción de muerte*: una trasgresión. Qué hace la muerte?:

“La muerte traiciona la impostura de la realidad [...] El orden real debe anular –neutralizar– esta vida íntima y sustituirla por la cosa que es el individuo en la sociedad del trabajo [...] Pero la muerte muestra de repente que la sociedad real mentía. [...] lo que ha perdido la sociedad real no es un miembro, sino su verdad. [...] La muerte revela a la vida en su plenitud y hace hundirse el orden real” (George Bataille 1986: 51).

La muerte al igual que el sacrificio expone el límite de lo real para hacerlo perecer, delata el simulacro desde donde se ha levantado el orden de lo productivo y útil. Pero al hacer esto el sacrificio expone también su propia condición paródica, esto es, la desestabilización o el extrañamiento lúcido de su propia eficacia sacrificial. El sacrificio no es la muerte. Es, a su vez, una representación de la operación de la muerte, cabría decir *una alegoría* de ese operar. El sacrificio también es una impostura, pues debe recurrir a la forma del espectáculo para poder suceder. La exigencia del espectáculo, sin embargo, no emana del propio sacrificio, sino del imperativo de nuestra propia urgencia de comprender la muerte.

En “Hegel, la muerte y el sacrificio”, Bataille dice que el hombre no puede conocer inmediatamente la muerte: “La muerte como tal debería hacerse conciencia (de sí) en el mismo momento en que aniquila al ser consciente. Es lo que en cierto modo se realiza -lo que al menos está a punto de suceder o acaece de manera fugitiva, inasible por medio de un subterfugio” (George Bataille 2001: 298). El sacrificio es este subterfugio:

“Esta dificultad hace ver la necesidad del *espectáculo* o, en general, de *la representación*, sin cuya presencia frente a la muerte podríamos permanecer extraños, ignorantes, como parecen ser las bestias. Nada es menos animal que la ficción, más o menos alejada de lo real, de la muerte. El hombre no vive sólo de pan, sino de comedias con las que se engaña voluntariamente. El que come en el Hombre es el ser animal, natural. Pero el Hombre asiste al culto, al espectáculo. O, también, puede leer: entonces la literatura, en la medida en que es soberana, auténtica, prolonga en él la magia obsesiva de los espectáculos, trágicos o cómicos. Se trata, al menos en la tragedia, de identificarnos con cualquier personaje que muere y de creernos morir mientras estamos en la vida. Basta, además, la pura y simple imaginación, pues tiene el mismo significado que los subterfugios clásicos, espectáculos o libros, a que recurre la multitud” (George Bataille 2001: 299).

El sacrificio es un modo por el cual los seres humanos obtienen un saber de la muerte y, en consecuencia, una experiencia de la soberanía. Por eso es posible entender cuando Bataille afirma que la literatura es la continuación de las religiones y, por consiguiente:

“El sacrificio es una novela, es un cuento, ilustrado de manera sangrienta. O [...] una representación teatral, un drama reducido al episodio final en que la víctima, animal o humana, desempeña sola su papel, pero lo hace hasta la muerte” (George Bataille 2005: 92).

El sacrificio no es finalmente la mera ejecución de una mediación ritual, sino la descripción de un procedimiento que alegorizando la *acción de la muerte* nos permite experimentar la soberanía.¹⁵²

Sólo podemos conocer, dirá Bataille, la muerte en el otro. Pero lo que presenciamos es desde ya una ironía, porque la muerte en el otro es una experiencia *de nada*. Por ello la urgencia de representarla en algo, el cadáver, pero el cadáver es su propia parodia de presencia, es un signo de la *nada*:

“Para nosotros, para quienes seguimos vivos, esos cadáver, cuya purulencia próxima nos amenaza, no responde por su parte a ninguna espera semejante a la que fue la nuestra cuando ese hombre ahí tendido vivía aún, sino a un temor. Así, ese objeto es menos que *nada*, o peor que *nada*” (George Bataille 2005: 61).

La necesidad del espectáculo, entonces del *cadáver exquisito*, es una parodia de su propio acontecer espectacular, por eso el sacrificio es también una escenificación de su propia parodia, por eso el sacrificio puede ser entendido como una alegoría de la propia acción de la muerte. Lo que importará, entonces, será el instante inmediatamente previo, la inminencia de la muerte, eso, lo más absolutamente dramático: la espera de lo inminente. Lo que pone en presencia el sacrificio es por ello inestable, el sacrificio presencia *sensu stricto* una ausencia, una escena de lo irrepresentable, un espectáculo del desaparecimiento

Sin embargo, si la trasgresión sacrificial obtiene su prerrogativa de esta capacidad positiva de ejercer la destrucción, de producir “efectivamente”¹⁵³ la violencia, es necesaria

¹⁵² Esto es aún más claro en *La historia del ojo* (1928), en la que asistimos a la máxima escena de la trasgresión que termina por mostrar su propia imposibilidad, como si de algo irrepresentable se tratara: la escena de lo irrepresentable.

¹⁵³ Efectivamente quiere decir que debe suceder ante los ojos de unos espectadores, es decir, lo efectivo es la escenificación del acto, no que deba ser en verdad la ejecución.

una condición material para que esto suceda. La solución de continuidad que es el sacrificio respecto de lo sagrado requiere realizarse efectivamente sobre un objeto funcional: una cosa útil. Al comienzo mencionábamos que es en esta confusa remitencia donde ingresa el cuerpo como cosa e intimidad adquiriendo, sin embargo, una disposición de plexo, de punto de conexión entre la continuidad y lo plenamente discontinuo, es decir, el cuerpo en tanto opuesto al mundo soberano es pura cosa, pero en la medida que es imagen paradigmática del tiempo y la muerte, es precisamente lo más propiamente reintegrable al continuo de la vida. Para Bataille la imagen ejemplar será el cadáver por un lado, y el cuerpo erotizado por otro. ¿Por qué el cadáver?

En lo que continuamente insistirá Bataille es recalcar el carácter no racional o calculado de la prohibición y la trasgresión. Son acciones que se fundan en experiencias o reacciones orgánicas primarias las que llamará sentimientos. El horror, el temor, la repulsión, son náusea y asco concretos y, sin embargo, aprendidos (George Bataille 2005: 62). La experiencia de la náusea desencadena así un conjunto de relaciones metonímicas de objetos que se le asociarán al cadáver como significante primario: las heces, los genitales, las vísceras y secreciones de toda índole. A partir de esta organicidad, reactiva y primaria, es que luego devendrá la angustia ante la nada, ante el vacío: “Ese vacío es el cadáver en cuyo interior la muerte introduce la ausencia; es la podredumbre ligada a esta ausencia..” (George Bataille 2005: 63).

Entonces, si la muerte es el signo de la violencia; el cadáver es su significante:

“...la violencia que, cayendo sobre el muerto, interrumpió un curso regular de las cosas, continúa siendo peligrosa una vez muerto quien recibió su golpe. Constituye incluso un peligro mágico, que puede llegar actuar por “contagio”, en las cercanías del cadáver. El muerto es un peligro para los que se quedan; y si su deber es hundirlo en la tierra, a menos para ponerlo a él al abrigo, que para ponerse ellos mismos al abrigo de su “contagio”. La idea de “contagio” suele relacionarse con la descomposición del cadáver, donde se ve una fuerza temible y agresiva” (George Bataille 2005: 50).

Es contra de él que se originan las prohibiciones primitivas. Sobre el cadáver recae el tabú de su contacto, pues se teme que contagie de esa fuerza ambigua y repulsiva de exceso de muerte y de vida que lo compone. El cadáver se transforma así en el modelo ejemplar del objeto prohibido y, más fuerte aún, en el activador del deseo:

“Puedo acercar mi horror a esa podredumbre (tan profundamente prohibida que la sugiere la imaginación no la memoria), al sentimiento que tengo de obscenidad. Puedo decirme que la repugnancia, que el horror, es el principio de mi deseo” (George Bataille 2005: 63).

Por esta razón es que el cuerpo demanda ser sepultado. La costumbre de la sepultación es de alguna forma la más arcaica performance de la prohibición. Acción que encadena, además, el acto arquitectónico fundacional (en la tumba). Pero no es más que una nueva impostura de perennidad, un nuevo artificio fútil que intenta enmascarar lo que en realidad es un cadáver: *nada*. Por ello la negación de la muerte también es una negación de la vida, de su fuerza explosiva. El poner atajo a esta angustia, al límite en que ya no es tolerable, es el origen de las prohibiciones (George Bataille 2005: 91).

Es interesante en este punto recordar la coincidencia de esta proscripción con la que plantea Aristóteles al inicio de la Poética para ilustrar la necesidad de la mimesis:

“(…) pues hay seres cuyo aspecto real nos molesta, pero nos gusta ver su imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible, por ejemplo, figura de los animales más repugnantes y de cadáveres” (1448b,10-4).

Hay mimesis porque hay cosas que no podemos ver directamente y para aprender de ellas las diferimos en su representación. La mirada se constituye desde una interdicción en la que emerge la urgencia de la representación.

En un bello ensayo Jean-Pierre Vernant ha desarrollado largamente lo que podría ser el origen de esta denegación, que en definitiva recae sobre la corruptibilidad general del cuerpo:

“La palabra soma, que se traduce por cuerpo, designa originariamente al cadáver, es decir, lo que resulta del individuo cuando, abandonado por todo lo que en él encarnaba, la vida y la dinámica corporal, queda reducido a una pura figura inerte, a una efigie, a un objeto de espectáculo y de deploración por otro, antes de que, quemado o enterrado, desaparezca en lo invisible” (J.P. Vernant 1990: 21).

Esta curiosa interdicción respecto al animal repugnante (*thérion atimaton*) y al cadáver (*nekrón*) coincide en lo que ocultan: un cierto rasgo de indignidad en él que se evidencia lo más *profundo del cuerpo, aquello que siempre escapa: la carne*¹⁵⁴. Para los hombres habría sido difícil la recepción inmediata de esta experiencia, por lo que la

¹⁵⁴ Sobre esta idea véase El erotismo p. 92. También cabe mencionar el hermoso texto de Deleuze sobre Francis Bacon: La lógica de las sensaciones.

mediatizó a través de un sinnúmero de procedimientos, aparentemente en contradicción, que conforman los rituales funerarios:

“A este súbito embellecimiento del cuerpo por exaltación de sus cualidades positivas, desaparición de todo aquello que lo mancha y lo oscurece, se oponen antitéticamente, en el ritual del duelo y en las servicias que se ejercen sobre el cadáver del enemigo, los procedimientos orientados a mancillar, afear o ultrajar el cuerpo” (J-P. Vernant 1991: 31).

Idealizar o degradar serían los polos de acción tendientes a derogar la gravedad del cuerpo. Enigmática relación con el cuerpo. Un cierto horror ante su presencia inmediata lleva, tal vez, a ejercer una tercera operación, algo más sutil, a saber, diferirlo en la representación, porque sólo en la representación sería soportable.

Será el mismo Bataille quien nos recordará cómo las imágenes de las manchas de impureza (miasma/o mácula), que luego se convierten en metáforas del pecado moral abstracto, ingresarían en la misma cadena significativa originada en la figura primaria del cadáver. La mácula, la marca sobre el cuerpo, se transmite no sólo a los miembros del propio linaje, sino a todo aquel que entre en contacto con ella. El mal es contagioso porque su impronta material es un estigma corporal, la fétida marca de una antigua falta. El contacto, como veremos más adelante, no es sino la forma en que se produce y circula el *cuerpo como una memoria*, que se constituye en esa profundidad del cuerpo, como huella, como traza. Esta paradójica relación del cuerpo cadavérico como plexo entre la discontinuidad de lo profano y la continuidad de lo sagrado resulta ser un plexo entre la finitud radical del mundo y la eternidad de dios. El punto de inflexión en el que se suspende la duración para integrarse en la glacial perennidad de la nada. La ambigüedad del cuerpo queda definida radicalmente por esta condición temporal, por la duración, en tanto es sobre él que sucede la economía del útil, pero, a la vez, es aquello que siempre la traiciona. El cadáver es en su putrefacción la insistencia (el recuerdo insistente) de la cosa animal. El sacrificio, por tanto, es uno de los procedimientos de esta interrupción, al igual que la relación erótica. El sacrificio al producir la muerte (o al menos la marca sobre el cuerpo) devela y expone públicamente esta condición misma del cuerpo que es duración. Pero el sacrificio devela, significa que desde ya el cuerpo mismo es lo suspendido, en tanto suspensión de la duración, y en ese sentido el sacrificio lleva al cuerpo a una zona de liminalidad. Pero el cuerpo al quedar de tal forma expuesto, expuesto como resto, como

cadáver, como alegoría, pone en evidencia la operación misma de constitución de la subjetividad soberana: la experiencia interior.

Pero para que esto suceda Bataille ha tenido que efectuar un giro que lo aleja de la noción clásica de sacrificio propuesta por Hubert y Mauss. El giro consiste en el deslizamiento del punto de interés del ritual desde la víctima al ejecutor. Escribe Bataille: “El sacrificador tiene necesidad del sacrificio para separarse del mundo y la víctima no podría ser separada de él, a su vez, si el sacrificador no lo estuviese ya él mismo de antemano” (1986: 48).

Hay en esta descripción una afirmación de la propia subjetividad del sacrificador. El sacrificio, para Bataille, es *la acción misma de constitución de la subjetividad escindida* que es el hombre soberano¹⁵⁵. Es en el sacrificador, que haciendo pasar a la víctima de la utilidad a la inmanencia transforma su propia intimidad a través del contagio con la víctima, donde se realiza la eficacia del sacrificio. Importan por tanto dos cuerpos, una especie de coyuntura entre un principio de activo y otro de pasivo que articulan el movimiento de la trasgresión.

El sacrificio es una producción alegórica y el teatro es una alegoría del sacrificio.

La pregunta pendiente es alegoría de qué...

¹⁵⁵ La trasgresión como veremos ms adelante no sólo se realiza a través del sacrificio, también a través del erotismo y la literatura: la experiencia interior. Aquí es donde la propuesta de Bataille adquiere un nuevo interés, pues contrariamente a lo que piensa Agamben (2011), el sacrificio sería un contradispositivo, en la medida que lo que lo define es la profanación o transgresión que hace reventar al sujeto de la producción para volver a constituirlo desde una nueva condición bullente.

Capítulo IV

LA NOCIÓN DE ALEGORÍA

Estamos acercándonos poco a poco al punto culminante de esta investigación: la fusión de las reflexiones sobre comunidad, violencia y sacrificio en el problema de la teatralidad y el drama. En cada uno de los capítulos anteriores hemos intentado tensar cabos que fueran develando lentamente el interior de esta urdimbre. La revisión del concepto de sacrificio resulta en todo esto central, pues es en él en que convergen una cierta forma de comprender la relación entre violencia y comunidad, pero, al mismo tiempo, el ritual sacrificial tal como ha sido expuesto desde perspectivas etnográficas, antropológicas y filosóficas contiene los materiales que darán origen a las representaciones teatrales. No hemos pretendido con ello acercarnos a las clásicas tesis que hacen derivar de ciertos rituales a la Tragedia y, en tanto ésta se arroga ser matriz de la teatralidad occidental, de toda la escena de esta parte del mundo. Más bien el camino ha sido interno, son los estudios sobre el sacrificio, aquellos que no quieren tener que ver con la teatralidad, los que desde sus respectivas dimensiones nos han dado las claves: la idea de secuencias, de acciones ligadas a un principio de progresión e intensidad, la producción de una fase de liminalidad como lo definitorio de todo ritual que implica desarrollo, las nociones de contacto y flujo como procedimientos gatillantes de la secuencia, la función del chivo expiatorio como origen de una cierta noción de héroe o personaje teatral jugado en la necesidad de esta doble *mimesis* del sacrificio y, finalmente, el ingreso del cuerpo como el espacio donde acontece la esencia del acto sacrificial que devendrá posteriormente en la escena teatral (esta enumeración no pretende ser totalizante, pues las conclusiones que derivamos de cada uno de los autores citado en el capítulo anterior brindan una riqueza de materiales por trabajar). Pero estas relaciones están todavía por dilucidarse, pues para esto era necesario entrar de lleno en el campo de la estética y es eso lo que ocurrirá en este cuarto capítulo. Y es aquí donde la noción de alegoría se convertirá, por una parte, en el engranaje o pieza articuladora para explicar esta conexión y, por otra parte, funcionará como una suerte de interfase (o zona de traspaso) para comprender el modo en que operaría representacionalmente la acción sacrificial y el conjunto de los componentes mencionados anteriormente. En otras palabras, pensar en la alegoría es una decisión que implica una determinada política de la representación, y por ende un compromiso por relevar unas determinadas formas del quehacer artístico en contra de otras posibles. La alegoría no es

pues una mera categoría operativa o instrumental, sino el modo en que invito a entender la representación en la presente investigación.

1. Alegoría: historia natural y memoria del duelo

La devaluación que sufrió la alegoría por parte de la teoría estética clásica y romántica, desde el siglo XVIII hasta parte importante del XX, contrasta con el auge y rehabilitación de ésta, que se evidencia en la abundante mención bibliográfica al respecto¹⁵⁶. En el centro de este movimiento se encuentra sin duda la obra de Walter Benjamin *El origen del drama barroco alemán* (1990), que reivindica la alegoría no sólo como un procedimiento artístico y literario que se proyecta en el siglo XX a través de las vanguardias, sino que, y especialmente, como forma de comprender el desarrollo de la historia humana. En este sentido la alegoría para Benjamin sería una categoría capital de su propia filosofía de la historia, que él asimila a la historia natural. Crítico del historicismo y de la concepción del *continuum* histórico moderno, la historia natural estaría signada por la decadencia y la fragmentación de lo instantáneo. En *Las Tesis sobre la Filosofía de la Historia*¹⁵⁷ escribe:

“La verdadera imagen del pasado transcurre rápidamente. Al pasado sólo puede retenerse como imagen que relampaguea en el instante de su cognoscibilidad, para nunca más ser visto” (Tesis V, 51).

"Articular históricamente el pasado no significa conocerlo como verdaderamente ha sido. Significa apoderarse de un recuerdo tal como éste relampaguea en un instante de peligro" (Tesis VI, 51).

Imagen en vez de concepto, la alegoría representa la posibilidad de una historia negativa en la cual no existe la redención. Como lo expone con claridad Rojas (2010)¹⁵⁸:

¹⁵⁶ Un ejemplo notable lo encontramos en la rehabilitación que hace el pensamiento hermenéutico de George Gadamer en “Verdad y Método”. Gadamer ve en la alegoría una categoría propicia para cuestionar el modelo del genio de la estética moderna, al romper con la identidad metafísica entre lo visible y lo invisible que supone lo simbólico y que en la concepción del genio estaría fundamentado en la noción de conciencia estética. La alegoría reintegra el carácter retórico de los procedimientos artísticos y en esa medida hace del arte una experiencia de lectura hermenéutica, es decir, una experiencia exterior a la conciencia. Mientras el “símbolo es la coincidencia entre lo sensible y lo insensible, alegoría es una referencia significativa de lo sensible a lo insensible” (112). Sin embargo, este aparente retorno a lo retórico, y por lo tanto a lo contingente y precario de la alegoría, es relativizado por el argumento de la tradición tan apreciado por Gadamer, pues la alegoría ha sido el modo en que el pensamiento medieval logró cifrar representacionalmente lo divino y exponerlo didácticamente a los hombres. De ahí la absoluta omisión que hace Gadamer de Benjamin, por ejemplo, y la elusiva referencia a Heidegger. Finalmente lo que interesó a Gadamer fue identificar la operación simbólica con la alegórica, para habilitar una dimensión hermenéutica de lo simbólico. Cf. George Gadamer (1999, 8ª edición).

¹⁵⁷ Walter Benjamin (1995).

¹⁵⁸ Sergio Rojas (2010).

“La puesta en escena de la historia es el espectáculo del peligro que significa la historia misma, su irrupción catastrófica, al modo de la naturaleza en los cataclismos” (Sergio Rojas 2010: 180). Este reflejo entre historia y *phýsis* estaría fundado en el proceso de secularización que afecta la época Barroca vaciada de la presencia directa de la divinidad, en la que la historia deja de explicarse en relación a un más allá siempre diferido temporalmente, y por ello infinitamente proyectado hacia el futuro para caer por completo en el tiempo de la contingencia:

“Esto último significa que el vacío que trae en la modernidad el despliegue de la existencia histórica, en el tiempo lineal y unidireccional propio del tiempo secularizado e irreversible, produce una idea de la *naturaleza* como medida de la existencia humana. La naturaleza en la modernidad es una idea que surge precisamente allí en donde el vacío, la nada o el “caos” parecen abandonar su eterna acechanza a la obra humana” (Sergio Rojas 2010: 181-2).

El conocido *horror vacui* no sería sino la perplejidad ante la caducidad esencial que define la condición humana que desbarata cualquier intento de trascendencia y lo convierte en inútil vanidad. Ante ello pareciera que lo único que cabe es aferrarse al artificio de eternidad que pone en marcha la representación, que como un insistente espejo nos enrostra nuestra condición. Prueba de ello, como lo afirma Mario Praz¹⁵⁹, son el sinfín de emblemas que caracterizan a las denominadas *Vanitas* barrocas: calaveras, pompas de jabón, relojes, etc, figuras que dan cuenta de esta transitoriedad de la existencia humana y constituyen verdaderos puntos de confluencia de la caducidad y la eternidad en un mundo en el que los antiguos dioses han devenido en símbolos astrológicos, y la única posibilidad de trascendencia es reconciliar la vanidad de lo mundano con su apoteosis (Mario Praz 2005: 121). Para Benjamin este encuentro tiene el carácter de un choque (Walter Benjamin 1990: 221), es decir, de una confrontación desesperada por salvar a las cosas de esta caducidad a través de su emblematización. Es en este aspecto teológico donde radicaría el carácter de alteridad que define la alegoría barroca según recuerda su etimología.

La exaltación del símbolo en desmedro de la alegoría que impulsaron los estetas clásicos y románticos habría contribuido al descrédito del procedimiento alegórico en el arte. Para éstos el símbolo representaba la continuidad sensible con lo inmaterial, la

¹⁵⁹ Mario Praz (2005).

manifestación directa de una idea. En el símbolo se ha borrado la convencionalidad entre el significado y la expresión, por cuanto su forma sensible coincide con su significado. Como forma de manifestación sensible de lo absoluto el símbolo supondría la redención de nuestra condición finita. Goethe definía el símbolo como: “Es la cosa sin ser la cosa, y, sin embargo, es la cosa; una imagen en el espejo del espíritu y, sin embargo, idéntica con el objeto” (VVAA 1994: 171).

Contrariamente la alegoría pareció a estos pensadores un mecanismo artificial e imperfecto, cautivo de su origen retórico desnudaba su convencionalidad, o como lo indica Solger: exponía la operación de la idea (VVAA1994: 176), su propia actividad metaforizante. Es precisamente esta “rudeza” la que interesó a Benjamin, quien descubre en la alegoría el potencial crítico de la operación representativa o, como a él le gustaba decir, su potencial dialéctico: “La alegoría del siglo XVII no es convención de la expresión sino expresión de la convención” (Walter Benjamin 1990: 168). Este carácter disruptivo de la alegoría en relación a la representación lo será a su vez de la propia historia y de la idea de tiempo guardada en ella. La alegoría, en tanto representación de la caducidad, sería la figura de un modo de comprender la historia también como ruina y finitud: la historia natural. La alegoría nos vuelve sobre la facticidad del mundo, a la vanidad de lo mundano, insistiendo en la materialidad que lo constituye, y es esto lo que más adelante Benjamin denominará escritura. La mundaneidad de lo alegórico queda bien expresada en una cita de Hegel en la que nuevamente compara símbolo y alegoría demostrando la imperfección de la segunda. Para el filósofo el símbolo no debe ser confundido con la alegoría, pues lo alegórico convierte la imagen y la forma en signo de algún rasgo moral o una fuerza natural. La alegoría, a su vez, necesita de un momento interpretativo. Es necesaria una comprensión razonada de su sentido. Lo alegórico es "símbolo reflexivo", una simbolización en segundo grado. Es entonces falso símbolo, porque el símbolo verdadero es "el símbolo inconciente, irreflexivo, cuyas formas aparecen en la civilización oriental" (G. W. F. Hegel 1985: 149).

Mientras el símbolo implicaría inmediatez e instantaneidad, la alegoría implicaría detenimiento y réplica especulativa: un momento hermenéutico en el que se devela la

mediatividad de la propia representación. Por eso para Benjamin, citando a Creuzer, la relación entre símbolo y alegoría es “lo que la naturaleza muda, grandiosa y potente de las montañas y las plantas es a la historia humana, que progresa con la vida” (Walter Benjamin 1990: 158). Es decir, mientras el símbolo “se caracteriza por su manera de presentarse fijo e igual a sí mismo, sin progresar ni mostrar el curso de una historia dialéctica, [...la alegoría] se caracterizaría por representar el curso de una historia natural que evoluciona y que tiene un carácter de transitoriedad” (Lucía Oliván 2004: 5). El símbolo representaría una historia signada por el presente eterno que redime a las cosas, la alegoría, por el contrario, al detenerse en lo ruinosos y decadente de la transitoriedad petrifica el instante fugaz. Es en definitiva la manera en que cada uno comprende el tiempo lo que los distinguirá, pero como vemos en ello se juega finalmente la idea misma de historia que tiene el pensador alemán:

“Todo lo que la historia desde el principio tiene de intempestivo, de doloroso, de fallido, se plasma en un rostro; o, mejor dicho: en una calavera. [...] Tal es el núcleo de la visión alegórica, de la exposición barroca y secular de la historia en cuanto historia de los padecimientos del mundo, el cual sólo es significativo en las fases de su decadencia. A mayor significación, mayor sujeción a la muerte, pues es la muerte la que excava más profundamente la abrupta línea de demarcación entre la *physis* y la significación. Pero si la naturaleza ha estado desde siempre sujeta a la muerte, entonces desde siempre ha sido también alegórica” (Walter Benjamin 1990:159).

La historia natural es pues una historia signada por la decadencia y la negatividad, sin posibilidad de redimir el dolor, pues el dolor es la fijación fragmentaria de este curso, de ahí que la imagen de la ruina sea el emblema predilecto del pensamiento barroco, y sea esta ruina la petrificación en la que consiste este emblema. Pero el emblema como la ruina son escritura, esto es, manifestación de una materialidad radical en la que tiene lugar (o sucede) el encuentro o choque entre la eternidad y la caducidad de la historia. Por eso para Benjamin será el cadáver, antes que la calavera, el emblema por antonomasia del barroco, pues, en qué se manifiesta más nítidamente la necesidad de la fragmentación que define la operación alegórica que en el despedazamiento de lo orgánico? Contra la unidad y el en sí de lo simbólico, el cuerpo, como escritura, ingresa plenamente en el orden alegórico en la experiencia de la descomposición:

“Por ello, los personajes del *Trauerspiel* mueren porque sólo así, como cadáveres, pueden ingresar en la patria alegórica. Mueren no por mor de la inmortalidad, sino ya por amor de los cadáveres. [...] Considerada así desde la muerte, la vida es sin duda producción de cadáveres” (Walter Benjamin 1990: 214).

No es entonces una “idea” de la muerte lo que se juega en la alegoría, coincidentemente con Bataille el cadáver representará el movimiento mismo de la

transitoriedad, en la imagen de las alteraciones producidas por el envejecimiento, los procesos de eliminación, lo cadavérico, señala Benjamin, se desprende trozo a trozo del cuerpo. Uñas y pelos pasan a ser metonimias privilegiadas de la resistencia de la vida ante la inminencia fatal de su destrucción. Pero esta experiencia no alude sólo a la ruina fijada directamente por el paso del tiempo, en la vejez por ejemplo, sino que como una señal mnémica (un *memento mori*) toda acción de marcación sobre el cuerpo es ya una reducción a su condición cadavérica. La coincidencia con Bataille se encuentra precisamente en esta activación de la memoria, que es la marcación del cuerpo que lo transforma en signatura, en un *memento mori* de la propia historia: la conversión del cuerpo en escritura. Si la *physis* es ya alegórica lo es porque se asemeja al curso discontinuo y doloroso de la historia humana, de tal forma que la escenificación (teatral) del cadáver sería más que una figura, la acción (o instante dramático) culminante en la que tiene lugar esta marcación a través de la impresión de la experiencia dolorosa sobre el cuerpo. Esto explica, según Benjamin, esa insistencia del arte barroco en imágenes de horror y martirio carnal, eso es lo que conecta la alegoría barroca con la medieval, y obliga a establecer una necesaria vinculación entre teología e historia.

Para Benjamin el entrecruzamiento entre ambas se experimentará como duelo o luto, que rápidamente será ligado a la idea de la culpa.

“Pues es la culpa lo que impide a lo alegóricamente significativo encontrar en sí mismo lo que es el cumplimiento de su sentido. La culpa es inherente no sólo al que considera de modo alegórico, el cual traiciona al mundo por amor del saber, sino también al objeto de su contemplación” (Walter Benjamin 1990: 221).

¿Cómo escapar entonces de la culpa en Benjamin? Acaso deteniéndonos en una de las imágenes previas y más bellas, a mi modo de ver, que constituye la esencia del duelo: el enmudecimiento.

La catástrofe de la experiencia que es el tema en el *Narrador* (2008) es aquí la ruina alegórica que constituye la historia. El fragmento es una ecuación entre expresión y silencio, es decir, sólo es percible un fragmento en relación a un infinito campo de silencio. Pero el silencio es aquí un entre; no un contexto, o el infinito nominal de la geometría. El silencio es lo que resta entre pedazo y pedazo, lo que hay entre hueso y hueso de un desaparecido. Lo que yace cabe cada resto. La escena teatral, como escena de un

relato performativo -como la escena que Benjamin imagina sobre el contador de historias orales, o como la escena del narrador de mitos que describe Nancy- sería pues una posibilidad de hacerse una vez más de la experiencia, pero es un modo alegorizado (¿o paródico?) en la medida que lo que vuelve a suceder sucede escenificadamente, y esto significa que la escena donde tiene lugar la memoria del desaparecido, ella misma consiste en su disolución, y esto es lo alegórico de toda escenificación teatral, ésta es la pérdida sacrificial entendida como esencialmente alegórica. El sacrificio como la acción de la marcación en el lance patético, como veremos un poco más adelante, es en este sentido la escena primordial, porque es la escena del duelo mismo, la forma de habernos con él.

En un “autobiográfico” texto sobre su amigo Paul de Man¹⁶⁰, quien acababa de fallecer, Derrida acusa recibo de esta relación afirmando que la alegoría es la memoria del duelo imposible (Jacques Derrida 2008: 44). La imposibilidad, sin embargo, en este caso no significa impotencia o falta de algo, por el contrario, lo que pone en duda Derrida es la presunción de la *verdad* del duelo, pues la experiencia del duelo no resuelve algo, o paga alguna deuda con el que ya no está, antes bien, es *en* el duelo en que el otro se me aparece como su posibilidad: como huella (trace). Derrida lo explica de la siguiente forma:

“Si la muerte existe, es decir, si ocurre y ocurre una vez sola, para el otro y para uno mismo, es el momento cuando ya no hay opción -¿podemos pensar en algún otro?- excepto entre la memoria y la alucinación. Si la muerte le ocurre al otro, y llega a nosotros a través del otro, entonces el amigo ya no existe excepto *en* nosotros, *entre* nosotros. En sí mismo, por sí mismo, de sí mismo, él ya no es más, nada más. Vive sólo en nosotros. Pero *nosotros* nunca somos *nosotros mismos*, y entre nosotros, idéntico a nosotros, un sí-mismo [*self*] nunca es en sí mismo ni idéntico a sí mismo” (Jacques Derrida 2008: 40).

La muerte del otro, la manera en que nos hacemos de la muerte en general, es en realidad la forma en que nos hacemos del otro al develárenos nuestra propia condición finita y alegórica. El duelo pone en escena la figura retórica de la personificación (de la prosopopeya), es decir, la estrategia misma de todo discurso elegíaco y autobiográfico. Pero devela especularmente, pues si el muerto y la muerte habla por nosotros la posibilidad de

¹⁶⁰ “Mnemosyne”, en *Memorias para Paul de Man* (2008). La pregunta por lo característico del discurso autobiográfico es el punto de partida desde el cual Derrida desplegará un interesante argumento sobre la relación entre biografía y memoria, memoria y el discurso “en memoria de”. Dedicado a su amigo Paul de Man, Derrida hará uso de la noción de *alegoría de la lectura* que hiciera conocido al teórico literario flamenco.

un nosotros mismos, es siempre una posibilidad diferida ficcional, es decir, es ya la prosopopeya del otro: la huella del otro en nosotros:

“Si hay una finitud de la memoria es porque hay algo del otro, y de la memoria como memoria del otro, que viene desde el otro y retorna al otro. Desafía toda totalización, y nos dirige a una escena de alegoría, a una ficción de prosopopeya, es decir, a tropologías del duelo: a la memoria del duelo y al duelo por la memoria. Por ello no puede haber *duelo verdadero*, aunque la verdad y la lucidez siempre lo presupongan, y en verdad tengan lugar sólo como la verdad del duelo. La verdad del duelo del otro, pero del otro que siempre habla en mí ante mí, que firma (signa) en mi lugar...” (Jacques Derrida 2008: 40-41).

La negación de la verdad del duelo es en realidad la denegación de su eficacia y efectividad, pues la verdad del duelo es eso que nos sobrepasa: la experiencia. La imposibilidad del duelo en tanto alegoría, señala entonces, en el decir de De Man, la *ilegibilidad* de la experiencia, su imposibilidad de control semántico, su resistencia al discurso, su carácter de excedente del discurso, por lo tanto, la imposibilidad de un relato totalizador de la memoria, ante la presunción de que el recuerdo sea algo que acabe en su aparente fijación interior:

“La posibilidad de lo imposible domina aquí toda la retórica del duelo y describe la esencia de la memoria. A la muerte del otro nos damos a la memoria, y así a la interiorización, pues el otro, fuera de nosotros, ahora no es nada. Y con la oscura luz de esta nada aprendemos que el otro resiste la clausura de nuestra memoria interiorizante” (Jacques Derrida 2008: 44).

La muerte- dice Derrida- vuelve manifiestos los límites de un *mí* y de un *nosotros*. Sin embargo, este límite no delimita algo, como si algo fuese fijado de algún modo, sino que:

“Transforma al otro en *parte* de nosotros, entre nosotros, y entonces el otro ya no parece el otro, porque penamos por él y lo llevamos *en nosotros*, como un niño no nacido, como un futuro” (Jacques Derrida 2008: 45).

La experiencia alegórica del duelo, su posibilidad entonces, es la propia forma de la historia y del tiempo. No una remisión al pasado de algo ya acabado y gastado, sino el instante relampagueante de una ruina -de una huella diría Derrida- que nos apremia a lo por venir¹⁶¹.

¹⁶¹ La relación entre duelo y alegoría es también el asunto del imprescindible libro de Idelber Avelar (2000), quien ha propuesto esta relación para referirse a la forma en que cierta literatura latinoamericana ha trabajado la cuestión del duelo y el trauma originado por la experiencia de la violencia dictatorial. Avelar escribe: “Contribución fundamental de Benjamin a la teoría de lo alegórico: explicitar la irreductibilidad del vínculo que une *alegoría* y *duelo*” (2000: 18). El libro de Avelar no es propiamente un texto de teoría de la alegoría, sino una investigación situada sobre ciertos textos, por eso será pertinente trabajarla cuando hagamos el análisis de las escrituras dramáticas escogidas. Sin embargo, cabe señalar que los postulados de Avelar han sido uno de los resortes fundamentales de la presente investigación.

2. Alegoría como procedimiento de interrupción de la historia y de la representación

En la primera parte de esta sección procuramos revisar la alegoría como pensamiento de época y por ende como categoría de la filosofía de la historia. Lo que haremos a continuación es desarrollar la teoría de la alegoría como técnica de representación, que no será sino la identificación de los procedimientos en que se plasma, en la obra de arte, esa filosofía de la historia.

a. Alegoría e inorganicidad

Un insoslayable punto de partida es “La teoría de la vanguardia”, de Peter Burger (1997). Siguiendo a Benjamin en la tesis de que la obra de arte de la vanguardia se emplaza en un horizonte de comprensión productivo que entendió bajo el concepto de técnica¹⁶², Burger planteará una definición de vanguardia como el momento en el que el arte alcanza su estado de autoconciencia histórica, por lo que puede percibirse como institución. Bajo esta situación es que el arte se descubre como procedimiento y “con su ayuda se puede reconstruir el proceso de producción artística como un proceso de elección racional entre diversos procedimientos, cuyo acierto depende del efecto conseguido” (Peter Burger 1997: 55).

La vanguardia no sería pues ni un estilo ni un movimiento signado por la trasgresión de las normas artísticas; muy por el contrario, la vanguardia no sería otra cosa que la culminación del proyecto moderno del arte como autonomía. En ese sentido la vanguardia revela el carácter de recurso que define a la obra de arte y que viene a superar la oposición dialéctica entre forma y contenido: el procedimiento sería, citando a Adorno, *contenido sedimentado* en una forma histórica, por lo tanto un magma de tensiones, derivas y decisiones que han realizado los artistas con la finalidad de producir una representación del mundo. La vanguardia como época privilegiada, pues trata precisamente sobre los recursos, un arte que refiere a sí mismo y se descubre retóricamente en esta reflexividad. Es en este punto en que la noción de alegoría se hace imprescindible. Burger observa que Benjamín

¹⁶² Walter Benjamin, “El autor como productor”, en Walter Benjamin (1998).

veía en la alegoría un instrumento hermenéutico para comprender la operación de la vanguardia artística, dispositivo que consistía en aislar un elemento de la totalidad de su contexto vital, por medio de lo cual consigue desfuncionalizarlo¹⁶³. A diferencia del símbolo que reúne, la alegoría fragmenta. De este modo rompe la idea de un sentido totalizante, enfatizando el carácter artificial del mismo, a través del montaje o del collage. Pérdida del sentido original, fracaso de un sentido total. La concepción benjaminiana de la obra supone algo más que una apertura a la posibilidad de sentidos, antes es la experiencia del fracaso del sentido, como una imagen de la historia. La obra se manifiesta desde su derrota, por lo tanto su fuerza radica en su opacidad (negatividad diría Adorno), en producir la desaparición antes que la explicitación, el silencio antes que el signo. Lo anterior sucede porque la alegoría en tanto técnica apela a una doble dimensión estética y social.

Esto funda la diferencia entre obra orgánica e inorgánica. La primera que alude al clasicismo para el cual el material es desde siempre portador de un significado que debemos descifrar, pero que en definitiva se encuentra ahí, más o menos disponible, frente a la vanguardia, la que trabaja sobre el montaje de fragmentos intentando zurcir un significado cuyas fallas se cuelan por las cicatrices de su tejido. Esta es la perspectiva productiva de una estética en Benjamín. La obra son recursos materiales que se conjugan para crear un simulacro de sentido, no una verdad. Materiales que se montan a través de un determinada técnica, un procedimiento. Mientras la obra orgánica quiere ocultar su artificio, la obra inorgánica se ofrece como artefacto¹⁶⁴.

b. Superposición y suplemento

Por su parte, también para Owens (2001)¹⁶⁵ la alegoría surge de un determinado sentimiento sobre el tiempo que describe como una confrontación entre dos impulsos en relación con el pasado, por una parte, su consideración como algo remoto y ruinoso, por otra, el afán de rescatarlo así para el presente. La cita recuerda evidentemente a Benjamin y así mismo lo declara Owen, sin embargo, en el contexto de la posmodernidad al que el

¹⁶³ Peter Burger (1997: 131).

¹⁶⁴ Peter Burger (1997: 136).

¹⁶⁵ Craig Owens "El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad" en Brian Wallis (ed.), (2001).

crítico norteamericano desea apuntar, ésta perífrasis adquiere algunas notas singulares. En primer lugar, Owen advierte desde el inicio del ensayo que la alegoría es una categoría compleja pues alude tanto a una actitud como a una técnica; a una percepción como a un procedimiento. La alegoría sería por sobre todo una clase de racionalidad o, más exactamente, un modo en que opera la racionalidad cuando ésta trabaja analógicamente y no conceptualmente (formalmente). Este modo de ser de la racionalidad se vincularía por ende con la imagen y con los dispositivos metafóricos del lenguaje. Es bajo este expediente que habría que entender la alegoría como una figura retórica, en la medida que funcionaliza el lenguaje en dirección de esta racionalidad analógica, y de ese modo ingresa a la historia del arte como una técnica o un procedimiento que se define como la representación figurada de una idea abstracta. El apogeo de la alegoría habría ocurrido en el medioevo a través de un arte que requería poder representar y codificar una representación de fenómenos directamente divinos, o sus explicaciones filosóficas con fines didácticos. Será Benjamin quien expandirá el campo del pensamiento alegórico hasta convertirlo en una época. De ahí la importancia del giro de Owen a inicios de los 80, en plena disputa sobre el carácter de la posmodernidad. Esta contribución a la teoría de la posmodernidad, como él la llama, se logrará proyectar prolíficamente llegando a coincidir con la emergencia de la categoría de lo Neobarroco, que también surgirá por esos años. El punto es que esta lectura de la alegoría como época o descripción de una “mentalidad epocal” supone una doble condición: por una parte, una sociedad en crisis de su proyecto histórico, es decir, de su capacidad de proyectarse hacia algún futuro; y, por otra, que encuentre en esta inflexión hacia el pasado su posibilidad de ser, pero este pasado debe aparecer como texto, esto es, como algo de alguna manera fijado aunque no necesariamente acabado. La forma en que me relaciono con ese material será entonces crucial, pues puedo concebirlo como algo terminado, y por lo tanto toda acción no sería sino repetición y confirmación de la misma; pero también como algo pendiente, que muestra sus porosidades y fallas cuando lo superpongo a otro texto; o finalmente, puedo relacionarme con ese material como un simple desecho que puedo reciclar hasta el cansancio, pues desde el principio estaba desposeído de todo valor. En la primera de estas figuras reconocemos el tradicionalismo de un Gadamer respecto a su rehabilitación de la alegoría, en la segunda imagen reconocemos a Benjamin, en la tercera lo que por ahora cabría llamar posmodernismo, que sería distinto

a posmodernidad, como aquella actitud cínica ante el material, que señala un desprecio por la historia y que más bien se apura en imaginarla fallidamente clausurada.

En una línea más cercana a la teoría literaria Craig Owens definirá esta condición de artefactualidad de la alegoría como palimpsesto. Para Owens toda alegoría tiene lugar ahí donde un texto se superpone a otro, cuando de lo que se trata es de producir la escena de su lectura: “En la estructura alegórica, pues, un texto se lee a través de otro, por fragmentaria, intermitente o caótica que pueda ser su relación...” (Craig Owens 2001: 205). La alegoría se convierte así, para Owens, en el modelo del comentario y la crítica, “en la medida en que éstos se dedican a reescribir un texto primario, sobre la base de su sentido figurado” (Craig Owens 2001: 205). Sin embargo, la operación alegórica no es propiamente hermenéutica, pues esta superposición no viene a develar o transparentar algún contenido oculto del texto primario, más bien lo que hace es añadir otro significado suplantando el significado antecedente. En ese sentido la alegoría es la producción de una alteridad como suplemento. Del efecto de esta operación resultará un texto o una imagen fragmentaria e incompleta: “La alegoría, dice Owens, experimenta una lógica atracción por lo fragmentario, lo imperfecto, lo incompleto –afinidad que encuentra su máxima cumplida expresión en la ruina...” (Craig Owens 2001: 206). Lo interesante del argumento de Owens es que éste se despliega teniendo a las artes visuales como horizonte y no a la literatura. De ahí que será en el *site-specificity* o en la fotografía, y no sólo a causa del uso del fotomontaje, donde esta operación de superposición textual se plasmará en propiedad, haciendo evidente la esencial reciprocidad entre lo visual y lo verbal que define a la alegoría (Craig Owens 2001: 209). Así pues estrategias de este impulso alegórico son la apropiación de materiales diversos, la acumulación, la hibridización de estos mismos, la transitoriedad y la discursividad de las obras. Todo lo anterior queda bien sintetizado en la noción de suplemento que Owens explicará desde una lectura de Paul de Man y de Roland Barthes.

A diferencia del símbolo, que implica siempre acumulación del sentido, pues no representa una esencia, sino que sería la esencia de la cosa (Craig Owens 2001: 213), “la alegoría, señala Owens, es derrochadora, es un desembolso de valor excedente; siempre es

excesiva” (Craig Owens 2001: 215). En tanto suplemento desafía constantemente la seguridad de los fundamentos sobre los que se erige, y en esa medida se asemeja a una escritura. La referencia a la escritura se emplaza una vez más desde la diferencia entre habla y escritura que formula la deconstrucción derridiana, pero encuentra su lugar de enunciación específico en la obra de Paul de Man *Alegorías de la lectura* (1979). Para De Man la lectura misma es un procedimiento alegórico en la medida que existe una incongruencia entre el sentido literal y el figurado que destituye toda posibilidad de una interpretación canónica o esencialista de un texto. El sentido literal y el figurado se superponen como una metáfora sobre otra, así entonces la alegoría sería:

“Una interferencia estructural entre dos niveles o usos distintos del lenguaje, el literal y el figurado (metafórico), uno de los cuales niega precisamente lo que el otro afirma. En la mayoría de las alegorías, una lectura literal “deconstruirá” una metafórica; remitiéndose a los esquemas medievales de exégesis textual” (Craig Owens 2001: 221).

Pareciera ser que para De Man el supuesto de toda alegoría sería la *ininteligibilidad de hecho* de los signos, contra la certidumbre de su disponibilidad hermenéutica. El error en la interpretación devendría del olvido de esta condición, más que de un posible fallo de puntería o de destreza del lector. Por consiguiente, la alegoría pone en juego la preocupación por la lectura y es eso lo que la calificaría como un impulso de la posmodernidad.

Cabría pensar entonces en obras donde se exponga la interferencia citada por De Man, obras cuyo asunto sea la lectura, es decir, qué significa leer, cómo construimos los significados y más enfáticamente sobre qué presunciones; obras que desnudan especularmente el propio lugar de enunciación del lector, esto es, al exponerse como retóricas. Es ese tipo de obras las que demandarían una crítica alegórica porque ellas mismas son alegorías de su propia lectura, y esto quiere decir que no sólo exponen sus recursos o su convencionalidad -como es el caso de la obra de vanguardia-, exponen también sus estrategias de construcción de sentido, su discursividad¹⁶⁶, en fin su retórica. La obra alegórica ostenta sus estrategias persuasivas con lo que su desnudez es cabal, de ahí que se muestre el carácter profundamente finito de su confección. En la superposición de un texto sobre otro “la obra se convierte en la narración -en la alegoría- de su propia

¹⁶⁶ Siguiendo a De Man diríamos su ilocución y perlocución, su fuerza y su efecto.

ilegibilidad fundamental” (Craig Owens 2001: 226), señala Owens. Lo que hace entonces alegórica una obra es que exhibe su propia imposibilidad de lectura. En este sentido, la estrategia alegórica aparece como ironía o parodia de su propio emplazamiento, y de ello proviene el peligro que se esconde tras ella: “Existe, pues, un peligro inherente en la deconstrucción: incapaz como es de evitar los mismos errores que descubre, continuará llevando a cabo lo que denuncia como imposible y, finalmente, afirmará lo que se proponía negar. Los discursos deconstructivos dejan así ‘un margen de error, un residuo de tensión lógica’ que los críticos de la deconstrucción suelen señalar como su fracaso” (Craig Owens 2001: 228).

Este margen es lo que Owens pretende cuidar con la idea de suplemento, para lo cual termina buscando el apoyo de una lúcida distinción que propone Barthes entre sentido obvio y sentido obtuso.

En el ensayo “El tercer sentido. Notas sobre algunos fotogramas de S.M. Eisenstein”¹⁶⁷ Barthes al intentar definir lo específicamente “fílmico” terminará por descubrirlo en los fotogramas antes que en el movimiento de la imagen.

Trabajando sobre el cuadro fijo de la imagen Barthes distinguirá entonces un primer nivel *comunicativo* de carácter informativo o referencial, es decir, aquello que la imagen muestra denotativamente y que en la nomenclatura de De Man cabría llamar sentido literal.

Un segundo nivel Barthes lo denominará simbólico, que es el aspecto connotativo de la imagen a nivel perceptual, social y cultural y que Owens lo llamará sentido retórico. Este nivel connotativo será lo obvio, por cuanto es el sentido que se impone inmediatamente por su carácter intencional y representativo del repertorio simbólico de una cultura. Es propiamente la manifestación de la *significación* de la imagen, cuyo modelo sería el signo teológico. Finalmente Barthes hablará de un sentido obtuso, que sólo es posible reconocer en el fotograma y que lo propio de él es pasar desapercibido: “Se me da “por añadido”, como un suplemento que mi intelección no consigue absorber por completo,

¹⁶⁷ Roland Barthes (1986).

testarudo y huidizo a la vez” (Roland Barthes 1986: 51). Más adelante Barthes caracterizará el sentido obtuso como un *significante sin significado*, que suspende la lectura entre la imagen y la descripción y que se resiste a ser descrito porque a diferencia del sentido obvio no copia nada, no representa ninguna cosa (Roland Barthes 1986: 61). De este modo viene a perturbar el orden comunicacional y simbólico de la lectura, y sin mediar directamente interviene provocando una persistente abertura en el texto.

Bajo este marco de análisis el sentido obtuso será entendido como un exceso que Owens, citando una vez más a De Man, asimilará a la idea de ficción:

“Lo que hace que una ficción sea una ficción no es una cierta polaridad entre hecho y representación. La ficción no tiene nada que ver con la representación; es la ausencia de vínculo entre una enunciación y un referente, al margen de que este vínculo sea causal, codificado, o guiado por alguna otra relación concebible que pudiera prestarse a la sistematización” (Craig Owens 2001, citando a De Man: 231).

La ficción entendida así se convierte en la interrupción de la ilusión referencial de lo narrativo, según De Man. La interrupción de la ficción nos transporta a un lugar de nada ni de nadie, al espacio de lo perplejante y aporético, no del sin-sentido, sino de la excesiva y extenuante artificiosidad (finitud) del sentido, y de ese modo desbarata toda su pretensión totalitaria al exponerla como tal. El sentido obtuso, plantea Owens, a pesar de su inexistencia destruye al sentido literal y retórico de los que a su vez depende, pues “desenmascara el nivel literal de la imagen como una ficción, implicándolo en la red de sustituciones e inversiones características de lo simbólico” (Craig Owens 2001: 232). Y finalmente agrega:

“La dimensión simbólica de la imagen, que depende de la univocidad de la dimensión literal, queda, por tanto, desfigurada; se erige sobre una inestable base de sustituciones y desplazamientos, se vuelve metafigural, la figura de una figura. El “vínculo necesario” que la definía como metafórica se ha vuelto contingente, se ha “metonimizado”, como lo expresa De Man. La proyección de la metáfora como metonimia es una de las estrategias fundamentales de la alegoría, a través de la cual lo simbólico se muestra como lo que verdaderamente es -una manipulación retórica de la metáfora que intenta programar una respuesta” (Craig Owens 2001: 232).

c. Yuxtaposición, desplazamiento y suspensión

En un registro menos especulativo, el teórico del arte español José Luis Brea plantea en su libro de 1991, *Nuevas estrategias alegóricas*, un conjunto de procedimientos que definirían a cierto tipo de arte contemporáneo. En un exhaustivo cuadro Brea distinguirá

básicamente tres tipos de operaciones alegóricas que son posibles reconocer en este arte: estrategias de yuxtaposición, estrategias de desplazamiento y estrategias de suspensión.

La primera familia mencionada estaría constituida por todos esos procedimientos de acumulación de elementos o fragmentos que proceden de cadenas diferenciales como, por ejemplo, la diversidad de formas de montajes: collage, asamblea, fotomontajes, etc., que actúan sea por intersección o condensación, cuyo resultado sería una “*subversión del espacio representacional*” (José Luís Brea 1991: 51). Producto de este procedimiento, la dirección representacional se desvía de su curso y se cruza con otras direcciones representacionales surgidas en el “*entrecruzamiento alegórico*” (José Luís Brea 1991: 51). En la práctica artística reciente, dice el autor, el elemento predominante en la yuxtaposición es ‘escritural’, esto le lleva a afirmar como primordial en esta estrategia alegórica “*problematización de la legibilidad*” (José Luís Brea 1991: 54), patente en el cruce de lo pictórico y lo escritural. Los ejemplos aludidos van desde Duchamp hasta B. Kruge, pasando por J. Koons y J. Beuys, y por ende deambulan entre la pintura, la instalación y el fotomontaje.

La segunda de estas llamadas familias son las estrategias basadas en el *desplazamiento, extracción y recolocación* de elementos en espacios enunciativos distintos. Lo primero que señala Brea es que se produce una extracción desde un espacio distinto al representacional (*objet trouvé*), lo que ha derivado desde el *ready made* hasta el concepto de *apropiación* (José Luís Brea 1991: 55). Luego destaca el procedimiento de ‘atracción’ de objetos desde el espacio ‘*mundo-de-vida*’, sobre todo aquellos ligados al mundo del consumo. La potencia alegórica de tales estrategias radicaría en el carácter de mercancía de estos ‘*objetos inespecíficos*’; así el mundo del consumo, y los mass media que lo sostienen y potencian, habilitan la lectura alegórica. También se refiere a los procedimientos de apropiación y desplazamientos de objetos del mundo-de-vida ligados a la práctica artística (José Luís Brea 1991: 57), ya no solamente de obras de arte, sino también de los dispositivos que hacen funcionar al Arte en tanto Institución (José Luís Brea 1991: 57-58). En último lugar el autor se refiere a la apropiación de los ‘dispositivos de difusión’ que funcionan en el mercado y en la institución-Arte. Por último, se señala el procedimiento de

apropiación basado en la cita, la relectura y la reinterpretación. Lo destacable en este caso sería, justamente, la dimensión intertextual, abierta y acumulativa de la producción artística que se presta a la reutilización y a la multiplicación de sentido (José Luís Brea 1991: 59).

Finalmente, Brea perfila un grupo de procedimientos alegóricos aglutinados en torno a la “interrupción de la enunciación... en su corte y suspensión”, lo que abre la estrategia al mostrar su estado de ‘virtualidad’, esto es, el espacio representacional como ‘página en blanco’ (José Luís Brea 1991: 59). La interrupción, o suspensión, de la referencialidad ha llevado, desde Malevich hasta el minimalismo, a una aproximación al espacio particular de una enunciación que no es otra que la alegórica. El serialismo, la repetición, la inespecificidad de los productos del minimalismo es lo que abre la dimensión alegórica de este tipo de enunciación que es, dice Brea, ‘virtual’ (José Luís Brea 1991: 60). Otro grupo de estrategias procede dificultando la visibilidad. Otra forma de procedimiento alegórico de esta familia lo constituye la ‘exposición del espacio representacional’, estrategia mediante la cual el objeto, al no referir a nada otro más que a sí mismo, se convierte en ‘alegoría de la alegoría’; lo que Brea llama *‘bucle autorreferencial’* (José Luís Brea 1991: 60). Cumpliéndose, agrega, “*una alegoría de la pura potencialidad de la enunciación de algo otro que concierne al espacio de la representación, experimentación orientada al suspenso –o, al menos, a la puesta entre paréntesis—de la literalidad enunciativa*” (José Luís Brea 1991: 64). Tal proceder complejo sería, concluye Brea, lo que determina el juego moderno de ‘las economías de la representación’, tensada por el barroco y la alegoría. Todo lo que veremos en operación en una de los textos que se comentarán en el sexto capítulo de esta investigación.

d. Escritura y cuerpo

Al inicio de este capítulo planteábamos cómo la historia para Benjamin está signada por la decadencia y la transitoriedad. De ahí que sea la figura de la ruina el emblema por antonomasia del Barroco y la imagen predilecta del propio Benjamin:

“La palabra “historia” está escrita en la faz de la naturaleza con los caracteres de la caducidad. La fisonomía alegórica de la naturaleza-historia, que sube al escenario con el *Trauerspiel*, está efectivamente presente en forma de ruina. Con la ruina la historia ha quedado reducida a una *presencia perceptible en la escena*. Y bajo esa forma la historia no se plasma como un proceso de vida eterna, sino como el de una decadencia inarrestable” (Walter Benjamin 1990: 170-171, las cursivas son mías).

Lo notable aquí es el énfasis en el carácter perceptible de la ruina. A diferencia del símbolo, en el que coincide la idea con una forma sensible, de modo que ésta última queda atada a una perpetuidad esencial, es decir, una conformación acabada que reduce lo perceptual a la idea; en la alegoría lo que se juega es el carácter de contingencia de la producción metafórica, que sólo puede generar esa proliferación del sentido que la define en la medida que manifiesta su propia transitoriedad. Por eso, el emblema como la ruina son escrituras, es decir, en ellas se ha sedimentado el encuentro agónico y sin solución entre eternidad y decadencia que define la historia humana. En el emblema es una cosa perceptible, una materialización de esta polaridad. La afinidad entre alegoría y ruina, entre el mundo del pensamiento y el de las cosas, sólo es posible por la reciprocidad ente lo visual y lo verbal que admite la alegoría. De ahí que el paradigma del emblema sea el jeroglífico, pues en él no sólo se salvaguarda un cierto carácter sagrado, sino también lo escrito tiende a la contingencia de la imagen visual. Esta condición binómica de la alegoría tiene un efecto dialecto y desestabilizador, pues mientras el símbolo atrae hacia sí al hombre, es decir, lo convoca en la unidad del sentido; “lo alegórico, irrumpiendo desde las profundidades del ser, intercepta a la intención en su camino ascendente y le golpea en el rostro” (Walter Benjamin 1990: 177). Las alegorías envejecen, dirá Benjamin, puesto que el efecto chocante es parte de su esencia. El resultado de ello es esa vacilación e indeterminación propia del lenguaje barroco que convierte al alegorista en un manipulador de materiales inorgánicos, en el que el sentido mismo deviene fragmentario y artefactual: “En su poder la cosa se transforma en algo distinto y él habla así de algo diferente, y la cosa se convierte para él en la clave de un dominio de saber escondido” (Walter Benjamin 1990:177), es decir, en una cifra. “La función de la escritura barroca a base de imágenes no consiste tanto en develar las cosas sensibles como en ponerlas al desnudo sin más. El que hace emblemas no revela la esencia latente “detrás de la imagen”, sino que, en forma de escritura, de lema [...], fuerza a la esencia de lo representado a comparecer ante la imagen” (Walter Benjamin 1990:178). Ahí pues un tipo de efecto distanciador en la obra alegórica, como si el espectador fuera invitado a contemplar, “como si rumiara el espectáculo” (Walter Benjamin 1990: 179). Así cabría entender ese “momento interpretativo” que Goethe exige a la alegoría para ser tal. Pero la capacidad reflexiva de ella no radica en un

poder evocador, ni menos en la experiencia de una interioridad subjetiva. La alegoría provoca un efecto de *schok* en quien la contempla, pues lo enfrenta a la materialidad misma del signo: al significante liberado de su función de mensajero o portador de algún significado preciso. Si Owens hacía referencia a la reciprocidad de lo visual y lo verbal, Terry Eagleton (1998), por su parte, insistirá en el choque dialéctico que produce la materialidad de esta escritura: “La alegoría del siglo XVII, obsesionada con el emblema y el jeroglífico, es una forma profundamente visual; pero lo que se hace visible es nada menos que la materialidad de la letra misma” (Terry Eagleton 1998: 23).

Eagleton comprende este choque como una dialéctica entre sonido y escritura, como fuerzas polares que se enfrentan sin reconciliación posible:

“... el lenguaje hablado expresa las “manifestaciones libres y espontáneas de la criatura”, un éxtasis expresivo enfrentado a esa fatídica esclavitud del significado que entraña la alegoría. Lo que escapa a esta esclavitud son la forma y el sonido, que son considerados por el formulador de alegorías barroco placenteros en sí mismos, un remanente puro y sensual por encima y más allá del sentido por el cual todo lenguaje está inexorablemente contaminado...” (Terry Eagleton 1998: 24).

Para Eagleton lo que Benjamin descubre es el profundo abismo entre la materialidad y el significado. Cobra fuerza entonces que esta teoría de la alegoría se levante desde un examen del *Trauerspiel* alemán, pues es en la escenificación teatral donde se deja apreciar con toda su energía este barranco entre lo visible y lo invisible, entre el cuerpo y el valor “semiótico” del drama:

“En la alegoría barroca, entre el objeto teatral y el sentido, entre el significante y el significado, está trazada una irregular línea de demarcación, una línea que para Benjamin proyecta entre ambos la oscura sombra de ese último desmembramiento de la conciencia y la naturaleza física que es la muerte” (Terry Eagleton 1998: 25).

El texto de Benjamin es ante todo una filosofía cifrada del teatro y esta es la razón fundamental de su comparecencia en la presente investigación¹⁶⁸.

En la segunda sección de este tercer capítulo del *Origen del drama barroco* Benjamin expone una serie de procedimientos propios de la alegóresis en el drama Barroco, respecto al personaje al que define como figura, o en relación con la construcción de la trama dramática de la cual enfatiza su función de artefacto narrativo (Walter Benjamin

¹⁶⁸ Esto es algo que ya vio con lucidez Eagleton cuando relaciona la alegoría a los mecanismo del teatro épico Brechtiano, asunto en el que nos detendremos en el próximo capítulo.

1990: 190), o la estructura dramática que define desde la simultaneidad (Walter Benjamin 1990: 189), o la función de la sentencia como “efecto luminoso” en la oscuridad una trama (Walter Benjamin 1990: 192), etc. Pero todo el análisis de estos diversos recursos del drama barroco decantarán en un solo gran tema, en el que el Barroco se habría jugado sus posibilidades, a saber: la forma material del lenguaje que hallaría en la dialéctica entre escritura y sonido su realización. Escribe Benjamin: “La escritura y el sonido se encuentran mutuamente enfrentados en una polaridad de alta tensión” (Walter Benjamin 1990: 196).

No es solamente entonces el poder visual de lo emblemático lo que aquí cuenta. La materialidad de la letra no es presencia simple en el teatro, tiene que suceder efectivamente, es un acontecimiento, desde esta perspectiva, a la materialidad del lenguaje con su diversidad de recursos retóricos la completa, escénicamente, la puesta en voz de éstos, que suma una nueva capa de materialidad y que se articula en términos de una lucha de opuestos:

“El precipicio abierto entre la imagen escrita dotada de significación y el embriagador sonido articulado, separación que cuarteo el sólido macizo del significado verbal, fuerza a la mirada a adentrarse en las profundidades del lenguaje” (Walter Benjamin 1990: 196).

Central es acá esta tensión irresoluble que es constitutiva¹⁶⁹ no sólo de la escena, sino de la propia condición humana ontológica. Benjamin la define de la siguiente manera:

“En el Barroco la tensión entre la palabra y la escritura es inconmensurable. La palabra podría decirse que es el éxtasis de la criatura: es exposición, presunción, impotencia frente a Dios; mientras que la escritura constituye su compostura: es dignidad, superioridad, omnipotencia sobre las cosas del mundo” (Walter Benjamin 1990: 197).

El teatro es la imagen del mundo en el Barroco porque sobre el escenario acontece el drama de la caducidad y la transitoriedad de la condición humana histórica. El teatro no es pues una mera metáfora del mundo, sino desde ya una alegoría tridimensional que artefactualiza la fatalidad de esta condición y de esa manera la expone a la contemplación rumiante de los espectadores¹⁷⁰. Los espectadores no reconocen ni se identifican con aquello, antes bien, toman distancia, aquella distancia hermenéutica de la que hemos venido hablando antes. El gran teatro del mundo es pues la experiencia de esa primera y gran

¹⁶⁹ Cabría decir incluso que esta tensión entre sonido y significado es efectivamente la esencia del acontecimiento escénico.

¹⁷⁰ Es importante aquí mencionar los textos de Robert Fludd sobre el teatro del Globo cf. Frances Yates, (2005:399-425).

contradicción que es a su vez la posibilidad misma de habérselas con el mundo: entre el dominio de la expresión libre que es la voz, el sonido, y nuestra esclavización al imperativo del significado en la escritura (Walter Benjamin 1990: 198).

La voz en tensión dialéctica con la escritura tiene como efecto esa emancipación del sentido que define a la alegoría. La voz nos libera del apremio o vigilancia del significado, porque lo que se emancipa es el significante mismo.

El drama Barroco desde un punto de vista escénico o performativo es pues la agonía irreconciliable entre la libertad sensual material del sonido contra la fijación normativa del significado en la escritura. Pero este drama en sentido estricto, este drama experimentado en la capa epidérmica del espectador, sólo es posible como una dialéctica negativa, es decir, una dialéctica sin posibilidad de síntesis:

“La antítesis de sonido y significado debería alcanzar su máxima intensidad si se lograra presentar a ambos en *unidad*, sin llegar a estar reunidos en el sentido de formar una construcción orgánica” (Walter Benjamin 1990: 204).

Y si fuera posible imaginar una resolución, esa sería la música o más específicamente la Ópera, pues según Benjamin:

“La tensión fonética del lenguaje del siglo XVII conduce directamente a la música en cuanto oponente del discurso cargado de sentido” (Walter Benjamin 1990: 206).

Cuando Benjamin releva la importancia de la función performativa del sonido en la escena deja de manifiesto que el fenómeno teatral es de por sí la interrupción entre signo y acontecimiento en el que se revela el cuerpo como su nodo activador. Pero en el cuerpo como en el cadáver está inscrita la transitoriedad y finitud de la materia, el cuerpo cobra presencia desde su descomposición, en el instante mismo de su desaparecimiento, y eso es lo que sucede escénicamente durante la querrela entre sonido y escritura. Es decir, cuando la escritura se expone en su materialidad pone en juego su condición duracional: “La obra de arte barroca sólo pretende durar y se aferra con todas sus fuerzas a lo eterno” (Walter Benjamin, 1990: 174).

Pero la escritura como el cuerpo es duración en la medida que acciona. El cuerpo es en tanto hace algo, le hace algo al espacio y le hace algo a los otros cuerpos con los que

está. En ese sentido es que Merlau-Ponty insistirá en que el cuerpo es una suerte de *quiasmo* -un intersticio situacional-, es decir, que el cuerpo se descubre en la interacción conflictiva con las cosas. El cuerpo sucede ahí donde *resiste* -entre las cosas- al abandono del tiempo en él y esta resistencia más que una acción es como un suplemento del acto que operativiza una forma de memoria del cuerpo. En un breve ensayo sobre el trabajo de Cy Twombly¹⁷¹, Barthes distingue el gesto de la escritura del producto de la misma. A diferencia del acto de la escritura que es transitivo y pretende suscitar el objeto, es decir, es el resultado; “el gesto es la suma indeterminada e inagotable de las razones, las pulsiones, las perezas que rodean al acto de una *atmósfera* (en el sentido astronómico del término)” (Roland Barthes 1986:164). En la misma línea que define el sentido obtuso, identifica el gesto al trazo, como una suerte de cuerpo menor que se inscribe en la superficie del papel negando a ese “cuerpo mayor” (el cuerpo carnoso y humoral), el gesto es cuerpo, en tanto, araña y roza. El gesto es esa ilegibilidad del cuerpo que nos afecta en la interacción como un ínfimo, pero hondo rasguño que saja el cuerpo del actor al tiempo que el del espectador cuando contemplamos su acto en vivo.

Por ello el cuerpo en el teatro es también acción y gesto. El gesto es ese remanente no semiótico que se inscribe en el cuerpo como huella de la resistencia al agotamiento del tiempo que recae sobre el cuerpo. El actor muere en la escena no porque represente una muerte como tema, el cuerpo del actor está siempre muriendo en ella, en tanto resiste y en esa resistencia se hiere, se corta. Por ello este gesto-huella se constituye en una escritura de la memoria, la insistencia de esa resistencia. Escritura porque requiere fijarse como imagen, requiere permanecer en la visualidad que define lo teatral, de ahí la importancia de la cita a Johann Ritter con que Benjamin finaliza la segunda sección de este capítulo:

“Con su teoría de que toda imagen no es más que imagen escrita, atina justo en el centro de la concepción alegórica. En el contexto de la alegoría la imagen es tan sólo signatura, tan sólo monograma de la esencia, y no la esencia velada” (Walter Benjamin 1990: 210).

Esa impresión del tiempo como gesto en el actor es lo que llamaremos la *escritura del pathos*, y es la cuestión capital, a nuestro modo de ver, en la que se juega y es el juego mismo del teatro.

¹⁷¹ “Cy Twombly o Non multa sed multum” en Roland Barthes (1986).

CAPÍTULO V
SACRIFICIO Y ALEGORÍA EN EL TEATRO:
LA ESCRITURA DEL *PÁTHOS*

1. TEATRALIDAD Y PERFORMANCE: LA ALTERACIÓN DE LOS LÍMITES DEL ESPECTÁCULO

a. Teatralidad en el campo expandido

Lo que nos interesa plantear en esta breve introducción de este capítulo es cómo la teatralidad se puede definir como una operación de descentramiento de la subjetividad moderna, entendida ésta como representación y por esta vía comprender cuál es la función de la teatralidad o escenificación en relación con la comunidad.

El marco actual de los estudios teatrales ha puesto su énfasis en la dimensión espectacular del arte teatral. De hecho el desplazamiento del concepto de teatro al de teatralidad o el denominado giro performativo insiste en el carácter de acontecimiento del hecho escénico, cuestionando su carácter de textualidad o de artefactualidad (Erika Fischer-lichte)¹⁷². La enorme bibliografía sobre estos asuntos pareciera reeditar la discusión llevada a cabo por la vanguardia histórica al principio del siglo XX en relación con el abandono del texto literario como centro del asunto teatral por la puesta en escena. Crítica cuyo personaje emblemático es Antonin Artaud y su proyecto del *Teatro de la Crueldad*, pero que no es sino el reflejo epocal de una tendencia que se inicia con la emergencia de los nuevos directores de escena como Appia o Craig, que se consolida en los planteamientos del teórico ruso Nicolai Evreinov y el teatrólogo alemán Max Hermann; los manifiestos teatrales futuristas y en general la tendencia vanguardista que pretende reintegrar el arte al flujo de la vida¹⁷³.

Sin embargo, los actuales alcances de tal desplazamiento parecen ser algo más fundamentales. En primer lugar, es interesante observar que este giro a lo eventual del hecho teatral no afectó en la misma medida a los estudios teatrales. La semiología, por ejemplo, que encabezó la renovación de los estudios artísticos en el siglo XX, continuó

¹⁷² Véase Fischer-Lichte, Erika, “La ciencia teatral en la actualidad. El giro performativo en las ciencias de la cultura” <http://hemi.nyu.edu/course-citru/perfconq04/syllabus.html>

¹⁷³ Para esto véase José Antonio Sánchez (1999: 13-83).

concibiendo la *puesta en escena* bajo una matriz textocentrista, que implicaba fijar el acontecimiento dentro de coordenadas sintácticas que lo comprendieran como objeto disponible y semánticamente concluido. Entonces, el teatro seguía entendiéndose como obra (*ergón*), en el sentido de un todo cerrado y autónomo de sus contextos de exhibición y recepción, en la que se privilegia la urgencia de un sentido unitario e intemporal, borrando precisamente el carácter de eventualidad y accidente (*energeia*) que constituye la teatralidad. En segundo lugar, y lo más relevante para muchos, es la repercusión de estas nociones en las ciencias sociales y culturales. El modelo performativo-teatral o teatralidad performativa, como quiera denominarse, ha permitido el ingreso como objetos de estudio de una serie de fenómenos culturales que antes simplemente eran desechados y ha modificado fuertemente las epistemologías disciplinarias de estas ciencias al enfatizar el carácter situacional y finito de sus enfoques. Desde este punto de vista, las *performances* sociales o teatralidades sociales son los mecanismos que *ejecutan los procesos de legitimación de los comportamientos sociales*, constituyendo un tipo de teorización práctica de lo real.

El cuestionamiento al modelo textocentrista de los discursos de poder devuelve al fenómeno cultural su carácter vital o experiencial. Los discursos son pues también estructuras de acción, y en tanto que *sucedan* -o son “sucederes”- deben ser examinadas. La discusión que se inaugura a partir de estas nuevas líneas de investigación, acerca de si es exacto denominar a esto “performance” o “teatralidad”, termina por convertirse en disquisiciones que develan políticas de inscripción académica más que genuinos problemas. Por lo mismo, aunque abundante es la bibliografía al respecto me parece que su relevancia teórica no lo es tanto. Así lo demuestran los diversos orígenes disciplinarios de este nuevo campo y sus omisiones mutuas. Por ejemplo, en lengua francesa tenemos el conjunto de trabajos desarrollados desde Marcel Mauss sobre la función del sacrificio ritual hasta George Gurvitch, quien en 1950 propone el nombre de “Sociología del Teatro” (*Sociologie du Theatre*) para un enfoque de la sociedad bajo marcos categoriales del discurso teatral. Entre quienes siguieron esta línea de investigación encontramos a Jean Duvignaud (*La Sociología del teatro*, 1966), quien ha trabajado no sólo la teatralidad como metáfora, sino como campo, y otros como el canadiense Erving Goffman (*La presentación de la persona*

en la vida cotidiana, 1956), que han propuesto la metáfora dramática para entender las interrelaciones de los individuos en la vida social cotidiana. En la misma época, desprendiéndose de las experimentaciones de John Cage, por un lado, del trabajo capital del antropólogo Víctor Turner (1982, 1988) sobre los rituales y dramas sociales, y del concepto de *cultural performance* propuesto por Milton Singer, el director de escena y antropólogo Richard Schechner funda los *Performance Studies* en la Universidad de Nueva York, siendo hoy Diana Taylor una de sus principales continuadoras. En Alemania la historia de una “Ciencia teatral” (*Theaterwissenschaft*) del acontecimiento se remonta a los trabajos de Max Hermann y hoy son continuados por Erika Fischer-Lichte¹⁷⁴. Finalmente cabría mencionar los importantes aportes de la investigadora canadiense Josette Féral, quien ha desarrollado un vasto programa trabajando sobre los cruces de teatralidad y performatividad, no eludiendo una cuestión capital, a nuestro modo de ver, que se juega en este entrecruzamiento, que es la noción de ficción, y lo ha realizado tanto desde un riguroso ejercicio teórico como desde prácticas de mediación con la creación artística¹⁷⁵.

Este desplazamiento ha generado un interesante territorio de entrecruzamientos que hoy tienen un rendimiento en la teoría del arte contemporáneo, la actual estética relacional de Nicolás Bourriaud¹⁷⁶ puede ser un claro ejemplo de ello.

Desde la emergencia de la *Performance* como disciplina proveniente de las artes visuales y a través de su insistencia en la controversia presentación/representación, las formas escénicas han experimentado algo similar a lo que Rosalind Krauss describe sobre la escultura del siglo XX: una expansión de campo, que ha debilitado las distinciones disciplinarias y ha transversalizado los recursos. Para nombrar este fenómeno es que hoy en la estética de las artes escénicas se han elaborado conceptos tales como *transmedialidad*,

¹⁷⁴ Cabe mencionar, además, en el ámbito de habla inglesa europea el concepto de *Theatricality* y *Drama Studies*, que vienen a extender nuestro repertorio. La discusión, sin embargo, tiende a dividirse más a los teóricos del teatro que a los fenómenos que estudian. Sobre esto véase, Marvin Carlson (1996); Antonio Prieto “*En torno a los estudios de performance, la teatralidad y más*” <http://hemi.nyu.edu/course-citru/perfconq04/syllabus.shtml>; Oscar Cornago “¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la modernidad” (2005), <http://www.telonde fondo.org>; Sauter, Willmar, “Theatre or performance or untitled event(s)” (1997); Juan Villegas (2000), entre otros.

¹⁷⁵ Véase (1982: 170-181) o (2003) y (2004).

¹⁷⁶ Nicolás Bourriaud (2007).

transgénero o *hibridación* (Alfonso de Toro, 2001)¹⁷⁷ o el concepto de *Teatro Posdramático* (Lehmann)¹⁷⁸. En definitiva, la no representacionalidad de la performance no consiste, en lo fundamental, en el hecho de que el *performer* no represente un personaje o lo que le sucede a su cuerpo le sucede “verdaderamente”, pues de alguna manera la calidad de *performer* se la da el espectador que observa la acción como una acción no cotidiana (el hecho de aplaudir es sintomático de esta condición). Aquella “no representacionalidad” se relaciona más bien con mecanismos más sutiles que la performance pone en marcha, como lo que en otro lugar hemos denominado *coeficiente de falla* (Barría 2010) y el trabajo de *omisión del relato/tiempo* que cuestiona la lógica de la eficacia escénica al exponer al cuerpo como duración (Barría 2011)¹⁷⁹.

Sin embargo, el llamado giro performativo de la cultura podría ser integrado en un marco discursivo mayor, y que el pensamiento filosófico del siglo anterior planteó fuertemente como la crisis de la relación sujeto/objeto, con la necesaria redefinición de la idea de objeto y de subjetividad, y da cuenta del problema de la facticidad como punto de anclaje del pensamiento.

La re-elaboración de la idea de acontecimiento como posibilidad abierta es lo que estaría poniéndose en juego en la performance y en la teatralidad, y con ello una manera de volver a pensar la relación entre experiencia y representación (relato) como tensión constitutiva de la subjetividad. De este modo, la teatralidad en tanto trasgresión del encuadre pictórico re-instala la dimensión duracional de la experiencia (Michael Fried)¹⁸⁰, dimensión en la cual es posible pensar el retorno del cuerpo como alteración de la subjetividad, desencaje en el cual, propongo, sucede una forma descentrada/desinteriorizada de la subjetividad, semejante al punto de ebullición que plantea Bataille. Una subjetividad desde la cual es posible otra experiencia del cuerpo, ahora como acción, y no como síntoma referencial de un algo otro, por ejemplo, de una esencia profunda, de una verdad encriptada o de una idea ontológica, términos en que se ha

¹⁷⁷ Alfonso de Toro (2001: 14-49).

¹⁷⁸ Hans Ties Lehmann (2002).

¹⁷⁹ Véase Mauricio Barría Jara (2010 pp. 101-118); Mauricio Barría y Francisco Sanfuentes (2011 pp.13-29).

¹⁸⁰ Michael Fried (2006); Véase también: Michal Fried (2000).

borrado modernamente el cuerpo: la máquina cartesiana, la superficie de inscripción o el soporte/recurso expresivo de la subjetividad en el psicoanálisis (Le Breton 2002). Entonces, la posibilidad discursiva del cuerpo como acción: más allá del síntoma y la metáfora. Tal como lo han propuesto teóricas como Jossette Féral (1982) o Peggy Phelan (1993).

Desde este último lugar que remite a la teoría de la performance, el sacrificio enfatiza la emergencia del cuerpo como lugar del *relato* escénico. Desde este modelo performativo resulta alterada la noción misma de relato, a través de lo cual es posible pensar la memoria como una *acción sobre el cuerpo*: una huella/marca/herida y de este modo resignificarla.

Pero este énfasis en la dimensión de la facticidad le devuelve también al análisis cultural un tremendo desafío metodológico, que significa también una ampliación de los fenómenos de estudio cultural. El interés presente no estará dirigido en presentar la *teatralidad* como ese marco metodológico que hoy tiene, nuestro objetivo se ubica más acá de esta cuestión. Necesitamos saber cómo se sitúa el acto de la escenificación que define la *teatralidad* y si quiere la *performatividad*, como un acto cultural, y cómo estas prácticas ayudan a reconfigurar los procedimientos de construcción social de la cultura. Así, entonces, la pregunta que intentaremos responder no será alusiva al ¿por qué las culturas escenifican? Más bien: *¿qué se escenifica cuando se escenifica?*

Para ello nos proponemos revisar un conjunto limitado de autores que han trabajado este asunto, es decir, evidentemente habrá aquí una selección que no pretende ser ni exclusiva ni exhaustiva. El criterio dice relación con el eje argumental que hemos seguido en esta investigación.

b. La necesidad de la escenificación del mundo: la teatralidad como acto cultural (lucidez y transformación)

Al mismo tiempo que en Estados Unidos Milton Singer¹⁸¹ acuñaba el concepto de *cultural performance* para referirse a escenificaciones que abarcaban no sólo representaciones teatrales, sino también danzas, fiestas religiosas, bodas, iniciaciones, funerales, recitaciones, recitales etc., “Singer partió de la idea de que -a través de tales performances- una cultura expone y presenta su imagen y entendimiento de sí misma, tanto ante los miembros de su propia comunidad como ante extraños a ella” (Erika Fischer-Lichte, s/a: 10). En Francia George Gurvitch (1956), por su parte, formulaba la noción de “Sociología del Teatro” para referirse a una determinada parcela disciplinaria de la sociología que tendría como fin el estudio, por una parte, de las relaciones entre Teatro como forma artística y la sociedad, y, por otra, las formas de ceremonias y teatralizaciones que definían la vida colectiva, en el mismo sentido que Singer. Pero será la figura de Jean Duvignaud¹⁸² quien desarrollará en propiedad el campo de problemas que contenía una Sociología del Teatro. Será en su libro homónimo de 1965 (traducido tempranamente al Castellano en 1966) como en textos posteriores tales como “Espectáculo y Sociedad” (1970) donde Duvignaud instalará las tesis centrales de su concepción de la teatralidad.¹⁸³

El punto de partida es el hecho de que el teatro es una manifestación social, es decir, las representaciones teatrales ponen “en movimiento creencias y pasiones que responden a las pulsaciones que animan la vida de los grupos y de las sociedades” (Duvignaud, 1966: 9). En estas escenificaciones se carnalizan los símbolos que representan la coherencia de la

¹⁸¹ El término «cultural performance» lo propone Singer en la Introducción a una recopilación de ensayos sobre la India que él editó en 1959. Véase, Milton Singer (ed). (1959).

¹⁸² Jean Duvignaud (1966); Jean Duvignaud (1970).

¹⁸³ Es importante dejar en claro qué se entenderá por “social” en este capítulo, para diferenciarlo de “lo comunitario”. Un buen punto de separación es la relación que uno y el otro tienen con la noción de individuo. A este respecto Danilo Martuccelli (2012) sostiene que mientras en la “comunidad” la existencia del individuo es dependiente completamente de ella, en la medida que están ligados orgánicamente, por obligaciones de pertenencia y autoridad, en la “sociedad” el individuo se supone más emancipado de esta ligazón, pues no está en primer lugar definido por su pertenencia social, pues, de alguna manera, éstos “eligen –o no- ligarse mediante vínculos” (17), vínculos que a diferencia de la comunidad (los que quedan bien ejemplificados en los lazos sanguíneos) son contractuales y abstractos.

sociedad, confirmándoles su existencia colectiva. Para el sociólogo francés el teatro es pues *ceremonia*, y en tanto tal comparte características comunes con toda otra forma de ceremonia social: un mitín político, una misa y una fiesta familiar o de barrio son también actos dramáticos (16) señala en “Espectáculo y Sociedad” (1970). Ceremonias sociales en las que el sujeto privado ejerce un papel público dejando ver la intrincada trama de roles sociales que combinándose u oponiéndose dan vida al sujeto social, y de la cual este sujeto no puede escapar. De hecho, insistirá Duvignaud, la etimología de la palabra “Teatro” significa “poner ante la mirada”, es decir, hacer visible o visibilizar algo, por lo que una Sociología del Teatro describiría cómo se hacen visibles los roles sociales que configuran al individuo. Pero una visión más bien restringida del teatro, sustentada en el modelo convencional del drama moderno-burgués, no le permiten a Duvignaud sacar todo el rendimiento crítico que tiene su argumento. En “Sociología del Teatro” tenderá a asimilar la ceremonia social a la teatral en función casi exclusiva del concepto de rol o papel que los sujetos deben cumplir. Es decir, par él lo que define al teatro es primordialmente el personaje. Hay teatro porque hay roles o papeles que ejecutar. El énfasis en el desarrollo mismo de la acción (en su performatividad diríamos también) pareciera secundario al tema del personaje. Y no es raro pues, la gran tesis de Duvignaud será precisamente que el teatro es la puesta en escena del suplicio del individuo, tema que analizaremos más adelante. Pero este mismo sentido convencional del teatro, asido en el personaje, no le permite entender que la diferencia entre ceremonia social y teatral no es tan abismal como él se imagina. En definitiva, nuestra lectura de Duvignaud buscará amplificar ciertos rasgos de su argumentación, para hacer aparecer conclusiones que si bien no son completamente explícitas en su texto, sí son hallables en él. Por de pronto, sostendremos que el teatro lo que hace visible es precisamente aquello que debe ser in-visibilizado en la ceremonia social para que ésta tenga eficacia real, a saber: los imaginarios sociales que sostienen y justifican la lógica de roles y papeles públicos que definen al sujeto social. En otras palabras, la teatralidad pone al descubierto las ideologías -en un sentido althusseriano-, haciendo visible las prácticas o acciones en los que éstas se materializan. “La cultura es una representación teatralizada de los instintos y de las pasiones” (Jean Duvignaud 1970: 16), escribe Duvignaud. De alguna manera el acto de representar lo que existe positivamente constituye en sí el acto social fundamental, sin el cual ningún otro hecho individual o

colectivo existiría (Jean Duvignaud 1970: 18). Toda acción natural se hace social y cultural al teatralizarse, al representarse ante nosotros y ante los demás (Jean Duvignaud 1970: 17). Es por eso que el teatro encontraría su origen en las ceremonias rituales y mágicas, las que en la medida que están integradas en una estructura de cultura tradicional son inseparables de sus circunstancias sociales. Para las sociedades tradicionales la ceremonia ritual viene de alguna manera a completar la estructura social, dándole cohesión y sentido al colectivo, sin oponer el acto representacional al acto social efectivo. Hay pues una continuidad entre la espontaneidad del acto social y la convencionalidad del ritual, no hay fractura mimética, “la verdad” del acto social se equipara a la convencionalidad del ritual. Para Duvignaud es en esta condición donde reside la diferencia entre el Teatro como forma artística de una ceremonia social genérica, es lo que afirma cuando insiste que no se puede confundir “sociología del teatro” con “sociología del arte escénico”, el teatro como herramienta de análisis de fenómenos sociales de la práctica artística propiamente tal: “La frontera entre el teatro y la vida social pasa, pues, por esta sublimación de los conflictos reales. La ceremonia dramática es una ceremonia social diferida, suspendida” (Jean Duvignaud 1970: 28). El teatro es una ceremonia que carece de eficacia real, esto significa que:

“El conflicto que representa ya no es el conflicto vivo que una acción colectiva concertada puede superar a lo largo de una ceremonia activa; es un conflicto que no puede resolverse jamás porque el obstáculo, [...] se presenta insuperablemente por la ineficacia de la acción sublimada, transpuesta” (Jean Duvignaud 1970: 15).

A pesar de que Duvignaud es enfático en indicar que la ineficacia no pasa por la diferencia entre la realidad o ficcionalidad del conflicto, parece olvidar que tanto en la ceremonia social eficaz como en el teatro a lo que asistimos es ante todo a una puesta en escena de una representación. Sea tal vez la diferencia, que en las comunidades tradicionales aún no opera lo que podríamos llamar la *conciencia mimética*, es decir, la fractura de la continuidad entre símbolo y realidad, entre mito y verdad que define a las culturas históricas. Pero una ceremonia social siempre fue convencional, y en la medida que pensemos en ceremonias sociales al interior de una cultura histórica, la fractura es operante. Según Duvignaud esta pérdida de la eficacia daría lugar a la espectacularización de la ceremonia, un cierto éxtasis de la visibilidad, en contra de la intervención real en la vida colectiva. En el teatro –en el espectáculo– todo se da a la vista, *la acción se ha dado a ver*, dice en *Sociología del Teatro*, en cambio en la ceremonia social algo queda in-

visibilizado, hay un remanente, que para nosotros es precisamente aquello que fundamenta: el imaginario que sustenta las acciones, como el subtexto desde el cual se organiza la ceremonia performativamente. El teatro como espectáculo vendría a ser el develamiento del artificio que comporta toda conducta en la medida que está determinada culturalmente y su consiguiente pérdida de eficacia concreta. Esta escena de la conciencia plena de la representación y que encontraría en la *anagnórisis* su plasmación como procedimiento del relato dramático. No hay drama sin esta conciencia que simbólicamente encarnan los personajes, pero se le traspasa o devuelve a los espectadores como efecto catártico. Pero esta puesta en obra de la lucidez del artificio, que define al espectáculo, define en diverso grado a toda ceremonia social. El argumento de Duvignaud vendrá desde el axioma del individuo expuesto ante la comunidad, como imagen de esta fractura de la mimesis, pero que el actual progreso de las teorías de la performance y la teatralidad asumen sin problema respecto al desarrollo del acto mismo. Al respecto George Balandier escribe:

“La *teatrocracia* gobierna las formas sociales lo mismo que las puestas en escena de los poderes. [...] ‘Drama’, la palabra tiene en su origen griego un doble sentido: el de *actuar* (hacer) y *representar* un movimiento con el fin de provocar el descubrimiento de alguna verdad escondida en el seno de los asuntos humanos. El drama revela en la acción y por la acción. Otra conivencia lexical liga las palabras ‘teoría’ y ‘teatro’ [...] ésta sugiere que la primera manera de teorizar es de carácter dramático” (en Jean Duvignaud 2000: 65-6)¹⁸⁴.

La teatralidad vendría a ser pues una suerte de teoría práctica de lo social, en la misma medida en que realiza lo social. El Teatro descubre el artificio desde donde se construye toda teatralidad social, despliega ante la mirada ese remanente invisibilizado que son las operaciones de borramiento del engaño teatral que requiere la ceremonia social para ser eficaz, en otras palabras expone los dispositivos de legitimación de estas ceremonias. El teórico teatral Óscar Córnao plantea que “lo fundamental en el efecto teatralidad es que esta dinámica de engaño o fingimiento [que define la teatralidad] se haga visible” (Óscar Córnao 2005: 6). Con esto se amplía el concepto de “teatralidad legitimada” y “no legitimada” sobre la que Villegas construye su análisis cultural del teatro¹⁸⁵, pues se pone el foco en el carácter procesual que define la teatralidad por sobre su carácter de cosa terminada. Efectivamente, hay modelos de escenificación hegemónicos que aplastan a modelos subalternos, por ejemplo, en nuestra cultura el rito del matrimonio “por la Iglesia”

¹⁸⁴ La traducción es mía.

¹⁸⁵ cf. Juan Villegas (1996).

sigue siendo el dominante para legitimar la unión conyugal, pues si bien la ceremonia secular y jurídica del matrimonio civil es obligatoria y es la que otorga su validación oficial, el ritual religioso sigue siendo para los ojos de una gran mayoría la legitimación moral que consolida culturalmente y le da su estatus social. Así entonces, el énfasis en lo procesual nos permite comprender que la teatralización de una conducta es ella misma el proceso de legitimación. Sea tal vez pertinente al respecto el paralelo que se puede hacer entre la teoría de la “Construcción social de la realidad” que propusieron durante los 60 los sociólogos cognitivistas Berger y Luckmann¹⁸⁶. Hacer el énfasis en dos momentos de ese proceso constructivo: la objetivación y la legitimación.

La perspectiva cognotivista que profesan los autores les hace concluir rápidamente que los mecanismos de legitimación son comandados principalmente por operaciones mentales: universos simbólicos que no se diferenciarían de un concepto como el de *Ideología* que había propuesto Althusser¹⁸⁷ algunos años antes. Aunque este concepto de ideología ofrece una ampliación de la idea clásica, continuaba siendo entendido bajo el supuesto logocentrista moderno. Son los propios Berger y Luckman los que nos recuerdan que la fase culminante de construcción cultural -la institucionalización- es un fenómeno preferentemente discursivo y lingüístico, por lo que evidentemente los mecanismos de legitimación obedecerían al mismo patrón¹⁸⁸. Sin embargo, desde los trabajos de Judith Butler¹⁸⁹ y el concepto de performatividad aplicado al análisis cultural podemos imaginar que los procesos de legitimación ocurren a veces de maneras no discursivas: como acciones que operan similarmente a los discursos o las teorías. Cuando Butler afirma que el género es performativo, lo que dice es que no es un concepto ni un dispositivo discursivo anterior (y por ello fundamento) a las acciones en que sucede una determinada conducta a la que asigno un determinado género. La legitimación ocurre, es decir, es performativa; se instala en el propio accionar del sujeto, no antes ni después. Por lo mismo la objetivación de las experiencias colectivas no sólo se asientan en la palabra y en los objetos: las acciones, los

¹⁸⁶Peter Berger, Thomas Luckmann (2001).

¹⁸⁷ Véase especialmente Louis Althusser (2003).

¹⁸⁸ “El lenguaje proporciona la superposición fundamental de la lógica al mundo social objetivado. Sobre el lenguaje se construye el edificio de la legitimación, utilizándolo como instrumento principal” (Peter Berger y Thomas Luckmann 2001: 87).

¹⁸⁹ Judith Butler (1988).

gestos, las técnicas corporales son también medios de objetivación de tales experiencias. Si como dice Duvignaud una conducta o un experiencia se hace cultural cuando se escenifica (cabe aquí recordar el concepto capital de Schechner de “conducta restaurada o practicada dos veces”, que es lo que define una *performance*) la teatralidad sería el proceso mismo, entonces la *performance* de la legitimación, que consistiría en presentar o poner ante la vista de la comunidad, el pasaje por el cual un objeto se transforma en suceso cultural. Sería este “poner ante la vista” escénicamente su legitimación¹⁹⁰. Sin embargo, desde esta perspectiva, las funciones de legitimación cabría comprenderlas también como procesos permanentes, y por consiguiente la fase de institucionalización que describe Berger y Luckman a su vez como un proceso en continuo devenir. De este modo la conducta cultural no se institucionalizaría por la sola aplicación de un decreto o por su asentamiento en un relato fundacional, sino por una práctica, que, a su vez, está previamente convencionalizada. Algunas formas de teatralidad, de rituales o ciertas *performance* sociales son instituciones que fijan las experiencias colectivas en un deber ser, producen la norma como un suceso. Esto coincide con las funciones que se le suelen asignar a los rituales en las culturas tradicionales, a saber, el de servir de actos simbólicos que sancionen una determinada costumbre a través de la ejecución de sus modelos o patrones de realización. Ejemplos paradigmáticos son los ritos de pasaje de los que ya hemos hablado. Pero no sólo éstos. En un texto muy difícil hoy de encontrar el antropólogo italiano Pietro Scarduelli¹⁹¹ propone todo un repertorio de funciones rituales agrupándolas en tres niveles bien precisos:

- 1°. A nivel del sistema cognitivo, en el que el ritual sería un mecanismo de regulación de las contradicciones y adaptación (preservación) al sistema de reglas y costumbres.
- 2°. A nivel emocional, en donde el ritual cumpliría una función de catexia (descarga) emocional de contenidos reprimidos de los individuos en relación con el colectivo.

¹⁹⁰ Insisto en la idea de poner ante la vista para mantenerse en el argumento de la “teatralidad”, pero la actual teoría de la *performance* amplía tal cuestión, en tanto la experiencia escénica no es sólo visual, también, auditivo, táctil, olfativa, incluso gustativa. El apreciar la comida de quien te invita es un acto de legitimación de la hospitalidad que reside en una performatividad del gusto.

¹⁹¹ Pietro Scarduelli (1988).

3°. Finalmente a nivel de relaciones de producción y organización social, en el que el ritual sería un mecanismo de control social y legitimador de las estructuras de producción y las superestructuras ideológicas (proto-políticas, pre-jurídicas) a nivel simbólico.

Sobre los dos últimos niveles volveremos más adelante, respecto al primero Sacarduelli puntualiza:

“[...]cada sistema cognoscitivo tiene límites de tolerancia más allá de los cuales ya no está en condiciones de reproducirse y tiende a desorganizarse[...] El ritual [...]ofrece la posibilidad de enfrentar un problema manipulando los términos, de modo de incluirlos en el cuadro de compatibilidades del sistema cognoscitivo. Esquemáticamente se podría describir el ritual como un mecanismo de regulación, construido por la cultura con el fin de evitar colapsos del sistema cognoscitivo [...] las creencias mítico-rituales ofrecen en efecto una estructura de categorías que permite interpretar, en términos unívocos la realidad...” (Pietro Scarduelli 1988: 48).

A esta función de adaptación Scarduelli suma la de reproducción del sistema social:

“Si el ritual tiene la finalidad de preservar la integridad y la coherencia interna del sistema cognoscitivo, defendiéndolo de contradicciones, también tiende a garantizar la reproducción social” (Pietro Scarduelli 1988: 49).

Los miembros de una sociedad -sostiene Scarduelli- necesitan comprender y asimilar las reglas fundamentales que los rigen y ser capaces de valorar consecuencias y repercusiones de los diversos eventos en la trama social (reglas, mecanismos y procesos que son parte del sistema cognoscitivo). Esto permite la socialización, que es el procedimiento por el cual se realiza la imposición de las creencias, valores, normas de conducta sancionables socialmente; que plasma la visión de mundo y las relaciones sociales. Por este proceso se adquiere un conocimiento cultural del mundo. La finalidad de la socialización es imponer por persuasión o coerción el sistema cognoscitivo de la colectividad a cada uno de sus miembros. El ritual contribuye a la adaptación de los individuos al sistema de las interacciones sociales al tiempo que los introduce en ellos. Esto es lo que se experimentaría en los rituales de pasaje, enfatizando el hecho que en el ritual no se asimilan contenidos como si de un aula se tratase, se experimentan efectivamente:

“Si el sistema de valores y significados simbólicos sobre el cual se organiza el rito constituye el modelo ideal de realidad social y del orden cósmico compartido, los ritos de iniciación tienden justo a lo contrario: a transformar los modelos de realidad en pasajes de la niñez a la adolescencia” (Pietro Scarduelli 1988: 50).

Los ritos de pasaje constituyen, de este modo, verdaderas *acciones pedagógicas* mediante las cuales los individuos se les destituye de los modelos originales para introducirlos (e introducirles) en los nuevos esquemas, en las nuevas representaciones de la realidad. Aquí es destacable que la acción es experiencia en el cuerpo (a través del sometimiento de pruebas fatigosas y dolorosas de modo de olvidar los antiguos modelos y de soportar la imposición de los nuevos modelos prescriptivos superando pruebas otra vez iniciáticas) y no es sólo un relato.

Si el Teatro como forma artística tiene algún vínculo con la ritualidad, es sin duda en relación con estos niveles propuestos por Scarduelli, o al menos este repertorio clarifica la filiación. Pero el teatro como forma artística vendría a exacerbar la función espectacular, es decir, su falta de eficacia social consiste en su capacidad de develar los mecanismos de encriptación que opera la representación social para ser efectiva. En ese sentido el teatro nace como un dispositivo lúcido que muestra lo convencional que encierra todo comportamiento cultural y por ello es que el teatro ha roto con la trama concreta de la vida, como sostiene Duvignaud (1966: 15).

Sin embargo, estas hipótesis ya habían sido anunciadas de algún modo por los teóricos de las vanguardias históricas. Es el caso, por ejemplo, del alemán Max Hermann, cuyo trabajo será rescatado en los últimos años especialmente por Erika Fischer-Lichte, pero es el caso también del director ruso Nicolai Evreinov (1956), quien propone a principios del siglo XX una peculiar mixtura entre teatralidad y biología. Para Evreinov la teatralidad tiene su origen en lo que denominará un “instinto teatral”, el cual irá evolucionado conforme la complejidad de las especies. Así la manifestación primaria de este instinto se verificaría en la capacidad de camuflarse hasta confundirse con el medio que poseen algunas especies animales, lo que la Etología llamaría *mimetismo*. Evreinov lee este mimetismo como transfiguración o poder de enmascaramiento y entrega una serie de ejemplos tanto en plantas como en animales que demostraría que los comportamientos asemejables a la teatralidad estarían ya presentes en las capas instintivas de las especies. El punto es qué entiende por teatralidad Evreinov que le permite asimilar tales comportamientos a lo que sucede en el teatro: “El instinto de teatralización –dice Evreinov-

puede encontrar su mejor definición en el deseo de ser “otro”; de cumplir algo “diferente”; de crear un ambiente que se “oponga” a la atmósfera cotidiana” (Nicolás Evreinov: 36).

Tres elementos definirían entonces la teatralidad: la capacidad de transfigurarse en otro, como lo que hace el actor cuando interpreta un personaje, o de realizar acciones o roles que no le son propios sino que pertenecen a otros, finalmente acciones extra-cotidianas como diría Barba, que incluso se opongan a la vida cotidiana. El teatro entonces nuevamente visto como el cumplimiento de roles, pero que no le corresponden al individuo y que entran en contradicción con los que sí le corresponden. Pero esta capacidad, de la que deviene el juego ha dicho antes Evreinov (Nicolás Evreinov: 28), puesto que el juego proviene de la imitación, no es simple imitación, es decir, la copia figurativa de lo otro. Evreinov insistirá en la idea de la *transformación* que implica el mimetismo y no apela a la reproducción: “Me refiero al instinto de transfiguración, el instinto de oponer a las imágenes recibidas desde fuera, las imágenes arbitrarias creadas desde dentro; el instinto de transmutar las apariencias ofrecidas por la naturaleza, en algo distinto” (Nicolás Evreinov: 35). Para el director ruso el teatro es un mecanismo de transformación de la realidad, a través del cual los hombres (así como las otras especies mediante el mimetismo) se adaptan y más aún apropian el mundo en el que viven. En este sentido las teatralidades se van complejizando conforme se desarrolla la vida social humana, dando origen no sólo a los juegos, sino a la variedad de rituales de las que depende la socialización y la cohesión del colectivo, pues: “tan pronto como el hombre empieza a teatralizar su vida adquiere un nuevo sentido: se transforma en “su” vida, algo que él mismo ha creado; la transforma en una vida diferente, deja de ser esclavo para transformarse en su amo (Nicolás Evreinov: 40)”. El lenguaje no es casual. Reconocemos en él no sólo la impronta del darwinismo, sino también el materialismo histórico que destina al hombre al dominio de la naturaleza. La teatralidad es en definitiva el origen mismo de la cultura y la cultura es la afirmación radical del humanismo, en oposición a la religión o a cualquier forma de panteísmo cultural, el impulso a la teatralización es la humanización del mundo, y el teatro como forma artística no es el modelo, sino la manifestación más palpable de este instinto teatral. Por ello para Evreinov el arte del teatro es pre-estético pues la “transformación”, que es su esencia, es más primitiva que la “formación”, que es la esencia de las artes estéticas. Esta

situación de centro le otorga al teatro una función medular al interior de la sociedad, que Evreinov ejemplifica con la figura del ámbar -que en griego se decía *electrón*- que le permitió a William Gilbert en 1600 descubrir la electricidad estática, del mismo modo, escribe Evreinov: “El teatro está destinado a jugar el mismo papel en cuanto a la comprensión de la vida y de la naturaleza” (Nicolás Evreinov: 27). El teatro está destinado a revelar nuestros secretos como el ámbar reveló a la electricidad.

En conclusión, el instinto de teatralización es un instinto de transformación y dominio de la naturaleza. La manera en que tomamos conciencia de este dominio, pues al teatralizar algo lo hacemos “propio”: lo humanizamos. Es interesante notar el contexto pre-revolucionario (1908) en el que Evreinov está proponiendo su lectura del teatro. Su conciencia del poder de transformación de la imaginación y la acción humana. La vida es ella toda teatralización en tanto es tránsito, cambio y devenir dramático. Acaso en esta idea de vida, de naturaleza, se encuentre una semejanza a la imagen de la historia en Benjamin.

Esta noción de *transformación* hará historia sin duda al interior de los estudios teatrales. Es sobre esta idea que se instaló la teoría de la performance proveniente de los *Performance Studies*. La habíamos ya expuesto cuando nos hemos referido a Víctor Turner, quien la vincula axialmente con la idea de liminalidad. Es decir, los pasajes intersticiales buscan generar transformaciones, tanto en las estructuras sociales como en los individuos. La transformación para Turner es inherente a los rituales de pasaje, de hecho en función de este concepto marcará una diferencia entre rituales propiamente y ceremonias: “El ritual es transformatorio, la ceremonia, confirmatoria” (Víctor Turner 1973: 56).

Pero el concepto con que Schechner pensará la operación de transformación que realizan las performance más allá del ritual será el de *Drama Social*, término que toma de Turner y que pasaremos a revisar sumariamente.

Turner denomina “dramas sociales” a ciertos mecanismos performativos que ponen en marcha las sociedades para resolver querellas internas en la comunidad, provocadas por crisis o movimientos que alteran los estatus sociales y comprometen un reajuste del

esquema total. A diferencia de las funciones rituales que describe Scarduelli, los “dramas sociales” son escenificaciones que no poseen un carácter sagrado, pero sí contienen una estructura bien determinada motivo por el cual Turner las asemeja a una forma dramática. El antropólogo la describe de la siguiente manera:

“Los dramas sociales son unidades de un proceso inamórnico que surge en situaciones de conflicto. Típicamente, ese proceso tiene cuatro fases de acción pública (...) 1) *Ruptura* de las relaciones sociales gobernadas por normas (...) 2) *Crisis* durante la cual (...) hay una tendencia a que se ensanche esa ruptura (...) Toda crisis pública tiene lo que ahora llamo características liminales, puesto que es un umbral entre fases más o menos estables del proceso social, pero no un umbral sagrado, rodeado de tabúes y expulsado de los centros de la vida pública. Por el contrario, adopta una postura amenazante en el foro mismo y, por así decirlo, desafía a los representantes del orden a que se enfrenten con la crisis (...) 3) *Acción correctiva* que puede manifestarse en un amplio espectro de formas: desde el consejo personal, la reflexión informal y el arbitraje informal hasta el uso de la maquinaria formal jurídica y legal y -para resolver ciertos tipos de crisis o legitimar otros modos de resolución- la performance de un ritual público (...) El acto de corregir tiene también sus características liminales, su ser ni lo uno ni lo otro, un poco en el medio y, como tal, proporciona una réplica distanciada y una comprensión de los acontecimientos que llevaron a la “crisis” o que forman parte de ella. Esta copia puede ser formulada en el lenguaje racional del proceso judicial en el lenguaje metafórico y simbólico del proceso ritual (...) 4. La fase final (...) consiste o en la *reintegración* del grupo problemático o en el reconocimiento social y la legitimación del cisma irreparable entre las partes en conflicto” (Víctor Turner 1974: 37-41. Citado por Schechner 2000: 85-86).

Debemos recordar que Turner había propuesto una analogía entre las fases liminales de los ritos de pasaje de las sociedades tradicionales con las actividades de ocio y aquellas que comporta la realización artística que denomina “liminoides”. En ese sentido ya era posible advertir que la liminalidad podía ser comprendida como una categoría estética y en esa medida el teatro sería una suerte de producción de espacios liminales. Pero si para Turner la semejanza del drama social con el drama teatral radicaba en que en ambos tratan de presentar un conflicto y ejecutar su resolución, Schechner (2000) observará muy agudamente que este esquema explicativo no nos permite entender la necesaria eficacia social que debiera producir la ejecución del “drama social”. Entonces, para Schechner el problema estará en centrar el asunto en la noción de conflicto, el que nos llevará inmediatamente a la idea de una representación diferida espacio-temporalmente, pues: “El conflicto es soportable (en el teatro y acaso también en la sociedad) sólo dentro del espacio cerrado construido a partir del acuerdo de reunirse en un momento y lugar específico” (Richard Schechner 2000: 88). La convencionalidad que implica el análisis dramático o teatral clásico fija más su atención en el fenómeno de la ficción, no interesándose por los efectos concretos que pueden generarse en los diversos sujetos que concurren a un

espectáculo. Pero la ficción en este sentido apela a la distancia del aquí y ahora performativo con un allá temporalmente diferido, es decir:

“Para ser eficaz, el teatro debe mantener su presencia doble o incompleta como *performance-aquí-y-ahora-de-hechos-ocurridos-allá-y-entonces*. La distancia entre el “aquí y ahora” y el “allá y entonces” permite que el público contemple la acción y considere alternativas” (Richard Schechner 2000: 88).

Pero esta distancia, este “jugar con”, que podría significar un “no hacer de veras”, no es débil ni banal, provoca cambios en los actores y en el público, sostiene Schechner. El asunto no es tanto un error cuanto la urgencia de un cambio de punto de vista que nos permita comprender a cabalidad lo que acontece en el “drama social” y por ende en el teatro como forma artística, qué es lo que efectivamente sucede cuando sucede. Al respecto Schechner escribe:

“Turner ubica el drama esencial en el conflicto y la resolución del conflicto; yo lo sitúo en la *transformación*: en la forma que la gente usa el teatro como modo de experimentar, actuar y ratificar el cambio. En el teatro, las transformaciones ocurren en tres lugares diferentes y en tres diferentes niveles: 1) en el drama, es decir, en el argumento; 2) en los actores, cuya tarea especial es experimentar un *rearrreglo* temporario de sus cuerpos/mentes, [...]; 3) en el público, donde los cambios pueden ser pasajeros (entretenimiento) o permanentes (ritual)” (Richard Schechner 2000: 89).

La teatralidad es pues una experiencia de *transformación* a partir de una estructura que Schechner reduce a tres momentos: reunión, representación y dispersión. Una partitura mínima sobre la cual se puede ejecutar el flujo dinámico del juego. En ese sentido el teatro coincide con la producción de liminalidad o más precisamente debe producir fases liminales para poder generar la transformación. Para Schechner al igual que para Evreinov el paradigma de la conversión es el paso de la naturaleza a la cultura, de lo crudo a lo cocido como señala citando a su vez a Levi-Staruss. Pero la transformación ocurre también en la diversidad de ámbitos que supone la ejecución: hay disfraces, hay máscaras hay toda una producción atmosférica “para hacer creer”, para ser efectivos en la generación de un simulacro. Pero el simulacro no es el fin de la representación:

“Si la transformación funciona, los espectadores individuales experimentarán cambios de humor o de conciencia [...] Pero todos esos cambios están al servicio de la homeóstasis social. Los cambios que afectan a los individuos o a los grupos contribuyen a mantener el equilibrio de la totalidad del sistema.”(Richard Schechner 2000: 90)

Si bien el drama social y el drama estético guardan similitudes, se diferencian esencialmente, señala Schechner, en la performance de las transformaciones efectuadas. Mientras el drama estético focaliza su acción sobre el público procurando sobre ellos una

experiencia distanciada de la crisis (del drama), el drama social es colectivo en la medida que hace participar tanto a los ejecutores como a los espectadores en procesos concretos de transformación: “La función del drama estético es *hacer para la conciencia del público lo que el drama social hace para sus participantes*: proporcionar unos lugares y unos medios para la transformación” (Richard Schechner 2000:91). Los dramas sociales así como los rituales llevan a los participantes a cruzar umbrales, a ser sujetos diferentes. El drama estético incide en la visión de mundo de los espectadores invadiéndolos con representaciones de experiencias extremas que no sucederían necesariamente en la vida cotidiana, así, entonces, el fin del drama estético -su performance- consiste en producir un espacio de reflexión, en el que “esa reflexión es un tiempo liminal durante el cual ocurre la transformación de la conciencia” (Richard Schechner 2000:91).

Scarduelli (1988), por su parte, describirá la eficacia del ritual en una dimensión eminentemente cognitiva por sobre lo performativo. Sin embargo, de los tres niveles que anunciábamos líneas atrás será el segundo, en el que el ritual cumpliría una función de catexia emocional, el más cercano a un enfoque performativo en tanto ingresa en ello la dimensión afectiva. Citando un conocido trabajo de T. Scheff, Scarduelli sostiene que el rito consistiría en un tratamiento institucionalizado de la emoción que implicaría tres fases:

- a). Evocación del estado emotivo.
- b). Mediación cultural destinada a efectuar cierto distanciamiento psicológico del sujeto.
- c). Descarga de la tensión (catarsis).

Por emoción Scheff comprende el estado de tensión provocado en el cuerpo por una situación de tensión; y catarsis es la liberación de ese estado de tensión. El origen de las tensiones sociales habría que buscarlo en los conflictos y contradicciones sociales que se generan en las interrelaciones entre los miembros de un colectivo. Estas tensiones se mantienen latentes constituyéndose en una peligrosa fuente de violencia social. Scarduelli señala que “el rito interviene a través de una manipulación de los procesos cognoscitivos que induce a los sujetos a expresar emociones y al estado de excitación latente, que es plástico e indeterminado; la manipulación de los procesos cognoscitivos por parte del ritual

tiende a orientarlos” (T. Scheff 1977: 87), en tanto que el rito sería capaz de determinar en las estructuras cognitivas una reorganización tal que incluso puede modificar los procesos hormonales productores de emociones (T. Scheff 1977: 86). Naturalmente este mecanismo performativo de reelaboración psíquica requiere de ser mediado simbólicamente. La estructura simbólica de los rituales es lo que, de acuerdo a Scheff, permite el distanciamiento estético. Sin una regulación simbólica de la descarga emotiva ésta sería un conjunto de impulsos confusos carentes de nexos con los valores y normas sociales. El proceso expresivo del ritual produce catarsis, en cuanto resuelve en el plano individual las contradicciones sociales (y no porque libere de angustias existenciales, como pensaban los funcionalistas). En tal proceso lo simbólico media o es aquel elemento que establece el nexo entre el individuo y la normatividad social. El aparato simbólico sería en este caso la estructura dramática que definen tanto Turner como Schechner y que sería diferente en la performance que en el teatro o el ritual tradicional solo por una cuestión de grados de convencionalidad¹⁹².

Sin embargo, es el tercero de estos niveles sobre el que quisiéramos llamar la atención y es a nuestro juicio el más notable. Según este nivel *el ritual sería un mecanismo de control social y legitimador de las estructuras de producción y de las superestructuras ideológicas (proto-políticas, pre-jurídicas) a nivel simbólico.*

Para los antropólogos funcionalistas, recuerda Scarduelli, el rito sería un instrumento de legitimación de las conductas socialmente correctas, en algunos casos como mecanismos punitivos de las conductas equivocadas.

E. Leach, según recuerda Scarduelli, ha subrayado la función del ritual en el mantenimiento de la estratificación social: el ritual tendría la finalidad de definir, legitimar y sancionar las diferencias entre segmentos y sujetos sociales diferentes (clases, castas, etc). Operarían como una cierta transcripción simbólica de las diferencias sociales.

¹⁹² Sobre este punto, la relación entre performance y relato véase Mauricio Barría (2010) y (2011).

Por otra parte, para Gluckman las hostilidades, conflictos, controversias y rencores latentes se expresan en los ritos, adoptando las formas o de inversión de papeles o de licencia sexual o de la suspensión transitoria de las normas de convivencia civil (ej.: los carnavales). De este modo los rituales tendrían la finalidad de mantener el orden por medio de la resolución de los conflictos existentes entre los distintos principios de organización social.

En resumen el rito vendría a ser un instrumento destinado a mantener la estratificación social y la estructura de las relaciones de poder, que no son sino las manifestaciones visibles de la estructura económica de una comunidad. El poder se entiende como el control sobre las relaciones de producción y sus componentes: la fuerza productiva, los recursos estratégicos, los medios de producción y la fuerza de trabajo. Pero también control sobre los saberes relacionados a estas relaciones, por ejemplo, el uso de técnicas:

“Las fuerzas productivas no sólo están compuestas de realidades materiales, sino también intelectuales: visión mental de todas estas relaciones, conceptualizaciones de las fases, actividad y efecto de la actividad productiva. Este componente mental constituye la estructura interna de la fuerza productiva, el esquema abstracto que permite organizarla. El elemento mental, así pues, no es a posteriori, como legitimación del elemento material: de las condiciones materiales que permiten la producción y reproducción, como pensaban los funcionalistas [...] El control social del ritual puede asumir aspectos como: estructuración de las percepciones, elaboración de las valoraciones, elección factible de los sujetos sociales, proyectos de acción, interferencia en los procesos de decisión y plasma los medios de interacción” (Pietro Scarduelli, 1988: 95).

El control de las potencias fantasmales, la tenencia de un saber, el monopolio de este saber es lo que marca la diferencia entre segmentos dominados y dominadores de una sociedad. El ritual sería la ejecución controlada de tales saberes, lo que viene a legitimar el monopolio del poder y las relaciones de producción en las cuales se sustenta.

“[...] las contradicciones fundamentales están dentro de las relaciones sociales de producción, y por tanto también en la conceptualización de la realidad social que constituye el componente mental de esas relaciones; las reglas sociales y los valores normativos se elaboran a partir de la conceptualización de la realidad social y por eso comprende que las contradicciones estructurales repercutan sobre sí mismos. Ya hemos dicho anteriormente que el rito puede asociarse en numerosos casos a la conceptualización de las relaciones de dominio, pero esta explicación de la actividad ritual no es exhaustiva porque las relaciones de dominio representan un tipo específico de contradicción estructural; *el ritual, constituye, el medio fundamental para neutralizar los efectos de otros tipos de contradicción estructural; constituye el único modo de enfrentar, resolviendo en el plano simbólico las contradicciones existentes en las relaciones sociales de producción que no es posible resolver de otro modo, debido al nivel de desarrollo de las fuerzas productivas[...]*” (Pietro Scarduelli, 1988: 110, las cursivas son mías).

Lo que nos enseña Scarduelli es que el ritual se inscribe plenamente en el eje de la estructura productiva y material de un colectivo y por lo tanto lo sagrado cabría incluirlo también dentro de ese eje, lo mismo los mecanismos laicos descritos por Schechner. El ritual es pues una intervención en la estructura productiva de una comunidad que se asemeja a las funciones de la ideología desde un punto de vista cognitivo. Pero si en el ritual tradicional la serie de acciones tendían al tratamiento del conflicto, éste sólo es posible a través de la manipulación simbólica de sus componentes. Quiero decir que las transformaciones, qué duda cabe, ocurren simultáneamente a nivel mental y corporal, racional y afectivo. Y si el teatro es una derivación estética del ritual, entonces cabría entenderlo como una *desviación crítica de este sistema operante*. El teatro nace como un dispositivo crítico no sólo de los comportamientos culturales. En su origen respira una pulsión política. Desde el surgimiento de la tragedia como un tipo de ritual laico en el que performativamente se hacía acontecer la igualdad ciudadana: somos iguales en la medida que accedemos a un saber (a un ver) desde localizaciones homogéneas aseguradas por el *amphiteatro* y vemos un mismo acontecimiento escénico. Hasta las temáticas que abordan el problema de la decisión soberana en *Edipo Tirano* o los meandros paradójicos del poder en *El Rey Lear* o en *Ricardo III* de Shakespeare; en *La muerte de Danton* de Büchner o en las obras de Heiner Müller para quien el teatro era un modelo en miniatura de la sociedad, por citar algunos ejemplos, al teatro pareciera serle inherente su condición política. Pero también a un nivel político cultural: cómo si no entender el procedimiento irónico del *Deus ex machina* de Eurípides en *Ifigenia en Tauride*, remarcando el carácter de simulacro del teatro. O el distanciamiento que debieron producir sus mujeres decadentes y extranjeras elevadas a la condición de héroes trágicos, es decir, a propietarias de la mayor de todas las sabidurías: como *Medea* o *Hécuba*. El teatro rompe con la reificación de la norma representacional, juega con ella y de este modo la pone en crisis. Así, el énfasis de Turner no es equívoco o incompleto. De lo que se trata es de presentar un conflicto y ese conflicto se experimenta como una crisis, es decir, una fisura en la realidad. El teatro desde su origen buscó generar esta interrupción de los imaginarios sociales operantes, no necesariamente para subvertirlos, sino para generar las condiciones de su transformación¹⁹³. Si la actividad

¹⁹³ Por lo mismo cabría hacer una distinción entre trasgresión y transformación. Si la trasgresión supone el mero traspaso de un límite, esto se realiza finalmente con el objetivo de valiar el límite. Pero si entendemos la

artística coincide en algo con los períodos liminales, como piensa Turner, es por esta suspensión crítica de la estructura productiva¹⁹⁴.

Pero hay todavía un tercer aspecto sobre el cual debemos detenernos y es el vínculo entre teatralidad y comunidad.

c. La teatralidad como acontecimiento ficticio de la comunidad

Según Féral (2003) la cuestión fundamental que define la teatralidad es *la mirada de un otro*. Sea pensado como espectador o no, el otro es quien configura un determinado suceso como teatral, es quien desencadena el mecanismo de la teatralidad. Podría decirse, sin embargo, como argumenta Cornago, que esta condición es aplicable a toda forma de contemplación artística en la medida que una pintura o un objeto escultórico buscan producir un efecto en el que la contempla. La diferencia radicaría en que hay teatralidad *durante* el momento en que alguien esté mirando, fuera de ese momento dejará de haber tal. Es decir, la teatralidad supone entonces lo que Fried denominó una *duración de la experiencia*, esto es, una contemplación no sólo situacional sino sobre todo duracional. Este ingreso de la dimensión temporal en la mirada, esta marca del tiempo en el mirar, devela lo que para Cornago sería la segunda clave: que la teatralidad “se trata de algo procesual, que sólo tiene realidad mientras está funcionando” (Josette Féral 2003: 4). No obstante hasta aquí no estaríamos planteando algo distinto de lo que define también a la performatividad, el punto de colisión es la tercera de las condiciones: “El tercer elemento constituyente de la teatralidad es el fenómeno de la representación, es decir, la dinámica de engaño o fingimiento que se va a desarrollar” (Josette Féral 2003: 5). Lo fundamental del efecto de la teatralidad es que esta dinámica de engaño se haga visible, y ésta sería la diferencia entre teatralidad y representación:

“La representación -escribe Cornago- constituye un estado, mientras que la teatralidad es una cualidad que adquieren algunas representaciones y que se puede dar en mayor o menor medida, a diferencia de la representación, que no admite la gradualidad [...] La teatralidad supone una mirada oblicua sobre la

trasgresión como liminalidad (como hemos querido entenderla en Bataille), entonces trasgresión y liminalidad ofrecen una afinidad en el marco de análisis que hemos propuesto.

¹⁹⁴ Esta realación entre liminalidad (umbral) y estética ha sido muy claramente expuesta por Erika Fischer-Lichte en un artículo llamado “Experiencia estética como experiencia umbral” (2003), en Joachim Küpper/Christoph Menke (2003). La traducción inédita del artículo me ha sido gentilmente cedida por su traductor Andrés Grumann para esta investigación. Sin embargo, a mi juicio encuentra su origen en la distinción que propone el mismo Turner entre liminalidad y liminoide referida en el capítulo IV de esta tesis.

representación, de tal manera que hace visible el funcionamiento de la teatralidad. Tiene lugar, por tanto, un efecto de redoblamiento de la representación, una especie de representación de la representación” (Josette Féral 2003:6)¹⁹⁵.

Esta ostentación de la superficie de representación (Oscar Cornago 2005: 8) que pone en evidencia la maquinaria teatral es descrita por Féral como una clase de escisión que sufre la acción contemplativa, una serie de divisiones en la que ingresa lo que ella denomina ficción:

“...esa mirada del espectador descubre una serie de divisiones que constituyen el ejercicio mismo de la teatralización:

-la primera división interviene entre lo real y lo no-real, lo real y la ficción.

-una segunda división distingue entre espacio cotidiano y espacio potencial (en el seno de este espacio potencial se opera otra división entre real y teatral), comprendido en él la escena;

-una tercera división interviene a nivel del sujeto en la identificación de la actuación, o sea, de las transformaciones que sufren los objetos y los acontecimientos, pero también el descubrimiento del juego en el sujeto mismo.” (Oscar Cornago 2005: 86)

La teatralidad, por lo tanto, no sólo supone la mirada de otro, también el develamiento de los mecanismos que arman el evento que estoy presenciando y eso produce en palabras de Cornago un “sistema de tensiones generado por esta *distancia de la teatralidad* que se abre entre lo que uno ve, por un lado, y lo que uno percibe como escondido detrás de lo que está viendo, por otro” (Óscar Cornago 2005: 7). Finalmente para el teórico español este paradigma teatral de la representación implica un modo de entender la realidad a partir de sus limitaciones, en otras palabras una experiencia umbral en la que se explicita el vacío que subyace a todo sistema de representación. Este efecto distanciador -que ya proponía Brecht en función de ver lo que se esconde detrás de los sucesos, de que el teatro debe

¹⁹⁵ Al respecto Féral hablará siguiendo a Lacoue Labarthe de mimesis pasiva y mimesis activa. La primera aludiendo al sentido restringido de la mimesis imitativa o simplemente reproductiva ligada a la función de reconocimiento por parte del espectador; la segunda, el sentido amplio de una mimesis como un suplemento, como completación de la naturaleza. En esta segunda radicaría lo específicamente artístico y teatral: “El placer de la *teatralidad* [...] no surge del reconocimiento, sino que viene del placer de ver al otro jugar con las apariencias. Está entonces en el placer del desplazamiento de los signos, en el juego de construcción-deconstrucción que le es dado al espectador” (Josette Féral 2003: 78). Una vez más el punto está puesto sobre la ostentación de esta dinámica de fingimiento, es decir, que el espectador se dé cuenta que lo que contempla es ficticio. Los ejemplos son variados. Cornago propone la situación de estar observando a una pareja que comparte en un restaurante y de pronto comienza a discutir. Asumo de esa interacción cotidiana inmediatamente su realidad, pero si comenzara a notar que uno de ellos finge el enojo, entonces inmediatamente califico la situación como teatral. Por su parte Féral lo ejemplificará con el llamado “teatro invisible” de Boal. Por ejemplo, un hombre increpa a otro por estar fumando en un lugar público: un vagón de metro. La discusión tiende a ser cada vez más violenta corporalmente y en relación con los argumentos de derecho que cada una de las partes propone. Sólo es posible llamar a una interacción conflictiva teatro cuando me he enterado que en realidad esos sujetos estaban “actuando”, antes de eso asumí que lo que veía era una discusión real. Luego observa algo interesante: mientras crea que esa disputa es real es posible que intervenga para defender una u otra posición. Pero una vez que entiendo que es teatral lo más probable dice ella que los espectadores no interfieran en el desarrollo de la escena (Josette Féral 2003: 83).

mostrar no tanto a los individuos psicológicos cuanto al sujeto social, esto es, el sujeto desde su imbricación con las relaciones de producción que lo constituyen- es en definitiva, a nuestro modo de ver, el nexo entre teatro y comunidad. Sobre ello Erika Fisher-Lichte recuerda una elocuente cita de Max Hermann:

"El sentido original del teatro [. . .] consistía en ser un juego social, un juego de todos para todos. Un juego en el que todos son participantes, participantes y espectadores. El público colabora como factor integrante. El público es, por así decirlo, el creador del arte teatral. Existen así tantas partes representantes que constituyen la fiesta del teatro que no se pierde su carácter social fundamental. El teatro implica siempre una comunidad social. Este punto debe ser tenido en cuenta por la ciencia teatral" (2008: 117)¹⁹⁶.

Es eso lo que ella denominará *medialidad* y que comprende no en un sentido abstracto, sino estrictamente material: "Los espectadores están comprendidos más como co-participantes, como co-jugadores, los cuales crean en conjunto la puesta en escena a través de su participación, esto quiere decir a través de su *presencia física*, su percepción, recepción y reacción" (2008:117). Fischer-Lichte señala que la teatralidad está definida por el acontecimiento (*ereignis*), es decir, por la *emergencia* de lo que sucede, incluso siendo más importante que lo que sucede. El énfasis en el ocurrir amplía la idea que la teatralidad es fundamentalmente un asunto de la mirada como planteaba tanto Féral como Cornago. En efecto, el que algo ocurra implica que eso que ocurre afecta de algún modo al sujeto que presencia, el sujeto deja de ser un espectador en sentido estricto para convertirse en un colaborador, en un co-ejecutante de la actividad: "Durante su transcurso se intercambian energías, se desencadenan fuerzas, se ponen en marcha actividades y tienen lugar múltiples transformaciones" (Erika Fischer-Lichte 2008:117). De este modo la co-presencia compromete no sólo a la subjetividad sino a la vivencia toda del cuerpo en un espacio y un tiempo concreto:

"La actividad del espectador no se entiende como una tarea de la fantasía, de su imaginación, como podría verse en una primera aproximación, sino como un proceso corporal. Este proceso se pone en marcha a través de la participación en la puesta en escena y no implica únicamente ojo y oreja, sino a la totalidad el cuerpo. Son los cuerpos activos en el espacio los que constituyen la puesta en escena –los cuerpos de los actores, que se mueven en y a través del espacio como también los cuerpos de los espectadores que experimentan o, más bien, sienten la dimensión espacial del ambiente de comunidad como también la especial atmósfera que genera la experiencia corporal del espacio compartido entre todos y reaccionando corporalmente a la presencia física de los actores" (Erika Fischer-Lichte 2008:117).

¹⁹⁶ En Erika Fischer-Lichte y Jens Roselt (2008).

La experiencia de la teatralidad es pues una experiencia umbral, de interrupción, por un lado, pero también de escisión. De interrupción porque expone las tecnologías de constitución de la subjetividad al situar al cuerpo como el *locus* de la experiencia. Pero escisión en el sentido que la teatralidad opera un quiebre del flujo de la representación imitativa y en eso radica su especificidad como mecanismo de representación y es esta peculiaridad la que puede leerse como alegoría cuando nos focalizamos en la escritura teatral. Es de este modo que el teatro escenifica materialmente un experimento de comunidad, la hace acontecer ficcionalmente, y a través de ello abre el espacio para el venir de la pregunta por el significado del estar-en-común.

2. Hacia una genealogía de la figura sacrificial: Análisis de la figura sacrificial como alegoría de la decisión /escisión originaria

El objetivo fundamental de mi trabajo es desarrollar estos problemas al interior de una estética de la teatralidad y desde ahí movilizarnos hacia las cuestiones culturales que podrían desprenderse, y no a la inversa. Esto quiere decir que no debemos confundir, como bien lo indica Duvignaud, la teatralidad social como ceremonia con eficacia social, del arte teatral como puesta en escena lúcida de los imaginarios que realizan la eficacia de tales ceremonias.

El teatro es en su origen un aparato crítico, no así necesariamente una teatralidad social. Aunque hay épocas en que el teatro también ha sido el espejo reificador de las conductas sociales (es el caso del drama burgués del siglo XVIII y XIX), incluso en esos casos lo produce de forma explícita. Lo que al fin queda es que el teatro como forma artística trata sobre la interrupción o la escisión que configurará el pensamiento del sujeto como pensamiento crítico, y es eso lo que veremos a continuación.

Si el teatro trabaja en la interrupción de las representaciones de lo real, es menester preguntarse en qué puede consistir esta escisión. Para comprender esta condición del teatro hemos recurrido al procedimiento alegórico como la forma en que sucedería esta operación y hemos buscado en la figura sacrificial su modelo hermenéutico. Cuando hemos dicho que

el teatro es una recuperación alegórica del sacrificio no significa que el teatro aluda temáticamente o represente explícitamente escenas de sacrificios. Más bien decimos que el sacrificio *es* el teatro mismo, es decir, el teatro es un dispositivo alegórico en el que comparecen los mecanismos de encriptación de las representaciones sociales, los que se interrumpen por medio de su propia presentación alegorizada como sacrificio (son estos mecanismos los que se develan sacrificándose). La escena requiere de sacrificio, no porque sea un instante de máxima intensidad, ni tampoco porque el sacrificio represente una suerte de origen atávico de la teatralidad. En el teatro, pensamos, los sacrificios que se representan o se tematizan cabría entenderlos como alegorías a través de las cuales se muestra la operación misma del sacrificio como dispositivo de interrupción de la representación en relación con la comunidad, entonces se devela el sacrificio como (el) artefacto (alegórico) de la comunidad. Es la economía de lo sacrificial lo que conduce el relato dramático, en tanto *espectáculo de la falta*. El teatro constituye ficcionalmente la comunidad para enrostrarle su propia inexistencia, pero al mismo tiempo revelar su radical urgencia. Pero esto lo hace el sacrificio sólo en la medida que lo concebimos como una figura alegórica sobre la escena. En la medida que el sacrificio instalado como figura alegórica es esta interrupción de la representación, y no su aniquilamiento ni su trasgresión. Pues la figura sacrificial no es un retorno a un más acá, ni se dirige a un más allá de la representación, porque el sacrificio teatral (alegórico) -no olvidemos- es una ceremonia sin eficacia real. Es solo un artefacto crítico en el que consiste la urgencia misma del escenificar. Entonces por qué se escenifica, para no olvidar la fisura desde la que se levanta toda construcción cultural y por ende todo aparato económico, político y social. El teatro es finalmente un acto de la memoria, y la memoria es el teatro de su violencia fundacional. Nietzsche decía que sólo se recuerda lo que no deja de doler, por eso el reatar del recuerdo necesita suceder sobre una escena, pero sobre una escena se alegoriza como una memoria de la ruina y de la finitud. La alegoría sacrificial da cuenta íntimamente de la violencia como un fantasma, para no olvidar la urgencia de la comunidad. *La figura la violencia sacrificial quedó encriptada en la escena teatral como decisión y escisión*. Y con ello partiremos esta analítica de la alegoría sacrificial.

a. Sacrificio y decisión

Partamos aventurando una hipótesis: todo drama trata sobre una decisión. Independiente de donde provenga: si del deseo interiorizado como voluntad de un personaje (piénsese en Hamlet); o de una urgencia cosmológica por restablecer el orden ontológico del mundo personificado en una figura heroica (Edipo). La decisión es pues la cuestión que activa la intriga, como la mecha de todo argumento. La decisión entonces no es simplemente un tópico o tema del argumento, sino una figura formal sin la cual no existiría el desarrollo argumental, por eso cabría asemejarlo a un tropo dramático, a una figura retórica de la dramaticidad, esto es, el tropo que subyace a todo argumento y en tanto tal es el activador del movimiento dramático. Pensemos, por ejemplo, en la decisión de Macbeth de adelantar las supuestas predicciones de las tres brujas. Al igual que el oráculo en Edipo Tirano, la profecía funciona como un catalizador de la cuestión capital que se va incubar, pero es a su vez un buen distractor dramático. Tanto el oráculo como la profecía plantean una paradoja a los protagonistas¹⁹⁷. La paradoja es un símil del enigma respecto de su efecto, pues ambas establecen una relación con la verdad. El enigma esconde la verdad en su retorcimiento, la paradoja la difiere, haciéndonos pensar o que la verdad no existe o está donde no creemos que está. La paradoja especula con la verdad. Y un texto paradójal es pues una infinita combinación de reflejos: de espejos unos frente a los otros, cuyo objetivo es hacernos errar la puntería. Esto que parecía estar ahí en realidad no está, sino que sólo vemos su reflejo. La imagen de la cosa repetida infinidad de veces. Toda paradoja establece un juego de referencias equivocadas que nos descubre entonces ya no la verdad, sino las propias reglas del juego; digámoslo más simplemente: toda paradoja en su reverso en una obligación al juego obliga a una acción (decisión). En la carta que Macbeth escribe a su

¹⁹⁷ Una paradoja se define como una aserción inverosímil o absurda que posee verdades o un hecho que está aparentemente en contradicción con las leyes de la naturaleza o con ciertos principios demostrados. Finalmente una figura del pensamiento que consiste en emplear expresiones que envuelven contradicción.

Pero la palabra viene de un compuesto entre dos términos: *pára*, una preposición que indicaba en griego generalmente movimiento de avanzada, pero cuyo sentido más profundo es la contigüidad, en movimiento o en reposo; y *doxa*, palabra conocida que significa opinión o elocución verbal de cualquier tipo, la unión de ambas palabras no conforma con claridad el sentido que tenía el término griego: (*paradoxos*) significaba algo inesperado, extraño o maravilloso, raro o singular. En cierto modo parecido a nuestro sentido actual, pero con mayor intensidad expresiva. Tal vez lo que se pretendía advertir o dar a entender es que una paradoja es un dicho acompañado de su otro contrario, que en su convergencia daba una sumatoria absurda o inverosímil. Una paradoja en todo caso supone siempre una amistad lingüística, esto es al menos dos términos en juego, que conforman una oración.

mujer se aprecia cómo éste ya ha caído en el juego de las hermanas fatídicas. Hasta ese momento Macbeth era simplemente el primo leal de Duncan y triunfador en la guerra. Por sus propios méritos se había hecho acreedor a dos nuevos títulos. Pero no era suficiente. Este comportamiento, como el que luego tendrá Lady Macbeth en función de realizar la profecía, no tiene razón: sucede. Simplemente ambos ingresan en el juego de la paradoja, entonces sólo les resta actuar: asesinar al rey de modo de producir la “verdad” refractaria del oráculo. La verdad como una promesa auto-cumplida. Es interesante destacar el juego paródico que propone Shakespeare en esta obra. Hay aquí un engaño interesante, pues si la Tragedia antigua trataba sobre la fuerza destinadora del *fatum*, lo que hace Shakespeare es emular paródicamente el poder de lo destinal para instalarlo en el propio sujeto: en la decisión “libre” de la voluntad de un sujeto que de ahora en adelante quedará definido por la acción. Sin embargo, el efecto es el mismo. Es por obra de la decisión que el mundo se quiebra para siempre. Las cosas se des-familiarizan como comentaba Heidegger, pues arremete la violencia sobre él, la violencia sin fin que por todas partes cubre de muertos y mandatos de muerte: “¿Es un puñal, lo que veo ante mí, con el mango hacia mi mano?” –se pregunta Macbeth para responderse inmediatamente.

Antes habíamos establecido que la de-cisión es la figura de la violencia trágica por la cual irrumpe la historia en el mundo, materializada en la fatal elección de un héroe. Esta violencia inevitable y fisurante es la que hace posible el habitar humano sobre la tierra. El origen es pues el desmembramiento de la unidad indiferenciada que separa lo real en términos de oposiciones irreconciliables: sujeto/objeto, racionalidad/irracionalidad, naturaleza/cultura. Tal desgarrado experimentado como herida introduce la guerra como la condición del acontecer de lo real, nos recordaba Lanceros (1997). De este modo, la violencia trágica encontraba una definición adecuada y preliminar en la tesis de Girard acerca del mecanismo de control que implica el chivo expiatorio, puesto que la violencia trágica no tiene nada de romántico, es esa que opone el individuo a la comunidad, la fatalidad de que para salvar a la comunidad es necesario sacrificar al individuo. Pero este es sólo un acercamiento preliminar.

Duvignaud (1966) nos recuerda “que el teatro trágico o cómico comienza con el espectáculo de un individuo suplicado porque ha transgredido las reglas comunes” (Jean Duvignaud 1966: 26). No hay personaje, por muy popular que sea, que lo eleven a la categoría de héroe dramático si no representa la conciencia colectiva de esta falta. La conciencia colectiva se proyecta en él, en la *hybris* que ha ejecutado. Esta afirmación de Duvignaud, aunque en cierto modo hipotética, podría, no obstante, considerarse un enunciado clarificador de la historia de la dramaturgia occidental. Los ejemplos son innumerables: Prometeo, Edipo, incluso Ajax son ejemplos de lo anterior en la tragedia antigua. Danton, en la obra de Büchner, o Roberto Zucco, en la de Koltés, son algunos ejemplos en el teatro moderno y contemporáneo.

Walter Benjamin sostenía en el *Origen del drama barroco alemán* que “La poesía trágica descansa sobre la idea de sacrificio” (1990: 95). Lo interesante acá es que esta preeminencia de lo sacrificial sobrepasaría su mero carácter literario para proyectarse como la idea-acción paradigmática de todo drama. De acuerdo a ello, el instante del sacrificio implicaría una especie de desajuste entre la palabra y la situación. El héroe -nos dice Benjamín- ante el acaecer catastrófico enmudece. A través de esta acción negativa le devuelve la palabra a la comunidad, la que representada por el Coro la reapropia y se reapropia a sí misma. El enmudecimiento del héroe, que Benjamín interpreta como ensimismamiento, puede ser visto también como su transformación en sujeto dramático en sentido estricto, es decir, aquel que ante la urgencia de la decisión sólo le resta actuar, tornarse en un curso de acción -*drama* significa acción en griego-. El silencio trágico no es pues una actitud del héroe, sino lo que hace para ser tal. Al respecto Benjamin termina por recordar una elocuente cita de Nietzsche en el *Origen de la Tragedia*: “...sus héroes (los trágicos) hablan, en cierto modo, más superficialmente de como actúan... Hamlet, por ejemplo... habla más superficialmente de cómo actúa”¹⁹⁸. Esta remisión a Hamlet adquiere un valor ejemplar a propósito de que en él tiene lugar la contradicción agonística que se juega en la tragedia. Hamlet se asemeja al hombre dionisiaco: ambos sienten náuseas de actuar: “El conocimiento mata el obrar, para obrar es preciso hallarse envuelto en velo de la ilusión (lo apolíneo)”. En definitiva, para Nietzsche, la tensión que define lo trágico entre

¹⁹⁸ Cf. Federico Nietzsche (1996: 147).

forma e incondicionalidad lo es entre lenguaje y acción. La tragedia trata sobre la urgencia de la decisión, el héroe pone en marcha no una verdad del mundo, sino un curso de acción. Este aspecto capital que define lo dramático y lo trágico había sido ya anunciado por Aristóteles en la *Poética*¹⁹⁹ cuando declara que el tramado de acciones (*pragmateos systasis*) es el alma de la tragedia, y no el carácter (*ethos*) o el pensamiento (*dianota*) de los personajes (Poética, 1450^a 15-35). Al respecto Max Kommerell (1990) señala que la gran diferencia entre la tragedia antigua y la moderna es que la primera entiende como individual la acción misma, frente a la segunda en la que aparece el individuo como ejecutor de la acción por su voluntad. Este énfasis en la praxis finalmente se consuma en el hecho de que la tragedia es una mimesis cuyo procedimiento es su mismo objeto: la acción de ahí que se llame *drama* (Poética, 1448^a, 28).

Este énfasis en la acción puede ser cabalmente comprendido cuando nos acercamos al punto en donde se liga la *Poética* con la *Ética a Nicómaco*. En efecto lo que liga a ambas investigaciones es la determinación de la acción como un fenómeno referido a la vida y a la felicidad: “Porque la tragedia es imitación no de personas, sino de una acción (praxeos) y de una vida (bíou), y la felicidad y la infelicidad están en la acción...” (Poética, 1450^a 15-7).

En el libro I de la *Ética a Nicómaco*²⁰⁰ Aristóteles afirma que el gran problema de toda ética desde siempre ha sido la pregunta por la mejor forma de vida, aquella que se puede considerar como "realizada" o "acabada", lo que comúnmente la gente señala como "felicidad". Aristóteles se propone, entonces, entrar en el análisis de un objeto en sí mismo variable e inmedible: la vida, el acontecer. ¿Cómo afirmar algo sobre ello, si es precisamente el lugar del continuo devenir? Ante esta insinuante aporía el filósofo asienta lo que será *el* principio de todo saber práctico: "Toda actividad humana tiene un fin". Es

¹⁹⁹ Aristóteles (1974).

²⁰⁰ Aristóteles (1998).

esta tal vez la declaración más importante de la Ética, pues traza un arco entre esta última y la *theoría* filosófica²⁰¹.

En un primer momento este fin se confundirá con el Bien. Acto seguido Aristóteles nos aclara con fuerza que el problema no va por ahí, y a partir de una crítica a Platón desplazará el asunto del Bien y enunciará el nombre de este fin como *Eudaimonía*:

"Puesto que todo conocimiento y toda elección tienden a algún bien ... ¿cuál es la meta de la política y cuál es el bien supremo? ... la felicidad, y pienso que vivir bien y obrar bien es lo mismo que ser feliz" (1095a15-20).

La argumentación que sigue toma un carácter biológico, pues se resuelve en términos de función (*ergón*)²⁰². El fin equivale a la función. La felicidad humana es plena realización de la función humana, y así como la excelencia de una actividad cualquiera la llamamos virtud (*areté*), la felicidad humana radicará en una actividad del alma -su mejor parte- conforme a una virtud; virtud racional, puesto que esto corresponde a la función vital, específica de un ser humano en tanto ser vivo (1098a5-20). Este es un punto interesante, pues de acuerdo a Jonathan Barnes la doctrina teleológica de Aristóteles tendría un sustrato empírico, es decir, respondería a una biología del conocimiento desde la cual se elaboraría una ontología superior: "Las causas finales -dice- no se le imponen a la naturaleza por medio de consideraciones teóricas, son observadas en la naturaleza"(1987:123). Ahora bien, finalidad en este sentido correspondería a la propia naturaleza de un ser, naturaleza que lo determina a ser lo que es, lo que puede ser vertido posteriormente a lenguaje en una definición: "Las causas finales son primeras causas porque equivalen a la "descripción de la cosa"...". Descripción de la función del ser vivo tal como se despliega fenoménicamente. Esto nos estaría indicando que el andamiaje de la ética se habría levantado en un primer momento desde una "fenomenología de la naturaleza".

²⁰¹ Será a partir de las emblemáticas investigaciones de Pierre Aubenque (La prudencia en Aristóteles) que es posible afirmar que la ética aristotélica trazaría una distancia relativa del sistema maestro que constituiría la Metafísica. De acuerdo a Aubenque, se verificaría al interior de la propia concepción de teoría de Aristóteles y demarcaría una tensión entre dos ámbitos de realidad en cuya diferencia radicaría, sin embargo, la posibilidad de la ontología:

"La prudencia no representa una disociación entre la teoría y la práctica, sino una *ruptura al interior de la teoría misma*".

Aristóteles estaría entonces demarcando una dimensión de lo inmóvil, eterno, y otra del movimiento, el cambio y la descomposición (muerte) en la cual estaría como máximo exponente el modo humano de ser, el campo de la acción y la política. Así, tenemos una ontología teórica frente a una ciencia de las cosas humanas u "ontología de la contingencia", (Aubenque, op cit. p.65). Todo lo anterior en Pierre Aubenque (1999).

²⁰² El mundo de Aristóteles es un mundo de acciones -de movimiento-, todo está en permanente actividad, y su descripción alude a estados de esta transitoriedad. En cierto sentido, la realidad misma es dramática. Así entendemos *ergón*, como la obra visible de algo, la manifestación de su actuar acabado.

Ahora bien, Aristóteles definirá la felicidad como una actividad de acuerdo a la virtud, pero esto ¿qué significa? Ante todo que el fin consiste en ciertas acciones y actividades y que el hombre feliz vive bien y obra bien (1098b19): "Decir que la *eudaimonía* es una "actividad" equivale a decir que florecer implica *hacer* cosas, en contraposición a estar en un cierto estado".

La vida humana es preferentemente acción y son nuestras acciones las que nos hacen felices o desgraciados. Según esto, la bondad sería un predicado de la acción, en relación a su excelencia, pero no sería algo independiente o diferente de la acción: existiría en cuanto se dice de una acción. Esto es lo que se denomina sentido adverbial del bien. Analicemos un poco mejor esto.

Hemos dicho que la felicidad es una actividad conforme a la virtud. La virtud es el criterio que ordenaría a la acción a su propia excelencia, esto es, su fin. ¿Pero qué es una virtud?

La virtud es la realización plena de una actividad. Así, habrá tantas virtudes cuantas actividades existan. Ahora, si hablamos de la felicidad, esto es del florecimiento de lo humano en cuanto humano, entonces nos referimos a una virtud del alma racional, las que pueden ser o excelencias del carácter o del intelecto. Ninguna de las dos son el resultado espontáneo de la naturaleza, aun cuando esté en nosotros la disposición para desarrollarlas (1103a30), esto implica que las virtudes de la acción (práxis) humana cobran consistencia y sentido en la acción misma. La ética, se menciona en el L.II,2, no es una investigación teórica, sino "práctica", en tanto que se ciñe a las circunstancias concretas en la que se desarrolla:

"Nosotros creemos, pues, que el hombre verdaderamente bueno y prudente soporta dignamente todas las vicisitudes de la fortuna y actúa siempre de la mejor manera posible, en cualquier circunstancia, como un buen general emplea el ejército de que dispone lo más eficazmente posible para la guerra, y un buen zapatero hace el mejor calzado con el cuero que se le da" (101a, 1-9).

La virtud es el máximo despliegue, dentro de lo posible, de una actividad, la cual está definida previamente por su propia función (modo de ser). La virtud moral será entonces el modo de actuar según la recta razón (1104a), en donde la razón se identifica con la acción misma:

"[...] para las virtudes el conocimiento tiene poco o ningún peso [...] Se dice, pues, que realizando acciones justas y moderadas se hace uno justo y moderado respectivamente; y sin hacerlas, nadie podría llegar a ser bueno" (1105b3-10)

Desde esta perspectiva se conforma una triple relación entre *práxis*, *razón* y *virtud*, que en su conjunto corresponden a un *modo de ser* (*héxis*). Si la virtud es un modo de ser entonces su naturaleza está "determinada" por la acción misma, por el ponerla en juego y por el juego en la que se pone:

"Quede, pues, establecido que la virtud se refiere a placeres y dolores; que crece por las mismas acciones que la produce y es destruida si no actúa de la misma manera, y que se ejercita en las mismas cosas que le dieron origen"(1105a15-18).

La acción, por otra parte, es de sí indeterminada, entonces la operación o función de la virtud es dar-medida o proporción a esta ilimitación, la virtud -nos dice Aristóteles- hace recta a la elección (1144a20), es decir, define un término medio entre dos posibles extremos (*hyperbolé-éndeia*), instalando un límite, que también es movable, pues procede de una elección sujeta a ciertas circunstancias. La elección lo es de lo "preferible" según el momento y la circunstancia -como el zapatero hace el mejor calzado con el cuero que *se le da*-. La virtud no es una idea o una configuración teórica externa, es un modo de ser de la acción al tiempo que del ejecutante:

"...la virtud es un modo de ser selectivo, siendo un término medio relativo a nosotros, determinado por la razón y por aquello que decidirá el hombre prudente" (1107a).

Del momento en que el término medio es para cada uno, éste está sujeto a las circunstancias en las que se da y si, además, la acción es siempre particular, esto es, no universalizable (1107a29-35), entonces cualquier determinación de la elección penderá de criterios tan fluctuantes como son la oportunidad y lo posible (*kairós kai dynatos*), como lo señala Ackrill:

"El correcto estado de carácter es aquel del que resultan, en cada ocasión, el sentimiento y la acción apropiada. En alguna ocasión particular, la acción o el sentimiento apropiados pueden ser "extremos": todo o nada" (1987: 244).

El término medio se fija cada vez según la acción que se analice, no existe *a priori*, es inmediato, pero su conocimiento *a posteriori*. Sin embargo, hay elección (*proairesis*), esto es, discurso, el "producto" de una operación permanente del pensamiento, operación dianoética, que discurre y delibera (*bouleusis*), lo que garantiza mantener nuestra unidad como sujetos, pero también nos otorga la autonomía necesaria para considerarnos ontológicamente substancias. ¿Cómo si no? Si no pudiéramos decidir cómo podríamos siquiera desear ser autónomos, ser para nosotros mismos. Un ser que no delibera está al servicio de los otros, no es dueño de sí ni de sus acciones, como un animal o como un "esclavo"(sic). Y es este tema de la *bouleusis* el que viene a cerrar nuestro cuadro.

No se delibera de lo eterno -nos advierte Aristóteles-, sino de lo que puede ser de otra manera, de lo que está en permanente movimiento, de lo que se genera y perece. Pero eso no puede ser nunca el fin, pues lo contrario sería condenar a la naturaleza a una dispersión que de hecho no existe, "la naturaleza no hace nada en vano", el *fin* es el anclaje del devenir: "El objeto de deliberación no es el fin, sino los medios que conducen al fin..." (1113a1).

El fin, la función o el bien, es por naturaleza y coincide con la naturaleza misma de cada cosa; hacia él va dirigida la virtud, pero la virtud no es ella misma el fin. La virtud nos mantiene en el recto rumbo al fin (nos alinea) y nos permite visualizarlo. La virtud cualifica a la acción en cuanto "es el medio para el fin" (1144a5). De este modo la virtud ética es deliberación, pertenece al ámbito de lo contingente, y la Ética se transforma en un *saber frágil*, en una investigación paradójica, pues mientras procura su fundamento, al mismo tiempo se desfonda, tal vez porque la realidad humana misma es así. Al respecto Carlo Thiebaut escribe:

" La fragilidad del bien no obedece a una pérdida de una supuesta fortaleza de la que ya carecemos, o a una debilidad de la que podremos recuperarnos, o a las deficiencias que induce una forma imperfecta de conocer lo perfecto, sino que se debería a que el bien sólo existe cuando y como se ejerce y se practica esa dimensión moral, y a que esa dimensión moral carece de otra entidad y de otra seguridad que la que suministra su mismo ejercicio -dubitativo, complejo, plural, conflictivo- cuyo criterio o cuyo rasero, como veremos, le es interno a ese mismo ejercicio. (Sólo puede entenderse la moralidad del ejercicio de esa dimensión cuando entra a formar parte de la identidad construida del sujeto moral y de su comunidad)" (1998: 90)²⁰³.

Desde ya nos damos cuenta que el asunto de la ética -la felicidad- radica en la correcta elección, pero si el ámbito de ésta se encuentra en la contingencia entonces ¿cómo se garantiza que un hombre tome la decisión adecuada cada vez? Es decir, en tanto el *ethos* es entendido no como una condición o estado psicológico, sino que como un tipo de práctica: nadie es justo porque sepa de justicia o se diga tal, o porque piensa de determinada manera o pertenece a un movimiento normativo como una iglesia o un partido político, sino porque realiza determinadas acciones aquí y ahora y que de acuerdo al criterio de lo posible y lo oportuno produce una acción prudente, ni excesiva, ni en falta, respecto a la

²⁰³ Cabe recordar que es Marta Nussbaum (1990) quien en su libro "La fragilidad del bien" es quien inaugura esta problemática. En relación a Aristóteles Nussbaum desarrolla toda una línea de argumentación en la que demuestra la vinculación de la Ética con la sabiduría trágica, lo que apenas es esbozado por Aubenque hacia el final de su libro. Para Nussbaum el ámbito de la Ética queda claramente demarcado de la *theoría* y de la *techné*, como *praxis*, defendiendo la idea que la deliberación, y por lo tanto la racionalidad práctica que es la *phronesis*, son ámbitos no científicos y autónomos de conocimiento, ligados a los saberes tradicionales y literarios -especialmente trágicos. Cf. Nussbaum (1990: 373-401).

contingencia. A esa ponderación según las circunstancias es lo que Aristóteles llamó virtud. La virtud no es pues una cualidad de algún objeto, algo conocible, sino la descripción fenomenológica de la eficacia de un acto desde el punto de vista del bien común (recordemos que para Aristóteles la ética es una ciencia política). Este carácter de radical contingencia de la ética viene a complicar su estatuto de cosa enseñable o transmisible. Sin embargo, si el actuar virtuoso no es enseñable, no es posible la sociedad política justa. El problema se genera respecto a la posibilidad de la enseñanza de esta virtud.

Recordemos que en el conocido libro VIII de la *Política*²⁰⁴, cuya relación con la *Poética* es indudable, propone a la música como la herramienta privilegiada de la enseñanza moral, en cuanto sería una cierta clase de representación del movimiento (*Problemas* 29)²⁰⁵ y del ethos, y semejante a la Tragedia sería capaz de producir una experiencia de iluminación emocional llamada catarsis²⁰⁶. Como no se pueden enseñar las acciones, pues lo bueno no es algo, sino sólo un predicado adverbial relativo a las circunstancias, entonces a donde hay que apuntar es a la capacidad que tienen los seres humanos de deliberar y escoger cursos de acción: esta inteligencia práctica es la que define la *phrónesis*²⁰⁷, aquello que precisamente el héroe trágico ha perdido o no posee. Este

²⁰⁴ Aristóteles (1983).

²⁰⁵ Aristóteles (1984).

²⁰⁶ Cf. Nussbaum (1990: 480ss).

²⁰⁷ En el libro VI de la *Ética a Nicómaco* Aristóteles se propone determinar lo que es la cuestión central de toda elección que debe ajustarse a la recta razón. Esta razón determina el justo medio de las virtudes morales y debe ser obra de una clase de sabiduría práctica, sino ocurriera así, entonces no habría norma posible, no habría finalidad ni virtud. La *phrónesis* se erige en un tipo de sabiduría peculiar y propia, distinta de la ciencia, en la medida que no es un conocimiento teórico de la acción o como lo afirma Gadamer: "No se confronta uno con el saber moral de manera que uno se lo pueda apropiarse o no apropiarse, igual que se elige un saber objetivo, una *techné*. Por el contrario uno se encuentra ya siempre en la situación del que tiene que actuar, en consecuencia uno tiene que poseer y aplicar siempre el saber moral." (1999: 388). El saber moral es un punto de vista que se supone siempre en el comportamiento moral y enlaza este punto de vista con el momento, la ocasión en la que acontece:

"[La *phrónesis*]... capacita al hombre para decidir en cada circunstancia particular qué es lo justo, amable y generoso: cuál es la cosa correcta que se ha de hacer [...] El *phrónimos* puede "ver" con frecuencia qué es lo mejor que se puede hacer en tal circunstancia, sin ser necesariamente capaz de explicar por qué es lo mejor." (Ackrill 1987: 246)

La prudencia es la capacidad racional de atinar al justo medio dependiendo de la situación, pero en donde este atinar, no es mero "achunte", sino una *visión configurada desde la finalidad* lo que permite acertar en el blanco: la recta razón es la percepción adecuada del momento oportuno (*kairós*) -el buen ojo- (*eustochía*) en relación a lo mejor de nuestra naturaleza, y es esta última la que actuaría como norma fija o límite último, solo conocible por la teoría, pero que inútil al momento de la acción. A este respecto Thiebaut es muy claro:

desposeimiento, sin embargo, es proyectable a todos los seres humanos. La *phrónesis* no está asegurada, en cuanto la vida es imprevisible. Producto de esta condición inevitable sucede la falta (*amartía*) que llevará a la ruina al héroe. Lo que el héroe reconoce finalmente y fatalmente –su *anagnórisis*– es la necesidad de esta prudencia al momento de tomar una decisión. Esta lucidez adquirida respecto a las condiciones de la acción quedará marcada de alguna manera en el cuerpo en lo que Aristóteles denominó el *páthos*. Del problema de la decisión es pues de lo que trata la Tragedia, en un doble sentido, en tanto detona la intriga (a veces la constituye) y, en tanto, es a lo que el héroe es arrojado fatalmente reconociendo en esa exigencia lo propio de la existencia humana como un devenir fragmentado y discontinuo. De este modo, el sacrificio no sería sino el momento climático del drama, su esencia, en cuanto que el teatro sería la puesta en obra del inenarrable momento de la *decisión*.²⁰⁸ Aquí la 1º imagen: *el sacrificio como alegoría de la decisión, del momento en que sólo resta actuar porque no es posible hablar, porque los nombres se han agotado, porque son impotentes ante el acontecimiento*.

Pero el tropo de la decisión se completa con su contrario, la figura de la indecisión del soberano que es planteada por Benjamin en *El origen del drama barroco alemán* en los siguientes términos:

“La antítesis entre el poder del gobernante y la facultad de gobernar dio lugar a un rasgo propio del *Trauerspiel*, rasgo que se puede considerar genérico en apariencia, ya que se explica exclusivamente en función de la teoría de la soberanía. Se trata de la incapacidad para decidir que aqueja al tirano. El príncipe, que tiene la responsabilidad de tomar una decisión durante el estado de excepción, en la primera ocasión que se le presenta se revela prácticamente incapaz de hacerlo” (Walter Benjamin 1990: 56).

"La medida, el criterio de elección, debería, más bien, concebirse a partir de la energía de cada acción (lo que antes vimos, como el cumplimiento de la actividad) y a partir, consiguientemente, de su oportunidad, de su *kairós*." (Thiebaut 1998: 124).

La oportunidad refiere aquí al aspecto temporal, concreto del cumplimiento de la acción –lo que no debe entenderse como un mero oportunismo– sino como la comprensión del momento adecuado como tiempo cumplido, exacto y preciso tino de las cosas en el tiempo. Percepción constitutiva del sujeto moral. No hay medida prefijada, sino que se crea, la creamos y al hacerlo nos crea a nosotros mismos como éstos sujetos, en ese momento.

Ahora bien, este carácter de radical contingencia definiría a lo político en el pensamiento aristotélico, pues esta misma racionalidad práctica es la virtud que le corresponde al gobernante, y en segundo grado al gobernado (Pol.,1277b,25). La virtud ciudadana pues, al consistir en una práctica y no en una materia determinada solo es posible enseñar a través del *ejemplo* y esa es precisamente la conclusión, aunque tímida de Aubenque en su obra citada, pero que se demuestra cabalmente en el notable libro de Marta Nussbaum antes citado.

²⁰⁸ Tramado por el encadenamiento de sucesos que se confabulan para torcer el programa de una subjetividad que se siente segura en su mismidad y conducen a ese inevitable instante.

Esta figura de la indecisión vendría a ser el reverso dramático de la soberanía política real, a través de ésta el drama barroco encontraría en la imagen del príncipe impotente la alegoría de la condición existencial oscilante del barroco entre trascendencia y caducidad, que es lo que define -para Benjamin- la historicidad misma del ser humano. Recordemos que precisamente era Carl Schmitt quien definía al soberano como aquel que puede proclamar el estado de excepción, por lo que su lugar está al mismo tiempo fuera y dentro del ordenamiento jurídico, dentro y fuera de la historia mundana. Desde ya la situación que abre la excepción se asemeja al entre de un estado intersticial, en el que se disloca cualquier condición dialéctica del origen de la ley. La soberanía tiene la forma de la decisión para Schmitt, de modo que el lugar que despeja la decisión soberana en la que se manifiesta la fuerza de la ley, su localización fundamental, es una situación tal en que se hace indistinguible aquello que está dentro o fuera de ella misma. Este umbral de indiferenciación que abre la decisión soberana constituye la fuerza misma de la ley, la validez de su ordenamiento. Al respecto Agamben señala:

“La decisión soberana sobre al excepción es, en este sentido, la estructura político-jurídico originaria, sólo a partir de la cual adquiere su sentido lo que está incluido en el orden jurídico y lo que está excluido de él. En su forma arquetípica, el estado de excepción es, pues, el principio de toda localización jurídica, porque solamente él abre el espacio en que la fijación de un cierto ordenamiento y de un determinado territorio se hace posible por primera vez” (Giorgio Agamben 1998: 32).

No es de extrañar entonces la semejanza de esta decisión soberana con la violencia mítica que definía Benjamin en su *Critica de la Violencia* (2010), tal como ya lo desarrolláramos en el capítulo segundo de esta investigación. La excepción como lugar de indistinción entre violencia y derecho nos propone una aporía, pues en la medida que se mantiene lo que ocurre es la asimilación de uno al otro en la que encuentran una justificación y legitimad recíprocas en un vínculo inmanente. Esto confirma la tesis de la violencia mítica como fundadora del derecho y su consecuente imbricación con un pensamiento de la deuda en la figura de la nuda vida. Es eso lo que este umbral pone en evidencia: la dimensión de la vida desnuda, como estado de excepción. Entonces, si es lo intersticial, o lo que también cabría denominar desde otro lugar liminalidad lo que define el estado de excepción, el entre en el que tiene lugar la violencia mítica a la que refiere Benjamin: una zona de indiferencia entre naturaleza y derecho (Giorgio Agamben 1998:

34), cabría pensar bajo qué condiciones sería imaginable una violencia pura, esto es, una violencia que “*depone la solución de continuidad violencia-derecho*”.

Pero para Benjamin en esto se juega la historia pues “es el soberano quien representa a la historia, sosteniendo en la mano el acontecer histórico como un cetro” (Walter Benjamin 1990: 50). El drama barroco al poner en escena la indecisión del soberano lo que hace es exponer la situación intersticial entre vida y violencia, entre soberanía e historia. Si de acuerdo a Schmitt (1993) en Hamlet²⁰⁹ irrumpe la historia en el drama, para Benjamin el drama interrumpe la continuidad entre violencia, derecho e historia y el mecanismo es la exposición sacrificial del soberano como mártir y de ahí la ingente imagería de violencia sobre el cuerpo que detallan las obras barrocas y que Benjamin vincula a fuentes literarias Bizantinas.

b. Sacrificio individuo y naturaleza: *El nacimiento de la tragedia de Nietzsche*²¹⁰

Esta imagen desgarrada de la existencia humana producto del corte que implica una de-cisión adquiere la forma de principio de individuación en la teoría nietszcheana de la Tragedia. En este caso de lo que se trataría es de la materialización escénica del conflicto entre las palabras y su destino configurador de mundo, por una parte, y la música y su arrebato disolvente de lo formado en la experiencia, por la otra. Esta contradicción no cabría concebirla dialécticamente puesto que no es posible superar en un tercer momento sintético, y en cuanto tal es el suceder agónico de la contradicción. Lo trágico radicaría en la tensión misma, antes que en un posible momento de resolución. En este sentido es posible entender la etimología que Nietzsche otorga a la palabra drama como acontecimiento sagrado (de grandes *escenas de páthos*), intentando refutar con ello su nexo filológico con la idea de acción²¹¹. Bien cabe aquí detenerse a pensar qué es lo que Nietzsche está entendiendo por acción y drama. Su crítica es contra Wagner, cabría

²⁰⁹ Carl Schmitt (1993), Barcelona, Pre-Textos. Hamlet es el paradigma de la indecisión soberana. Para Schmitt en Hamlet converge el tiempo histórico representando él la imagen de Jacobo I, y al mismo tiempo la lectura mítica de la fortuna del soberano en la imagen de Hécuba. Lo mismo para Benjamin, en que Hamlet es el modelo del sujeto melancólico barroco: el sujeto de impotencia y la ruina del poder.

²¹⁰ Friedrich Nietzsche (2005).

²¹¹ Nietzsche (2005: 187, n.147).

pensarla que es contra una cierta idea de la teatralidad burguesa tal cual se entiende por un hombre de fines del siglo XIX. Por el contrario, considero que al poner el énfasis en la tensión, entendida como una transitividad, ingresamos propiamente a la dimensión de lo dramático tal como lo define Aristóteles: mimesis de acciones actuando, lo que desplaza, en cierto sentido, a la noción de trágico. Quiero decir que la categoría de trágico si no es pensada como un género determinado, pasa a ser un dispositivo de construcción escénica: un tipo de acción dramática de máxima intensidad. De este modo lo trágico se materializa en la acción sacrificial, ya no solamente como una alegoría, también como un suceder escénico concreto. En la Tragedia la acción sacrificial tematizada recae sobre el individuo, pero la acción es alegoría del cisma primigenio por el que el individuo rompe con la comunidad, así entonces se sacrifica a un individuo en pos de salvar la integridad de la comunidad. Vamos al *Nacimiento de la Tragedia*.

Nietzsche comienza por plantear una distinción entre lo *apolíneo* y lo *dionisiaco*. Dos instintos o pulsiones artísticas que pugnan en la naturaleza y que consisten en la oposición abierta entre las artes formativas, como la escultura, y las artes disolutivas, como la música, en la misma relación que se oponen el sueño de la embriaguez. En otras palabras, las artes que implican formación de imágenes, de figuras distinguibles permanentes, frente a las artes cuya pulsión es la no-formación, lo indiferenciado y por ello mismo lo eventual.

Para Nietzsche la comprensión inmediata de la figura se relaciona con la filosofía - el sueño de la razón-. Apolo, dios solar, dios de las fuerzas configuradoras porque luminosas, proporciona efectos terapéuticos y curadores. *Lo apolíneo* realiza el espacio y el tiempo sobre la voluntad y la diversifica en cada cosa que hay. Las cosas quedan así determinadas en esta correlación espacio-temporal, en la que consiste el *principio de individuación*²¹². *Lo dionisiaco*, por el contrario, vendría a ser una suspensión de esta

²¹² Es preciso no olvidar que toda esta argumentación se encuentra vinculada conceptualmente con el pensamiento de Schopenhauer. La idea de voluntad y del principio de individuación son tomadas por Nietzsche de este pensador. En una nota a esta edición, su traductor Sánchez Pascual consigna: “Como ya se ha insinuado en la nota 20, el principio de individuación equivale en Schopenhauer al espacio y al tiempo. [...] He aquí sus palabras: “Pues el tiempo y el espacio son aquello en virtud de lo cual lo que en su esencia y según el

determinación espacio-temporal del mundo, de las cosas, del hombre. Una infracción en el que el principio de individuación se disuelve en la indiferenciación de la embriaguez. Retorno a la fuerza vital del mundo -a la voluntad de poder de Schopenhauer-, al instinto de vida. Reconciliación del hombre con la naturaleza, por ende retorno a la comunidad superior: la vida, la animalidad, la unida primordial.

Estas potencias artísticas que brotan de la naturaleza sin intervención humana son base de los impulsos artísticos humanos, a través de los cuales estos instintos que constituyen al ser humano esencialmente se satisfacen (Federico Nietzsche 2005: 48). Pero todo artista es un imitador de estos instintos naturales, los produce de forma mimética. Pero la producción se confunde aquí con una experiencia lúcida en la que el artista constata o reconoce la paradójica condición en la que se da la actividad artística misma, a saber, que por una parte es urgente disolverse en la unidad originaria y que, por otra, que la única posibilidad de hacerlo sea sólo en referencia al sueño. El desgarramiento, la herida, en que consiste el principio de individuación, piensa Nietzsche, se convierte en fenómeno artístico sólo en las festividades de redención y de transfiguración del mundo, que son las fiestas dionisiacas. Es en ellas donde se despliega la naturaleza en su júbilo artístico (Federico Nietzsche 2005: 51). Así, el sueño (el mito) y la fiesta orgiástica (la música) concurren al mutuo dar al hombre artista su calidad de tal: “En su alegría más alta resuenan el grito del espanto o el lamento nostálgico por una pérdida insustituible” (Federico Nietzsche 2005: 51).

Entonces, ¿qué reclama la emergencia del espíritu apolíneo?

Según Nietzsche no es un ideal ascético o moral, más bien una visión martirizante de la humanidad que queda bien retratada en la historia de “Midas y Sileno”, que Nietzsche relata de la siguiente manera:

“Una vieja leyenda cuenta que durante mucho tiempo el rey Midas había intentado cazar en el bosque al sabio *Sileno*, acompañante de Dionisio, sin poder cogerlo. Cuando por fin cayó en sus manos, el rey pregunta qué es lo mejor y más preferible para el hombre. Rígido e inmóvil calla el demón; hasta que, forzado por el rey, acaba prorrumpiendo en estas palabras, en medio de una risa estridente: “Estirpe miserable de un día, hijos del azar y la fatiga, ¿por qué me fuerzas a decirte lo que para ti sería muy ventajoso no oír? Lo mejor de todo es totalmente inalcanzable para ti: no haber nacido, no *ser*, ser *nada*. Y lo mejor en segundo lugar para ti – morir pronto” (Federico Nietzsche 2005: 54).

concepto es uno y lo mismo, aparece como varios, como múltiple, bien en la sucesión, bien en la simultaneidad; son, por consiguiente, el *principium individuationis*” (2005: 279).

El griego conoció y sintió los horrores y espantos de la existencia, y para poder vivir tuvo que colocar ante ellos la imagen resplandeciente de los dioses olímpicos. Producir la ilusión de un orden superior que derrotara el poder titánico de la naturaleza. Pero es sólo una ilusión, un artificio, una producción onírica de imágenes y formas. La *ingenua* necesidad de crear ilusiones para poder soportar la existencia.

Esta visión está tomada directamente de Schopenhauer, pero en el caso de éste lo trágico es el acontecer de esa nadificación como autonegación o autodestrucción de la voluntad en el suicidio. Para Nietzsche, en cambio, el drama es más bien la resistencia recíproca de los instintos. Tener que existir, tener que hacer algo con esta existencia paradójicamente finita. Para Schopenhauer la verdadera tragedia consiste en este abandono de la voluntad, en un dejar de querer. La solución nietzscheana es “optimista” y paródica a la vez, pues refiere a un *consuelo metafísico*. El instinto apolíneo es el instinto creador de sueños, es decir, de apariencias, pero de apariencias dobles. El sueño es una instancia de escape plácido de la urgencia de la vida. Pero nos sume en una apariencia de lo que ya era una apariencia, la propia vida, en tanto la vida es una representación de ese *Uno* primordial: entonces la condición del sueño es el *olvido* del horroroso apremio de la existencia, es lo que Nietzsche definirá como una “redención mediante la apariencia” (Federico Nietzsche 2005: 58). Para la producción de esta redención es preciso el principio de individuación, pues es el individuo como imperativo de límite y medida quien, ante la desmesura, es empujado a engendrar visiones redentoristas, a salvarnos de esa disolución (Federico Nietzsche 2005: 60). El individuo es el *sophrón*: el prudente, que busca sortear la potencia titánica del héroe trágico, es decir, aquel que reconoce sin intermediación de ilusión alguna el desgarrar primordial de la existencia. Ante la arremetida de lo dionisiaco el individuo se sumerge en el olvido de sí, pero contradictoriamente. De este modo lo dionisiaco sucede como la verdad dolorosa del mundo en permanente discordia. Cabe decir aquí que estos dos instintos constituyen al Nereo trágico también: temperamento (*Thymos*) y conciencia (*phrónesis*)²¹³. Que se traduce en la urgencia de la acción que es la *decisión* trágica. La conciencia no es el reconocimiento de su identidad, sino el percatarse de la urgencia de seguir un curso de acción determinado. El héroe trágico, como hemos dicho, no pone en

²¹³ Encontramos una interesante explicación del funcionamiento de este binomio conceptual en B. Knox (1983), del que haremos una referencia más detallada más adelante.

marcha una verdad (o un discurso), sino un curso de acción, y por ello el punto central de la Tragedia es la decisión y no el mero reconocimiento teórico de la situación, como, a veces, se ha entendido a la *anagnórisis*. El héroe, en este sentido, es lo que hace o simplemente *hace*. Es el producto de sus acciones y el mismo es una acción.

La irrupción de lo dionisiaco viene a recordarnos la respuesta de Sileno a Midas, como la inscripción de la memoria de nuestro desgarramiento primordial que pugna con el olvido de la producción onírica del símbolo apolíneo: “El escultor y también el poeta épico, que le es afín, están inmersos en la intuición pura de las imágenes. El músico dionisiaco, sin ninguna imagen, es total y únicamente dolor primordial y eco primordial de tal dolor” (Federico Nietzsche 2005: 66). La memoria sucede en esta persistencia del dolor, por lo mismo sólo hay memoria en la lucha contra el olvido apolíneo y su necesidad de formar imágenes. Lo dionisiaco es la condición del no-olvido, del desgarramiento urgido por el olvido que gesta la imagen. Lo trágico no es él, uno u el otro, sino el encuentro tensionante en el que cada una de estas potencias artísticas se desnudan en lo que son. Es este desnudamiento el que más tarde comparecerá como pugna entre poesía y música o palabra y música, representados respectivamente en el protagonista y el coro. Lo dionisiaco es finalmente la destrucción de la apariencia, en que la apariencia se obliga a afirmarse con mayor fuerza ante la intemperie del dolor y la contradicción.

Al relacionar Nietzsche el instinto dionisiaco con la música lo que hace es contraponer la imagen al sonido, la palabra a la música:

“...la palabra, la imagen, el concepto buscan una expresión análoga a la música y padecen ahora en sí la violencia de ésta. En este sentido nos es lícito distinguir dos corrientes capitales en la historia lingüística del pueblo griego, según que la lengua haya imitado el mundo de las apariencias, y de las imágenes, o el mundo de la música” (Federico Nietzsche 2005: 71).

La música no es mimética, es inmediatez con la fuerza vital²¹⁴. Aludiendo a Schopenhauer, Nietzsche dirá que la música aparece como voluntad o símbolo inmediato de la voluntad de poder y en ese sentido superior al lenguaje:

“Con el lenguaje es imposible alcanzar de modo exhaustivo el simbolismo universal de la música, precisamente porque ésta se refiere de manera simbólica a la contradicción primordial y al dolor primordial existentes en el corazón de lo Uno primordial, y por tanto simboliza una esfera que está por encima y antes de toda apariencia. Comparada con ella, toda apariencia es, antes bien, sólo símbolo;

²¹⁴ De ahí su relación con la noción de símbolo romántico. Para esto véase en esta obra sus comentarios sobre Beethoven, 72ss.

por ello el *lenguaje*, en cuanto órgano y símbolo de las apariencias nunca y en ningún lugar puede extraverter la interioridad más honda de la música” (Federico Nietzsche 2005: 74).

Entonces, en tanto la Tragedia nace del coro griego se constituye como tensión entre la música y el lenguaje. Tensión, o más bien, un *sucedetensional* que habría que denominar con exactitud *drama*, a pesar del propio Nietzsche²¹⁵, pues finalmente la contradicción se desplazará a la relación entre palabra y acción, en la que la primera representaría el instinto apolíneo de la formación, de la claridad, y por tanto del conocimiento y la verdad; y la segunda el desborde hacia la intemperie de lo incondicionado del obrar, en el que la verdad deviene un gran simulacro, un juego de metáforas gastadas, como dirá en otro texto posterior. El ejemplo es una vez más Hamlet. El sujeto que retornando desde lo apolíneo siente náuseas de actuar, puesto que él ha *conocido* la esencia de las cosas, sabe que su acción no puede modificar en nada esta esencia eterna, y cualquier acción aparece fútil y ridícula pues: “El conocimiento mata el obrar, para obrar es preciso hallarse envuelto por el velo de la ilusión” (Federico Nietzsche 2005: 80). Sin embargo, habría que agregar aquí un “pero” y no sólo una coma. Pues la condición de arrojarse a la imprevisibilidad de la acción exige un sumergirse previo en el velo onírico de las apariencias. Lo apolíneo constituye la condición, en tanto devela la náusea y la urgencia. Devela la pérdida y constituye la inquietud. El drama entonces originariamente lo define el éxtasis dionisiaco: “En su origen la tragedia es sólo “coro” y no “drama” (Federico Nietzsche 2005: 88), la verdad es que es el suceder tensional de ambos instintos: es decir, “nosotros percibimos en la tragedia una antítesis estilística radical: en la lírica dionisiaca del coro y, por otro lado, en el onírico mundo apolíneo de la escena, lenguaje, color, movilidad, dinamismo de la palabra se disocian como esferas de expresión completamente separadas” (Federico Nietzsche 2005: 89).

²¹⁵ En efecto es él mismo quien en el capítulo 8 emplaza con claridad la diferencia entre Tragedia y Drama, reservando la idea de Tragedia a aquella forma en la que la música y el coro tienen una función pivotal, en cambio drama es la irrupción de la palabra y del protagonista. Sin embargo, en una nota a “El caso Wagner” Nietzsche se encargará de aclarar lo que él denomina el sentido original de drama como acontecimiento sagrado (véase F. Nietzsche 2005: nota 147) habría que entender que, por una parte, toda esta discusión del capítulo 8 solo se entiende en el marco de su desacuerdo con Wagner quien llama drama musical a la ópera, por otra parte, Nietzsche como un sujeto del siglo XIX entiende por drama un determinado género literario más que teatral imperante en los teatros de su tiempo. De ahí también su desconfianza en el término. Finalmente, la lectura que hemos estado haciendo desea situar el problema de la Tragedia, más que en una opción resuelta, en la contradicción misma que implican estos dos instintos contrapuestos, pues como hemos visto, uno demanda al otro en perpetua reciprocidad.

De este modo la dimensión dramática queda definida:

1º En que pone ante la vista no un concepto o una abstracción imaginable, sino una figura vívida y concreta porque actúa, no figuras retóricas, sino que sucedáneos reales: figuras reales actuando. Esta cualidad de arte vivo, al que apelaba Evreinov, halla en Nietzsche un legítimo antecedente: “Este proceso del coro trágico es el fenómeno *dramático* primordial: verse uno transformado a sí mismo delante de sí, y actuar como si realmente hubiese penetrado en otro cuerpo, en otro carácter” (Federico Nietzsche 2005: 86). Distinto del rapsoda y del pintor que están distanciados de sus imágenes, a salvo ellos mismos a través del relato o el cuadro que media: “Aquí hay [en el drama] ya una suspensión del individuo, debida al ingreso en una naturaleza ajena” (Federico Nietzsche 2005: 86). La transformación mágica y la aniquilación del individuo (Federico Nietzsche 2005: 144) es el supuesto de todo arte dramático.

2º A diferencia de la poesía épica, lo dramático se instala en el presente absoluto y en este sentido cabe pensarlo como acontecimiento (Federico Nietzsche 2005: 117). A pesar de la crítica nietzscheana a la idea de acción nosotros vemos que no hay tal contradicción, siempre y cuando “acción” sea entendida acá no como narración o fábula o argumento del fenómeno escénico, sino como ocurrencia, suceso performativo que tensiona a lo figurativo de un relato. Nietzsche escribe:

“[...] hemos de concebir la tragedia como un coro dionisiaco que una y otra vez se descarga en un mundo apolíneo de imágenes. Aquellas partes corales entretrejidas en la tragedia son, pues, en cierto modo, el seno materno de todo lo que se denomina diálogo, es decir, del mundo escénico en su conjunto, del drama propiamente dicho. En numerosas descargas sucesivas ese fondo primordial de la tragedia irradia aquella visión en que consiste el drama: visión que es en su totalidad una apariencia onírica, y por tanto de naturaleza épica, mas, por otro lado, como objetivación de un estado dionisiaco, no representa la redención apolínea en la apariencia, sino, por el contrario, el hacerse pedazos el individuo y el unificarse con el ser primordial. El drama es, por tanto, la manifestación apolínea sensible de conocimientos y efectos dionisiacos, y por ello está separado de la epopeya como por un abismo enorme” (Federico Nietzsche 2005: 87).

Los efectos dionisiacos son aquí el acontecer presente del mito trágico, el que desarrollará en los capítulos siguientes ya no como fábula, sino como símbolo directo de la música (Federico Nietzsche 2005: 144). El drama es el suceder presente de este desgarramiento, presencia de la herida, entonces persistencia de la misma como abertura ineludible. En la tragedia así como en el drama la herida, la pérdida, acontece sobre el individuo que es

desmembrado -como emblemáticamente tematiza *Las Bacantes* de Eurípides-, es descuartizado para retornar a la unidad primordial. Por ello toda escena *dramática es paradigmáticamente la escena de un sacrificio*: del sacrificio de un individuo, cuya urgencia proviene de la colisión entre el instinto representacional figurativo y la emergencia de la violencia desgarradora y contradictoria de lo dionisiaco. La acción sólo sucede en la paradoja, en la falta que precipita la urgencia y viceversa. Por ello la memoria es una operación doble: performativa y discursiva, antes bien, ni una ni otra, sino ambas a la vez, es decir, es una *experiencia dramática*. Sólo en la persistencia del dolor hay memoria, pero sólo ante la ilusión, la producción de apariencia, la memoria cumple su misión de redención, de reparación del curso de la historia. En la persistencia del dolor, pero en lucha contra el olvido apolíneo, es decir, contra la operación reificadora de la imagen y su lógica espectacularizante.

La doctrina del aniquilamiento del individuo será retomada posteriormente por Jean Duvignaud (1966), convirtiéndola en el eje de su tesis sobre la historia del teatro occidental. Para Duvignaud, como ya lo hemos mencionado, “el teatro trágico o cómico comienza con el espectáculo de un individuo supliciado porque ha trasgredido las reglas comunes” (Jean Duvignaud 1966: 26). El arte teatral a diferencia de las teatralidades sociales enfatiza el carácter individual del personaje, a propósito de remarcar el rol que le cabe cumplir al interior de una trama. El teatro pone ante nuestros ojos el espectáculo del desgarramiento de un ser, dice Duvignaud, “comprometido a su pesar en un *rol* al que no puede renunciar” (Jean Duvignaud 1966: 23). Esta extrema individualización del personaje que lo hace romper con la norma social, sea porque escoge hacerlo sea porque trasgrede sin querer el círculo de lo común, tiene como efecto el aislamiento y la soledad. En esa condición se homologa el príncipe y el delincuente, el tirano y el herético, el rey preso en la soledad del poder, el sujeto aislado por una cualidad especial. Los ejemplos son innumerables: Antígona, Agamenón, Ricardo III o Tamerlán (el héroe de la obra de Marlowe). Lo que es común en todos ellos es que pagan un precio, por ser, por quedar individualizados a pesar suyos, que es su propia vida o su pertenencia a la comunidad. La muerte, el suplicio o el ostracismo son pues las consecuencias de su trasgresión. A pesar que es, según Duvignaud, un aspecto que distingue al arte teatral, el castigo a la individuación se encontraría ya en

algunos rituales vinculados, por ejemplo, con la magia, es decir, con la investidura del mago, u otros donde lo que se juzga es la trasgresión de un sujeto.

En definitiva lo que se castiga de la individuación es ante todo la conciencia que ello implica. Dice Duvignaud: “El individuo atípico, criminal o rey, no lo es más que por la conciencia que adquiere de un desgarramiento en su existencia; salvo en muy raros casos, ese conflicto aparece en la trama de la vida social real” (Jean Duvignaud 1966: 25).

Se le teme a la conciencia individualizante, en tanto pone en peligro la consistencia de la comunidad real, la irrupción del individuo viene a significar una ruptura de la comunión (24). Por esto es que lo que se esconde detrás del sacrificio del individuo es algo bastante más profundo que lo que la sociedad manifiesta: “Son las mentalidades colectivas, los grados de intensidad de una tensión constante y nostálgica hacia la espontaneidad, el conflicto de la libertad y de las coacciones de toda especie” (Jean Duvignaud 1966: 26), lo que se juega en ello, puesto que impiden el desarrollo del colectivo como unidad.

“La representación dramática hace de la individualidad un sufrimiento, un suplicio. Así, todos los héroes son culpables, incluso cuando no están concientes de haber cometido una falta. El drama de Edipo no es el de la inconciencia [...], sino el de un individuo seleccionado a quien la conciencia común recuerda que ha cometido un crimen que ignoraba. [...] la individuación es dolorosa en sí y culpable también para el inocente, porque supone la superación de todas las normas y de todas las reglas. Así pues, es necesario que Edipo sufra por lo que ha sido sin saberlo, no en virtud de una inconciencia, sino por la voluntad de una conciencia común en rebelión contra lo anormal...” (Jean Duvignaud 1966: 27).

El individuo es la figura primera de esta escisión trágica, pero no la única. Desde un punto de vista antropológico es posible sostener que en el fondo de la decisión trágica se esconde el trauma cultural por antonomasia, que Levi-Strauss definió como el tránsito del estado de naturaleza al de cultura. No me detendré en este punto específico en esta oportunidad²¹⁶, sólo quisiera mencionar que si la Tragedia encuentra su ancestro en el Ritual, las funciones que la investigación antropológica y sociológica le otorgan a éste son aplicables al primero, a saber: reintegrar al individuo -como imagen ejemplar de lo incondicionado- al colectivo por medio de un sistema simbólico que actúa a nivel cognitivo y emocional con el fin de superar las contradicciones que se generarían en las

²¹⁶ Clarificadores al respecto son los coros de *Antígona* de Sófocles.

relaciones de producción en la comunidad y que por su grado de desarrollo no es posible resolver de otra forma (me refiero con estructuras jurídicas o políticas como entendemos modernamente). El ritual operaría como una suerte de ideología performativa, una teoría práctica de la sociedad. La condición de lo anterior es sacralizar el orden colectivo como modo de sentido y trascendencia del individuo. Lo colectivo pasa a ser así la norma de estabilidad y permanencia frente a la irrupción disolvente de lo incondicionado, definido como aquello que atenta contra el colectivo²¹⁷. De acuerdo a lo anterior la naturaleza se vivencia en una relación ambigua: por una parte significa la añoranza de una pérdida sin retorno (paraíso perdido), por otra, lo que hay que abandonar para ser propiamente humanos (la parte maldita). En una o en otra la naturaleza pasa a ser el *objeto alfa* de la cultura.

Sea como sea pensado, este acontecimiento define la poética de lo trágico como la manifestación del desgarro originario desde donde se levantaría la cultura occidental y que fue propuesto por autores como Hölderlin, Schopenhauer o el mismo Nietzsche (Paxti Lanceros: 1997), y que en el siglo XX encuentra una síntesis compleja, a mi modo de ver, en el pensamiento de George Bataille.

c. la interiorización del sacrificio en el drama moderno

Pero estos tropos alegóricos no cabría entenderlos válidos sólo para la Tragedia como género literario, más bien hemos querido entender la tragedia, puesto que de hecho es el origen del teatro en occidente, como el paradigma desde el cual se puede problematizar filosóficamente la dramaturgia y el teatro en general. Por ello, lo que hemos denominado figura sacrificial y la violencia que le va asociada es una clase de tropo ubicable en una diversidad de obras a lo largo de la historia, pero que va adquiriendo, tal vez, diversas fisonomías y, como indicábamos más arriba, *quedó encriptada en la escena teatral como decisión y escisión*, y que el estudio de la tragedia histórica nos permite develar su estructura de forma más prístina. La Tragedia se ha presentado en esta reflexión más como un lente de análisis que como la categoría específica que es. Pero esta declaración no

²¹⁷ Para ello refiero básicamente a la tesis de Levi-Strauss sobre la matriz mítica que sería la fractura entre naturaleza y cultura y sus seguidores que han querido ver esta misma estructura en el ritual (por ejemplo, Víctor Turner (1982,1988), Pietro Scarduelli (1988) o el sociólogo Jean Cazeneuve (1972)).

debiera llevarnos a extrañeza alguna, pues efectivamente no hay reflexión sobre el fenómeno de lo teatral, de lo dramático y lo dramático, que no hay partido desde la lectura de la Tragedia²¹⁸. Aquí se encuentra la base estructural de nuestras formas de teatralidad artísticas, y lo que en general podemos decir sobre ello, lo estamos diciendo sobre el fenómeno teatral en su globalidad. La decisión, la inminencia de una decisión, la fatalidad de tomar una decisión se encuentra en obras tan disímiles como *La muerte de Dantón*, de Büchner; en *Casa de Muñecas*, de Ibsen; en la *Señorita Julia*, de Stringberg; en *La gaviota*, de Chejov; en *Las Criadas*, de Genet, de maneras ejemplares en las obras de Sartre en incluso como imposibilidad de decidir en la dramaturgia de Beckett. En todas ellas hay diversas formas sacrificiales: mueren los personajes, se marchan y abandonan su vida anterior o a quienes les quieren, se sacrifican las ideas, las palabras, etc. En el teatro latinoamericano y chileno en particular no ha sido diferente: *Hechos consumados* (1980)²¹⁹, de Juan Radrigán, se levanta desde la doble decisión de Emilio de salvar a Marta y desde ese momento hacerse cargo de ella y de no abandonar el sitio eriazado que toma por su patria. En *Los invasores* (1963), de Egon Wolf, la decisión ha tenido lugar, de forma muy ibseniana, en el pasado de Lucas Meyer, que es lo que ahora retorna en forma de culpa encarnada en el China, y la decisión de aceptar o no el estado de las cosas presentes. En *La viuda de Apablaza* (1927), de Germán Luco Cruchaga, la viuda toma la decisión de convertir a Ñico en su marido o su querido y luego la decisión trágica de quitarse la vida ante su *amartía*. En todas ellas la decisión reviste un grado de violencia o pone en escena la violencia o mejor dicho *las violencias* como el eje narrativo central. No hay sacrificios expuestos (aunque la Viuda podría ser una excepción)²²⁰, pero sí *alegorías sacrificiales* en el modo que hemos definido esta expresión.

²¹⁸ Baste con citar la teoría del drama burgués de Diderot, o la replica alemana en Lessing, Schiller y los románticos en el siglo XIX. En el siglo XX, Brecht levanta su concepción del teatro épico en la diferencia con lo que él denomina teatro aristotélico. Para no citar toda la contemporaneidad de la cuestión de la vigencia de la Tragedia como formato, por ejemplo el brillante texto de George Steiner “El fin de la tragedia” o el más actual libro de Christophe Menke “La actualidad de la tragedia”. Intentan comprender la tragedia como una categoría transversal de la historia del teatro occidental. Pavis, Patrice (2006), Jean-Pierre Sarrazac (1999), George Steiner (2001) y (1998), Peter Szondi (1994), Christopher Menke (2010).

²¹⁹ Hay una aproximación a este elemento trágico de la obra de Radrigán en María de la Luz Hurtado en Carola Oyarzún (ed.) (2008).

²²⁰ Sobre la relación de “La viuda de Apablaza” y a tragedia de Hipólito de Eurípides y la Fedra de Séneca, véase Grinor Rojo (1972: 164-180).

Ahora bien, cuando decimos que la figura sacrificial fue adquiriendo diversas fisonomías nos referimos, por ejemplo, que en el Drama moderno habría operado una suerte de *interiorización* del sacrificio. Sacrificio sería ahora la metáfora de la propia posibilidad del individuo que lucha por ser tal contra las determinaciones naturales o sociales naturalizadas. En torno a esta pugna es que un pensador como Diderot planteará el concepto Drama burgués²²¹. El signo de esta poética burguesa es el realismo y sus dispositivos dramáticos son el encuadre, la composición y la cuarta pared: “Actúa como si entre tú y el público existiera una pared”. Todos ellos tienen como fin reificar la condición dominante de la representación burguesa borrando el carácter de artificio de la misma, de alguna manera, nos dirá Michael Fried (2000: 95), el encuadre se constituye en el modo de dominio de lo real que culminará cuando la imagen fotográfica suplante al real pictórico. A través de estos procedimientos se intenta borrar la presencia del espectador, el carácter de espectáculo de la representación para otorgarle un máximo de ilusión. El simulacro deja de ser tal para pasar a ser el real mismo. La interioridad se vuelca al mundo sustituyéndolo como su modelo. De ahora en adelante lo que se tratará es de mostrar las pequeñas experiencias de los hombres comunes, situados en sus insignificantes espacios hogareños. Los grandes conflictos trágicos trasuntan en ínfimos *affaires* de moral cotidiana en la que los personajes se transforman en el modelo ético a seguir. La escena es el espejo de la sociedad, el sacrificio lo es ahora propiamente del individuo como interioridad, es decir, como sufrimiento/afección interior, la comunidad desaparece: estamos de lleno en la era del capitalismo. Detengamos un instante en esta importante cuestión²²².

Sabemos que la cultura occidental se ha construido desde el predominio de la visualidad respecto a las otras modalidades de sentido. Ya desde sus inicios el pensamiento filosófico determinó el rol del ser humano como espectador del mundo. La vida filosófica, la más libre y humana de todas las formas posibles de vida, fue denominada contemplación (*bíos theoretikós*), actividad que se asemejaba a la del asistente a las representaciones teatrales, quien acudía al lugar donde algo se da a la vista (*théatron*).

²²¹ Para esto ver: Diderot, *Ensayos sobre la pintura* (1765) en Denis Diderot (1994), *Conversaciones sobre el hijo natural* (1757), *Discurso de la poesía dramática* (1758) Denis Diderot (2005).

²²² Para mayores detalles remito a mi artículo Mauricio Barría Jara “Performance y políticas del acontecimiento. Una crítica a la noción de espectacularidad” Revista Aletria, v. 21, n° 1. Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, Brasil pp. 111-119

Esta manera de vincularse con el mundo llega a su punto culminante en lo que Guy Debord definirá como Sociedad del espectáculo, según lo cual: “Toda la vida de las sociedades en que dominan las condiciones modernas de producción se presentan como una inmensa acumulación de *espectáculos*. Todo lo que antes se vivía directamente, se aleja ahora en una representación” (Guy Debord 2003: 37). Para Debord el espectáculo es la última figura del capitalismo y la última forma de alienación del sujeto. La sociedad del espectáculo suplanta la realidad por la imagen, lo vivo por su representación, al punto de ser “la *negación* visible de la vida, como una negación de la vida que *se ha hecho visible*” (Guy Debord 2003: 40), es decir, cuya posibilidad de ser radica en su aparecer ante la vista. Pero el punto crítico aquí no es la capacidad física de la mirada, sino la autonomización de la representación que deriva de la visualidad y que define el modo en que el sujeto moderno construyó su relación interiorizada con la realidad. Ahora que todo queda mediado por la imagen significa la innecesidad de la experiencia *del* mundo.

La imagen se constituye en el régimen de la representación y en el modo como se despliega el proyecto moderno, como época de la imagen del mundo, tal cual lo advertía Heidegger en 1938.²²³ La interiorización del mundo como imagen supondrá la desmaterialización del mismo, operación a través de la cual aseguro el máximo control sobre él: la reducción de la cosa a su ser disponible, es decir, a la idea general e indiferenciada de la instrumentalidad. Esta disponibilidad indiferenciadora no es otra cosa que el devenir del mundo en mercancía, como escribe Debord.

“Éste es el principio del fetichismo de la mercancía, la dominación de la sociedad por “cosas suprasensibles aunque sensibles” que se cumple de modo absoluto en el espectáculo, donde el mundo sensible se encuentra reemplazado por una selección de imágenes que existe por encima de él y que al mismo tiempo se ha hecho reconocer como lo sensible por excelencia” (Debord 2003: 51-52).

Para comprender este cuestionamiento a la noción de espectacularidad es preciso situarse al inicio del Renacimiento, en el momento de la invención del encuadre pictórico.

²²³ Martin Heidegger (1960).

Desde ese momento la imagen como encuadre pasa a ser el modelo sobre el que se construirá la representación moderna. El encuadre posibilita la unidad del punto de vista en la perspectiva y permite la conducción de la mirada a los puntos de mayor y menor pregnancia, que será decisión del autor. El formateo de la imagen en cuadro se reprodujo en el teatro a través de la invención de la llamada caja italiana, que le permitió a los artistas controlar la eficacia de las imágenes e ilusiones sobre la escena. Al respecto nos recuerda Duvignaud (1970: 65):

“La función sociológica del teatro a base de máquinas y del lugar dramático del escenario a la italiana es, entonces, doble por una parte, crea en el hombre la necesidad constante de novedad y de ilusión, por la otra, le da el equivalente analógico engañoso de lo que poseer, pero que nunca alcanzará (...)”.

Este paradigma alcanza su desarrollo culminante en el clasismo burgués del siglo 18, encontrando en Denis Diderot tal vez su más decisivo promotor, a propósito de la asimilación que hará este pensador entre pintura y teatro. Michael Fried en su famoso *Absorption and theatricality* lo expone de la siguiente manera (Fried 2000: 9):

“Diderot reclama la necesidad de una nueva dramaturgia escénica, inspirada en la pintura (...) Los autores debían buscar lo que él mismo denominaba *tableaux* (una disposición de personajes visualmente satisfactoria, esencialmente silenciosa y aparentemente accidental) que, bien construida, podía llegar al espectador a lo más profundo de su ser”.

En efecto, Diderot imaginaba al espectador del teatro asistiendo a una sucesión de cuadros (*tableaux*) en los que se apreciaban los instantes preñados de una historia, sin los excesos barrocos que producían relatos forzados e imprevisibles. Diderot abogaba por la simpleza y naturalidad escénica y anteponía lo que él llamará *coup de théâtre* al *tableaux*: “Una disposición de estos personajes sobre la escena, tan natural y tan verdadera que, devuelta con fidelidad por un pintor, me gustara sobre la tela (...)” (2005: 79).

Para esto Diderot pone en marcha una serie de procedimientos. El primero de ellos ya dicho: el encuadre, que operaría a través de la composición que implica, por una parte, un principio de unidad y causalidad, que él imaginaba propio de la Naturaleza, a través de lo cual asegurar la máxima inteligibilidad, sin distraer con elementos inútiles, y, por otra parte, un necesario principio de subordinación: “Nada es bello sin unidad y no hay unidad

sin subordinación. Parece contradictorio, pero no lo es”²²⁴, afirma en su *Ensayo sobre la pintura*. La subordinación respondía a la forma misma de la naturaleza, la que, semejante a una máquina, producía el movimiento celeste por la interrelación de piezas en roles jerárquicos establecidos. Así también “la idea principal [de un cuadro], bien concebida, debe ejercer su despotismo sobre todas las demás (...)”²²⁵ si queremos que produzca el efecto deseado en el espectador. El principio de unidad y subordinación tenía como objetivo direccionar la mirada hacia los puntos relevantes de la escena y la trama, determinados otra vez por el autor. Finalmente, el procedimiento que coronaba de forma magistral la ideología burguesa: la cuarta pared, que pretendía negar la presencia del espectador o invisibilizarlo, para, contrariamente de lo esperado, llamar su atención sin distracción, generando la máxima concentración en la escena contemplada y así procurar el máximo efecto de ilusión.²²⁶

Como podemos ver el modelo escénico no sólo alude al ejercicio metafórico de un orden social²²⁷, sino al modo mismo de comprender el estatuto de la representación moderna como recorte geométrico sobre el cual un director compone un simulacro de lo real²²⁸ y corresponde a una ideología precisa de la representación²²⁹.

En esta misma línea el creador de la Etnoescenología, Jean Marie Pradier, ha ido más lejos al señalar que la imagen ha condicionado sensorialmente nuestra relación con el mundo, estableciendo un marco de comprensión cultural bajo la idea del recorte escénico, lo que produce un adiestramiento de la mirada, en un sentido sensorial, epistemológico y

²²⁴ Denis Diderot (1994: 155).

²²⁵ Denis Diderot (1994: 138).

²²⁶ Michel Fried (2000: 119).

²²⁷ Erving Goffman (1981).

²²⁸ Roland Barthes (1986: 93-95).

²²⁹ Hamlet es un buen ejemplo de lo anterior. En la tragedia shakesperiana el mundo se le presenta al protagonista como un conjunto de recursos disponibles para llevar a cabo la puesta en escena de sus propios deseos u obsesiones, de sus convicciones íntimas en definitiva. La tragedia consiste, en este caso, en la imprevisibilidad de un mundo que se resiste al mandato de un director, en tanto éste olvida el carácter performativo de su propio ejercicio, es decir, pretende manejar el ámbito de lo que sucede en un aquí y un ahora, confinando el acontecer al recorte geométrico de su propia escena interior. Esta imprevisibilidad es la que, a mi juicio, intenta contener el ejercicio cartesiano de interiorización radical del fundamento, al pretender que el mundo mismo coincida con la perfección de la regla que compone la representación, en otras palabras, la meditación cartesiana es el control máximo de una puesta en escena, que para ser llevada a cabo sin desvío se debe transformar en drama interior, en escena interior.

estético. Es lo que él denomina una tecnología de la mirada, que supone ajustar a cuadro lo real, de tal modo que el mundo aparece como disponible y transformable. Pero la imagen sólo ve signos estáticos y significativos y deja de percibir las señales orgánicas-vivas, las que declara como no significativas. El encuadre suspende la temporalidad y transforma lo viviente en imagen, sometiéndolo así al régimen de la visibilidad, del aparecer.²³⁰

Diderot de este modo lleva a cabo su proyecto de interiorizar la escena, borrando así la distancia entre la vida y el teatro, que no es otra cosa que borrar el carácter de simulacro de la teatralidad de modo que la escena resulte ser verdaderamente el *espejo de la sociedad, el reflejo de la naturaleza y del orden natural*, a través de lo cual garantiza la función pedagógica que define al teatro moderno burgués. El signo de esta poética burguesa es el realismo y los dispositivos dramáticos antes analizados: encuadre, composición y cuarta pared. Todos ellos tenían como fin reificar la condición dominante de la representación burguesa, borrando el carácter de convención de la misma. A través de estos procedimientos se intenta borrar la presencia del espectador, el carácter de espectáculo de la representación para otorgarle un máximo de ilusión. El simulacro deja de ser tal para pasar a ser el real mismo. Así, la interioridad del sujeto se vuelca al mundo, sustituyéndolo como su modelo. Pero esta interiorización implicó la interiorización misma del sacrificio como instante de la decisión²³¹ -como la lucha interior- de un individuo por ser tal contra las determinaciones de un afuera siempre peligroso. El afuera es entonces no sólo el enemigo, sino también lo silenciado en la poética del teatro burgués, lo realmente borrado. De ahora en adelante el conflicto dramático es el de un sujeto en absoluta soledad existencial, que pugna contra la cotidianidad en un estado de permanente sopor, como los hastiados personajes de Chejov, en el mundo ya no pasa nada, porque el sujeto revienta por dentro. Las heridas se interiorizan como culpas o deudas, ahora la decisión es la de un *páthos interiorizado*.

Pero este último aserto sólo podrá demostrarse cuando trabajemos sobre el concepto de *páthos* y lo entendamos como el dispositivo alegórico de lo sacrificial.

²³⁰ J-M. Pradier (2011: 22 *et seq*).

²³¹ Sobre alegoría de la decisión en Schiller, ver Max Kommerell (1990: 218).

A partir de estos análisis podemos concluir:

1° Que la de-cisión es el tropo que detona la acción dramática y es lo que define el accionar del héroe, convirtiéndose así en el fundamento temático del argumento.

2° Que el sacrificio es una función (de la) memoria, en tanto es memoria de la de-cisión, de lo inenarrable, en tanto escapa a ser capturado por el discurso y sólo es registrable como huella en el cuerpo: sólo vivenciable en la persistencia del afecto patético.

3° La tragedia, el drama en general, pone ante los ojos en aquello que no puede verse: el momento de la de-cisión, es decir, el acontecimiento, la interrupción de la representación en la que irrumpe la urgencia de la historicidad: y es en eso en que consiste la herida trágica, como herida mnémica. Esta irrupción puede leerse en clave de teoría del sujeto como surgimiento de la conciencia individual, y desde un punto de vista etnográfico como el irreversible paso de la naturaleza a la cultura.

4° Con lo anterior hemos intentado explicar cómo opera la figura sacrificial en la estructura dramática: como decisión o como escisión fundamental. Lo que queda es decir cómo opera *la figura estética* de la alegoría sacrificial y eso es lo que hemos denominado escritura del *páthos*.

3. *PÁTHOS* Y EL CUERPO COMO MEMORIA: LA CATEGORÍA ESTÉTICA DE LO SACRIFICIAL.

a. *Páthos* y su función en el entramado de acciones²³²

Los comentaristas concuerdan en que el uso que Aristóteles le da a la expresión “*páthos*” en la Poética es ambiguo. Por una parte, se estaría refiriendo a la afección o sentimiento que provoca la contemplación de la tragedia; por otro, a un determinado tipo de acontecimiento que definiría el acto trágico²³³. En su ensayo “Katharsis”, Jonathan Lear propone resolver esta ambivalencia con la distinción entre un *páthos* objetivo y un *páthos* subjetivo:

“Aristotle is clear that the peculiar pleasure of tragedy is produced by evoking pity and fear in the audience and that this is accomplished by constructing a mimesis of a special type of terrible even (*páthos*). Aristotle uses the same word, “*páthos*,” both signify a terrible event, catastrophe or serious misfortune and to signify emotion. When, for example, Aristotle cites *páthos* as one of the three ingredients needed in a plot, along with reversal and recognition, in order to produce pity and fear, he is not requiring certain motion to be portrayed on stage, he is requiring that there be a destructive act. So one might say that, for Aristotle, there is an objective *páthos* and a subjective *páthos*: and the two are related”²³⁴.

Esta ambigüedad es también comentada por García Yebra en el *Apéndice II* de su traducción de la Poética, también referido al problema de la *katharsis*. El punto de inflexión lo instala el traductor en la posición enfática que tiene G. F. Else (responsable de una importante traducción al inglés de la *Poética* en los 60), al traducir en el famoso pasaje de 1449b27-28) la palabra *pathèmatôn* -tradicionalmente traducida como afecciones (*feelings*)- como “actos trágicos” (*tragic acts*). El argumento de Else le parece insuficiente a García Yebra y con razón. Sin embargo, no desconoce que en al menos en tres oportunidades la expresión “*páthos*” puede ser traducida como acontecimiento patético, y de hecho él mismo la traducirá como “lance patético” (Aristóteles 1974: 381).

²³² Parte del desarrollo siguiente se encuentra en Mauricio Barría Jara (2005: 50-56).

²³³ Esta ambigüedad es puesta de manifiesto en la misma definición que Aristóteles da al *páthos* en la Metafísica: “Afección (*páthos*) se llama, en un sentido, la cualidad según la cual cabe alterarse, como lo blanco y lo negro, lo dulce y lo amargo, la pesadez y la ligereza, y las demás cosas tales; en otro, los actos e incluso las alteraciones de estas cualidades. Además, entre éstas, más bien las alteraciones y movimientos dañinos, y sobre todo los daños penosos. Todavía se llaman afecciones los infortunios y penas grandes” (1022b, 15-21), que luego aparecerá en varios momentos de la Retórica.

²³⁴ Jonathan Lear en Amélie Oksenberg (1992: 330).

Sin entrar en los detalles filológicos del problema, lo claro es que Aristóteles por lo menos en tres oportunidades define el *páthos* como un componente del entramado de acciones, al igual que la peripecia y la agnición, o como lo explicará Kommerell (1990), un componente del mito. En efecto, cuando Kommerell define el mito (*mythos*), lo que se suele traducir por fábula o argumento, enfatiza el sentido estructural de la expresión, pues en la medida que por *mythos* se entienda una forma de acontecimiento mítico transmitido a través de un relato, y en la medida que este material ha sido acreditado culturalmente a lo largo del tiempo, es la propia *estructura del relato* en este caso la que contendría los elementos que luego Aristóteles habría intentado secularizar (Max Kommerell 1990: 158). Esta concepción de la noción de *mythos* trágico implica, para Kommerell, una suerte de identificación completa entre forma y contenido²³⁵, es decir, la desgracia detonante (*amartía*), la peripecia (*peripetia*), el reconocimiento (*anagnorisis*) y el acontecimiento doloroso (*páthos*) serían componentes estructurales de todo relato y constituirían la individualidad del un acontecimiento trágico que Kommerell llamará, citando a Holderlin, simplemente “un destino” (Max Kommerell 1990: 160). Por esta razón es posible equiparar el mito al entramado mismo de acciones (*pragmatos systasis*) y en ese sentido se comprendería por qué para Else una de estas acepciones de “*páthos*” cabría traducirla como “acontecimiento patético”, y sería el elemento capital de la estructura dramática²³⁶.

Conciente de esta ambigüedad Kommerell intentará conjugar ambas posiciones cuando escribe: “*Páthos* es entonces un acontecimiento que afecta a los seres humanos; y se da por y en la acción de los afectados” (Max Kommerell 1990: 218). *Páthos* sería una acción de una peculiar reciprocidad, pues el que hace algo dañando al otro es al mismo tiempo

²³⁵ Esta singular concepción del argumento de la tragedia se funda en la manera en que Kommerell concibe a su vez la idea de acción y acontecimiento involucrado en la lógica dramática. La tesis es que mientras en el teatro moderno el dramaturgo intentaría una unión de los acontecimientos a los personajes, pues la acción dramática deriva de la voluntad interiorizada del personaje, en la Tragedia antigua más bien los personajes intentarían una unión con el acontecimiento: “Queda fuera de duda que en el concepto fundamental de la tragedia como un acontecimiento de desarrollo progresivo (...) existe una preponderancia del acontecimiento sobre las personas que convierte al mito en el elemento cualitativo más importante de la tragedia” (Max Kommerell 1990: 155). Para Kommerell, a diferencia del drama moderno, son los sucesos los individuales y no los personajes, es decir, no es que “el suceso se haga individual a partir del individuo, sino que el suceso tiene individualidad desde un principio y se la otorga al que es afectado por él” (Max Kommerell 1990: 156).

²³⁶ Esto nos lo recuerda el propio García Yebra, traductor al castellano de la Poética, en una nota: “Else lo ha visto muy bien que este *páthos* es la piedra fundamental de la tragedia. La peripecia y la agnición sólo se dan en las fábulas complejas. Sin ellas puede haber tragedia. Sin *páthos* no, pues no habría compasión ni temor, que deben darse en toda fábula trágica” Cf. Valentín García Yebra en Aristóteles (1974: 281, nota 173).

afectado, sin saber necesariamente cómo, por esa misma acción. El elemento activo y pasivo logra encontrarse así en el acontecimiento patético, el que a su vez repercutiría de la misma forma en el espectador de la tragedia, quien es *con-movido* por la piedad y el temor, que definen el efecto emocional de la tragedia. Esta peculiar reciprocidad podría encontrar en la noción de “contacto” (*synápsis*) -trabajada en un capítulo anterior- una plausible explicación. Sobre ello deberemos volver más adelante, pues es perentorio establecer cuál sería la función de lo patético en el entramado de acciones según Aristóteles.

En el capítulo 11 de la Poética es donde Aristóteles designa al *páthos* como componentes del entramado de acciones, definiéndolo del siguiente modo:

“...el lance patético es una acción destructora o dolorosa (*praxis phthartiké e odynerá*), por ejemplo las muertes en escena, los tormentos, las heridas y demás cosas semejantes” (1452b,11).

Es frecuente otorgar al lance patético sólo una función de recurso respecto a la agnición, que sería el momento intelectual de la tragedia. Si bien es cierto lo que constituye el arte trágico es la estructuración de un relato, pero no podemos olvidar que es mimesis de acciones. La *anagnórisis* no sólo debemos comprenderla como un reconocimiento mental del sujeto, sino también como una acción concreta del héroe, esto es, algo que sucede en la medida de que la tragedia sea representada escénicamente. El fin de la *anagnórisis* es provocar el efecto de temor o compasión y para que esta iluminación suceda es necesario lo patético. Como escribe Aristóteles: “Y, de estas situaciones, la de estar a punto de ejecutar la acción a sabiendas y no ejecutarla es la peor; pues, siendo repulsiva, no es trágica, ya que le falta lo patético” (1453b36). En donde el acento lo lleva la ejecución (*cheiristón*) de la acción. Ejecutarla es realizarla por las manos. De ese modo también entendemos la serie de prevenciones respecto a la eficacia del lance (1453b,16). El carácter filial, al que alude Aristóteles en este fragmento, no es la causa de lo patético, es el recurso de eficiencia, el *páthos* como condición técnica del relato es causa inmediata del efecto: “...la composición de la tragedia más perfecta no debe ser simple, sino compleja, y al mismo tiempo imitadora de acontecimientos que inspiren temor y compasión...” (1452b, 30). A pesar de la cuádruple tipología que el propio Aristóteles ha planteado en *Poética* 1456b33-35, el lance patético sería una condición de la tragedia bien lograda, a pesar que pueda existir tragedia sin este lance.

Ahora bien, nuestra interpretación es que lo patético o el acontecimiento patético, en tanto acción dolorosa, siempre recae sobre el cuerpo. En este sentido lo patético quedaría definido por el cuerpo. Y por esta alusiva materialidad vendría a ser la condición inmediata del efecto emocional definido como *kathársis*. En otras palabras, la compasión y el temor se entienden sólo en relación con un cuerpo que sufre, que es afectado y que afecta a la vez, y eso desde un punto de vista escénico sería el fundamento de lo catártico.²³⁷

La anagnórisis se completa en el *páthos*, de algún modo se consume en él como elemento preformativo de la iluminación: La mejor agnición es la que resulta de los hechos mismos -enfátizará Aristóteles y acto seguido cita el caso de Edipo, de Sófocles, y la Ifigenia, pero en ambos lo que sigue a tal iluminación es una acción sobre el cuerpo: el cegarse del primero, el sacrificio de la segunda, aunque este sacrificio quede interrumpido por una acción de salvataje artificioso.

Cuando preguntamos por lo trágico, comenta Lesky (1966), en realidad queremos saber qué constituye o produce el apareamiento del efecto trágico:

“Debido a que tal suceso doloroso garantiza el efecto reconocido como específico por Aristóteles, el desencadenamiento liberador de determinados afectos fue considerado necesariamente cada vez en mayor grado como lo que caracterizaba propiamente a la tragedia” (Albin Lesky 1966: 29).

Podemos pensar entonces que lo trágico es por sobre todo la presentación de un *suceso doloroso* o catastrófico construido de tal modo de inducir tal efecto en el espectador, y puesto que el cuerpo es el lugar del dolor, pues qué es lo que se destruye y qué es lo que

²³⁷ En el Interludio II de su sobresaliente *La Fragilidad del bien*, Marta Nussbaum (1995: 469 y ss.) explica por qué la noción de catarsis no debe ser entendida como clarificación puramente intelectual, sino sólo como *clarificación que implica por sobre todo una dimensión emocional*. También la ya citada obra de Max Kommerell, (1990: 81 y ss.), en la cual desarrolla ampliamente el problema desde la idea del efecto. Sea como fuere, si la tragedia como obra persigue un efecto en el público y éste no es meramente intelectual, y está conectado con ciertas emociones o pasiones, no cabe duda que tal efecto recae en la totalidad *cuerpo-mente* del espectador. El esclarecimiento de este modo perfectamente se puede experimentar al mismo tiempo como estremecimiento.

duele finalmente, sino el cuerpo?: es el *páthos* desde el punto de vista del efecto lo medular.²³⁸

Ahora bien, si en la mayor parte de los casos esta acción violenta sobre el cuerpo es tratada como el relato de un testigo, en otras tragedias como *Ajax* o las *Traquinias* de Sófocles sucede en escena. Sea como fuere este momento del relato tiene un carácter diverso a los otros momentos de la trama. Es la descripción o acaecer del *acontecimiento fatal*. Las muertes y las heridas crueles no configuran cabos del tejido textual, más bien cuadros de algún modo independientes que constituyen la escena dramáticamente esencial: *el acto trágico* en palabras de Else. El suicidio de *Ajax*, por ejemplo, su preámbulo y ejecución conforman un texto performático *para ver o imaginar, no para entender*. Desde una conciencia interiorizada efectivamente lo patético adviene como anécdota, pero en tanto espectáculo es el ahí del acontecimiento dramático. Quiero decir: puede suceder no verlo, pero lo que no puedo dejar de hacer es de imaginarlo, e imaginar no es lo mismo que entender intelectualmente. Por eso, para Aristóteles, que considera a la tragedia como un vehículo de conocimiento, el momento de la agnición es el relevante, pues ahí sucede la comprensión; pero en tanto obra mimética no puede prescindir de la mediación sensible: lo patético en tanto pura acción no es algo para comprender, sino el medio que me ayuda a la comprensión. De esto cabe preguntar por la necesidad de esta mediación, ¿por qué para el estagirita la tragedia y la música serán fundamentales para la educación moral de la ciudad?²³⁹ Cuestiones que no podemos responder en este momento, pero tal vez algo nos

²³⁸ Cabe aquí recordar las tesis de Schiller que apuntan a lo mismo, principalmente en su magistral *Sobre lo Patético*: "...tiene que haber páthos para que el ser racional pueda dar a conocer su independencia y exponerse actuando" (F. Schiller 2000: 65). "*Páthos* es, pues, la primera e ineludible exigencia para el artista trágico, y a éste le está permitido llevar la representación del padecimiento tan lejos como pueda *sin perjuicio de su fin último*, es decir sin coartar la libertad moral" (F. Schiller 2000: 66). Entendemos que el páthos no es el fin de la tragedia, pero es el medio representacional medular, y esto pasa como *un hacer visible el cuerpo*.

²³⁹ cf. Aristóteles, Política VIII. Para la presente investigación hemos dejado de lado las centrales lecturas de la función emocional de la tragedia desarrolladas contemporáneamente principalmente por la escuela norteamericana y su relación con la educación. Para esto véase el ya citado libro de Marta Nussbaum (1995), pero son muy relevantes también los trabajos de Stephen Halliwell (2002: Capítulos VI y VII); William Fortenbaugh en Barnes, J., Schofield, M & Sorabji, R. (1979: pp.133-153.). Sobre el tema de la catarsis el ya citado artículo de Jonathan Lear (1992: 315-340) y Richard, Janko, "From Catarsis to the aristotelian mean" en Amélie Oksenberg ed. (1992: 341-358).

Esta omisión conciente se fundamenta en el giro hacia una determinada manera de entender el cuerpo que es necesaria para la investigación. En este caso, lo mismo que Foucault cuando habla del cuerpo como la superficie de inscripción del poder, queremos entender el cuerpo como recurso artístico que cumple un lugar similar al descrito por Foucault, en relación con la memoria.

acercamos al preguntar de otro modo: en este juego ambiguo de poner a la vista y sustraer qué es la cláusula de la *mimesis*, de acuerdo al conocido fragmento de la *Poética* en el que Aristóteles declara que la mimesis es necesaria cuando hay cosas que no soportamos ver directamente²⁴⁰, entonces ¿qué es aquello que se hace ver en el lance patético?

El efecto doloroso de la tragedia consiste en la toma de conciencia por parte del héroe de su fallo (*hamartía*). El cambio del destino como núcleo del mito trágico reside no en un defecto moral del hombre, sino de una cierta clase de error (*di' hamartían tiná*): “La expresión, en relación con esto, está sacada de la épica, y se refiere a un “fallo” en el sentido de la incapacidad humana para reconocer lo correcto y obtener una orientación segura”.²⁴¹ Sólo hay tragedia si hay este reconocimiento o *anagnórisis* del error: “El sujeto del hecho trágico -escribe Lesky-, la persona envuelta en el ineludible conflicto, debe haberlo aceptado en su conciencia, sufrirlo a sabiendas”²⁴². Entonces, es la conciencia la que se constituye en lo patético, pero lo patético es el lugar del cuerpo en el relato. Los griegos antiguos pensaban que la malformación era un signo (*sêma*) de una falla moral. Esa idea es lo que constituye la base del tabú sexual: el origen de lo monstruoso. Reverso o regreso al estado animal, en fin un desatino del sistema, enjuiciable porque visible como marca (*miasma*) material. J-P Vernant desarrolla el problema a partir de la metáfora de la cojera edípica como signo de cierto desvío del andar recto. El cojo aunque lo deseara no puede caminar linealmente, lo hace en círculos (Vernant, 2002:50)²⁴³. La cojera es una deformación corporal que marca el destino del héroe: “Del *tyranno* (Edipo) brota *hybris*, como de la planta la savia”, se lamenta el coro de Edipo afirmando el carácter inexorable de la trasgresión. Incapacidad entonces asentada en *un modo de ser corporal*. Al héroe no le queda más que desbordar el límite de la medida, entonces Edipo una vez conciente decide cegarse. Reiteración de la cojera, del pie al ojo, del límite corpóreo al saber, pero sobre todo *reconocimiento* del límite en el cuerpo. La falla, en este caso, se inscribe en una superficie y no en una conciencia interiorizada, lo que podríamos llamar una conciencia de superficie: la conciencia como cuerpo, entonces el cuerpo como lugar de la falla.

²⁴⁰ “[...] pues hay seres cuyo aspecto real nos molesta, pero nos gusta ver su imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible, por ejemplo, figura de los animales más repugnantes y de cadáveres” (1448b,10-4).

²⁴¹ Albin Lesky (1966: 23).

²⁴² Albin Lesky (1966: 27).

²⁴³ Véase, “El tirano cojo: de Edipo a Periandro” en J-P. Vernant y P. Vidal-Naquet (2002: pp.47-69).

Pero detengamos un momento en este problema.

Para una mentalidad arcaica el desborde es concebido como *manía* -la acción de posesión de un espíritu divino o un dios. La locura que invade a Ajax en forma de alucinación; la locura que invade a Deyanira como celo en las Traquinias corresponde al residuo de esta mentalidad arcaica en la cual el ser humano no es responsable cabalmente de sus actos.²⁴⁴ El héroe trágico, sin embargo, estaría en una condición más ambigua, pues aunque todavía ocurre proyectar la causa de sus actos a una fuente exterior, en general éstas aparecen suscitadas por su propio temperamento: “Ellos son extraños, aterrorizadores (*deinóteros*) porque no tienen ningún sentido de la proporción”²⁴⁵. De ese modo Knox define el temperamento heroico y agrega que su inmoderación natural reside en el *thymos*: “...ellos no *quieren* escuchar la razón; ellos obedecen, en cambio, el urgente imperativo de sus apasionadas naturalezas” (B. Knox 1983: 29). Ya en la literatura homérica el *thymos* corresponde al lugar del hombre donde la intervención del daimón opera. Es fuente ambivalente de acción, pero no de aquella psicológicamente identificable como ira o temor. Más bien sucede como una “voz interior” que induce o refrena y que luego es significada por el daimón²⁴⁶. La acción indefinida a la que refiere el *thymos* correspondería al impulso. Sin ser voluntad, pues no implica elección (*proairesis*) ni deliberación (*boùleusis*), tampoco es el desenfreno del delirio báquico. El *thymos* es un puente misterioso que media entre lo absolutamente otro y lo propiamente uno. De alguna manera rige en la disyunción entre *thérion e theós*, quizá lo más propiamente humano y por eso esencialmente heroico. Los motivos de los héroes pueden diferir, pero la inclinación es la misma, todos ellos son manejados por la pasión, una furia del alma.²⁴⁷ La pasión es la distancia menor entre el deseo y su ejecución. En Edipo, por ejemplo, se constituye en el motor de su indagación: “Cuando termine tu arrebató de cólera (*thymoû paraseis*) -lo interpela Creonte-, te pesará. Los de naturaleza (*physei*) como la tuya son con justicia a los que más les cuesta tenerse a sí mismos” (674).

²⁴⁴ E. Dodds (1997: 16 ss).

²⁴⁵ B. Knox (1983: 24).

²⁴⁶ E. R. Dodds (1997: 14)

²⁴⁷ B Knox (1983: 29). La palabra *thymos* si hemos de creer a Platón se deriva de *thyo* que significaría furia, ardor del deseo, hervir, encolerizar. Usada para cualificar la acción de los elementos de la naturaleza: el viento, el fuego o el mar.

La naturaleza equivale al modo de ser propio (*éthos*) y puesto que alguien es de cierto carácter porque emprende ciertas acciones, como dice Aristóteles en la *Poética*, es evidente que el destino de Edipo se explica en su arrebato. La pasión lo impele a arremeter contra todo: contra Tiresias, las leyes, los oráculos e incluso contra sí mismo al cegarse *autocheir* por sus propias manos (1331). Pero este mismo arrebato le procura el encuentro con su destino y la necesidad de tenerse a sí como nadie. La pasión es reversible en su función, por una parte hace encontrar, por la otra pierde. Edipo quien sin saber se maldice y se condena y lo enfrenta finalmente con la verdad de su ignorancia, lo que configura la trasgresión trágica: el ejemplo paradigmático del *hamartíos*. Ahora Edipo falla por una falta de saber. ¿Y qué saber le puede faltar a éste que ha resuelto enigmas:

“Y ciertamente, el enigma no era algo para ser resuelto por el primer venido, sino que requería de un saber de adivinatoria. Y ésta, según se vio, no la tenías tú ni por agüeros, no por habértele enseñado ningún dios (*ek theón tòn gnotón*). En cambio llegué yo, Edipo, que no sabía nada (*hò meden eídos Oidipoús*) la hice callar acertando la respuesta con mi ingenio...” (Edipo,392-7).

El saber de Edipo no proviene de dios, ya no hay más verdad caída del cielo. Ahora es el ingenio del hombre: Edipo quien logra silenciar la muerte de la cantora. Sin embargo, su saber consiste en *no saber nada*. Pero lejos de la mera ignorancia ante la cual es mejor callar *-me phóono sigan philo, 596-*, como confiesa Creonte, este no-saber produce el silencio: como el que enmudece ante lo pavoroso. Edipo es el que no sabiendo nada termina por saber todo sobre sí mismo, y a pesar suyo. Un saber sin control, sin premeditación, el simple darse como el reflejo del propio rostro en un cristal. Al igual que Narciso descubre la imagen de su hermana muerta en el reflejo del agua, Edipo descubre la muerte-de-su-ignorancia, lo que al fin se constituirá en su poder. Como fuere, lo que Edipo encuentra es que *no sabía que sabía*.

Sin embargo, cuando corresponde a Tiresias nombrar su saber, el vidente dice: “¡Ay, ay, cuan terrible es el saber (*phroneín*) cuando no reporta provecho al sabio!” (Edipo,316). Un saber que también se destina terrible, pero en relación a una carencia: cuando no aprovecha al que lo posee. En este caso el saber es *phrónesis* -la prudencia es lo que falta al héroe.²⁴⁸ Más allá de su referencia semántica directa, la *phrónesis* parece ser un conocimiento cuya propiedad es el rendimiento, un saber que produce al propietario. De ahí

²⁴⁸ Sobre el concepto de *phronesis* véase Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, libro VI. También el excelente estudio de Pierre Aubenque (1999) y el ya citado libro de Marta Nussbaum (1995).

que se constituya desde la *posesión del mismo*. Un saber sobre el saber (Edipo, 317). Saber que administra saber. Tiresias define su ciencia como *phrónesis mántica* (462). Una especie de *techné* enfocada en la producción de un bien, material o intelectual, como la verdad, en el sentido del recto juicio (*eu phrónon*, 570). La verdad como ajuste de piezas nos habla de la cordura y sensatez, contraria a la desproporción armónica de la locura. La *phrónesis* cuida la proporción, mantiene la medida de los actos, confinándolos a su lugar propio. La pérdida de una cierta proporción geométrica y no el delirio es lo que se resume de la falta de *sophrosýne* o *aphrosyné*, como apela el coro a Antígona en 383. La *sophrosýne* sería un estado de la mente y no un curso de conducta, aunque ella dirija la conducta (R.P.W. Ingram 1983: 6). A diferencia de la *hybris*, que es un modo de conducta, y no un estado mental: "...así el hombre que es *sophrón* no actuará *hybrísticamente* y el que actúa con *hybris* no puede ser *sophrón*" (R. P. W. Ingram: nota 11). Es decir, *no tiene phrónesis*, está gobernado por otra clase de saber.

De esta manera la *phroneín* o *sophrosyné* es un saber medir(se). Un saber que cuida el límite y lo mantiene bajo control. El *phrónon* como Tiresias es el que tiene poder sobre su saber, que lo previene del desborde espacial. Para Sófocles lo que produce *hybris* no es la desmesura o el exceso, sino la incapacidad de tenerse en y como medida de sí mismo, al tiempo que sólo en ello sucede el sí mismo. Un saber no mental -siguiendo a Ingram-, un saber del cuerpo que refiere al *Thymos* como agente de acción. En el verso 523 el coro distingue entre conducta por *gnomei phrenon* de la provocada por *orgei* (impulso o instinto: *orexis*), colocándola en la misma relación antitética entre *sophrosyne* e *hybris* (674). Edipo se instala en el intersticio de la antítesis. Su *práxis spudaíos* consiste en lograr calzar con un saber que se desplaza a cada momento de su lugar -un saber del deseo, que acaece como deseo (*thymos, orexis*)-, y este saber que Edipo apropia enajenándose es *el saber de su propia historia*. Un saber paradójico: propio e impropio a la vez, pues finalmente se relaciona con la pasión heroica. Apropiar la historia como su historia significa hacer suyo el deseo, lo que inexorablemente se desvanecerá al momento de su captura. En esto reside la fatalidad trágica: en este juego especular de tenencia y desposeimiento, en lo que parece radicar fundamentalmente la condición humana²⁴⁹. De esta manera la figura del héroe

²⁴⁹ Vease J- P. Vernant (2002: 86).

representaría las aspiraciones de un colectivo que entiende que la irrupción de la individualidad implica su fin, y no queda más que sacrificarlo. Sacrificio que no obstante viene a llenar cierto vacío de sentido producto de la irreversibilidad de la individuación en la mentalidad mítica. La tragedia comienza cuando se vacía el cielo -escribe Duvignaud-, pero ese acontecimiento griego funciona como metáfora de todo vaciamiento: “Puede decirse que la tragedia aparece sólo en esas épocas de crisis en las que la existencia de las sociedades y la vida psíquica de los individuos, hundidos en una confusión patética, buscan salida a sus oscuras contradicciones...”²⁵⁰.

De este modo el héroe vendría a ser un catalizador de ese imaginario social, en él se realizaría ficticiamente la modificación de la conciencia, a la vez que la imposibilidad de su cumplimiento real, el reconocimiento (*anagnorisis*) de la fatalidad. En lo que el sacrificio quedaría alegorizado en el acontecimiento patético (*páthos*).

Sin embargo, lo que consigue el héroe es apropiarse su deseo, según dijimos. El héroe es quien se individualiza, pues individualiza ante todo su *thymos*, hace propio su deseo, *coincidiendo con él*. Cuando Duvignaud habla de catalizadores sociales no tiene en cuenta que el héroe finalmente no actúa nunca por el bien de la colectividad, razón por la cual es mirado como otro, un monstruo que debe ser destruido²⁵¹. El héroe apropia su deseo, lo que quiere decir que apropia su cuerpo como suyo, fracturando el cuerpo político: la dignidad de esa desnudez del ciudadano de la que habla Sennet (1997: cap. I), de ahí la necesidad de idealizarlo:

“La fundación de Atenas era sinónimo del triunfo de la civilización sobre la barbarie. [...] En el friso del Partenón, como lo ha señalado el crítico John Boardman, la imagen del cuerpo humano “ha sido idealizada en lugar de individualizada” [...] Los cuerpos ideales jóvenes y desnudos representaban un poder humano que ponía a prueba la división entre dioses y hombres, una prueba que podía tener

²⁵⁰ Jean Duvignaud (1970 : 51).

²⁵¹ El héroe es una figura solitaria, el es único y abandonado (*éremos*). La consecuencia de su intransigencia es esa soledad, la que le vale las burlas y la deshonra de los demás. Edipo, por ejemplo, corta toda relación con Tiresias y Creonte, es finalmente dejado por el coro y por Yocasta, arrojado a la soledad del descubrimiento de la verdad. En la soledad el héroe habla no a los hombres y a los dioses, sino al paisaje, a la naturaleza inmutable. En esa total alineación del mundo de los hombres elige la muerte, el lógico fin de su opción, de su compromiso sólo consigo mismo. Ceder sería la máxima traición a ese sentido de identidad obtenido. Como una bestia o un dios, el héroe rechaza aceptar las limitaciones impuestas a su condición humana por la moralidad, resiste el fuerte imperativo del tiempo y la circunstancia, todas las cosas cambian, pero él no. Cf. B. Knox (1983 : 30 y ss).

trágicas consecuencias, como también sabían los griegos. Por amor a sus cuerpos, los atenienses se arriesgaron a cometer la trágica falta de la *hybris*, el orgullo fatal” (Richard Sennet 1997: 43-44).

El cuerpo idealizado entonces trasiega en el cuerpo frágil, marcado por el tiempo, su propio tiempo, tiempo de su deseo. Lo que se sacrifica finalmente es al cuerpo del *individuo* como signo de individuación. La imposibilidad de hacerse del cuerpo real para los griegos los obliga a producir el modelo desde el cual pueden pensar la corporalidad como algo propio separado:

“Se tratará -escribe Vernant- de descifrar todos los signos que marcan al cuerpo humano con el sello de la limitación, la deficiencia, la fragmentariedad y forman un subcuerpo. Este subcuerpo sólo puede ser comprendido en referencia a lo que supone: la plenitud corporal, un sobrecuerpo -el de los dioses-. “Idealizar, porque de algo no queremos hacernos cargo, a saber, que “el hombre y su cuerpo llevan la marca de la carencia congénita; el sello de lo transitorio y lo pasajero está impreso en ellos como un estigma” (Vernant 1990: 23).

En donde *marcar* se constituye en el único modo de suceder, de cargar el cuerpo. La construcción del ideal a partir de la negación de la falta supone partir del cuerpo mortal:

“Pero para desprenderse mejor de él, para desmarcarse de él por una serie de separaciones, de negaciones sucesivas con la finalidad de constituir un especie de cuerpo depurado, un cuerpo ideal que encarne las eficiencias divinas, los valores sagrados que desde entonces se van a mostrar como la fuente, el fundamento y modelo de lo que, sobre esta tierra, sólo constituye el pobre reflejo...” (Vernant, 1990: 26).

Y es este el cuerpo del héroe como aquel que aún no reconoce su finitud, aún no oscurece. Del héroe cabe pensar la no declinación de su intensidad, el mantenimiento de la fuerza y en ello radica su carácter pavoroso (*deinóteros*). En él deseo y acción coinciden como una misma cosa. Pero es este estado el que terminará por reventar en la *anagnórisis*. La fragilidad manifiesta la no concordancia entre el deseo y su realización inmediata, entonces escisión que exhibe al deseo en su infatigable transitividad. Se rompe la idea de que todo podemos si lo deseamos, basta con mirar a Antígona. La iluminación tiene que ver con este develamiento del límite, la pérdida del cuerpo pletórico. Entonces marcar el cuerpo como señal de esta pérdida de divinidad, marcar el cuerpo para marcar la memoria y no olvidar, que la humanidad, incluso la heroica, se levanta desde la finitud radical. Marcar el cuerpo es hacer correr el tiempo sobre él, como una maldición, una mácula, lo que se hereda son las marcas del cuerpo como la cojera-ceguera de Edipo.

Ahora, si el saber que apropia Edipo es *el saber de su propia historia*, es en su cuerpo donde se consuma el error (*hamartía*), entonces la máxima lucidez ocurre en y a

través del dolor, el que acontece en el cuerpo como cripta, de alguna forma es posible sostener que el *páthos es la carnación de la amartía, del fallo trágico*: “Desaparecido, desvanecido su cuerpo, ¿qué queda del héroe sobre la tierra? Dos cosas: Primero el *sêma* o *mnêma*, la estela, el recuerdo funerario erigido en su tumba y que recordará a los hombres del futuro, en la sucesión de las generaciones, su apellido, su fama, sus hazañas” (Vernant, 1990: 33). En este caso el cuerpo mismo como tumba, porque sin marca no hay memoria y sin memoria no habría un saber. La iluminación trágica es un acontecimiento que cae sobre el cuerpo y que involucra en él la punción de una seña. De algún modo el acontecer trágico se da en esta acción de inscripción del cuerpo en el que se recoge el cuerpo como texto de la historia. Por ello el cuerpo real no cuenta historias, más aún, el cuerpo en su real degradación no produce compasión, sino repulsión y asco, una pura reacción orgánica a través de la cual trato de negar la realidad y decirme a mí mismo no hay cuerpo como no hay monstruos dentro del closet. Mirar el cuerpo, antes mirar lo que hace al cuerpo *un cuerpo* es imposible, como imposible experimentar la facticidad del espacio, sólo a condición de su retiro, y es el vértigo la conciencia de esa facticidad, conciencia de una pérdida²⁵². La tragedia sería entonces la elisión del cuerpo para hacer comparecer lo esencial de él: dolor y deseo. Esto sería la trasversión del ideal por el real, pero como el real es imposible, entonces su alegorización. Porque el dolor es conciencia del dolor, por lo que sólo en la ficción del relato es posible. La tragedia es la tensión entre la posibilidad de reconocer el dolor y la necesidad de su relato. Así finalmente pareciera como si el cuerpo no pudiera ocurrir, sino *como* relato, es decir, como alegoría de su desaparecimiento, en la alegoría de un desaparecido.

b. Páthos y el espacio subjetivo

Es posible pensar junto a Aristóteles que lo patético es entonces la condición estética del efecto catártico. Cuando decimos condición estética nos referimos a la traducción de *páthos* como procedimiento o dispositivo artístico por el cual se lleva a cabo la alegorización de la acción sacrificial y por ende conlleva en sí toda la riqueza que implica el sacrificio como categoría antropológica. Pero decimos también que es condición estética del efecto trágico en tanto reconocemos su función al interior del entramado de

²⁵² Marcel Merleau-Ponty (1997: 269).

acciones, como componente estructural de la trama, en este sentido *páthos* cabe entenderlo como *acontecimiento patético*. No es de extrañar entonces la relevancia que le asignará a esta categoría J.C.F. Schiller, como el medio estético privilegiado a través del cual será posible experimentar el sentimiento de lo sublime. Escribe Schiller: “*Páthos* es, pues, la primera e ineludible exigencia para el artista trágico, y a éste le está permitido llevar la representación del padecimiento tan lejos como pueda, *sin perjuicio de su fin último*, es decir, sin coartar la libertad moral” (F. Schiller 2000: 66).

Para el pensador alemán la representación del padecimiento es capital en la obra de arte, pero no su fin, pues ello está reservado a la exposición de lo suprasensible, que no es otra cosa que la exposición de la autonomía moral del hombre. La idea de lo patético ingresa con Schiller al campo de la subjetividad, como el horizonte de comprensión del ser humano. Siguiendo a Kant, quien descubre en el sentimiento de lo sublime la demostración palpable de la soberanía de la subjetividad sobre el mundo en la medida que ésta se define como un desajuste con la facultad de representar, lo que da pie para pensar un fundamento *a priori* de los principios morales; Schiller pondrá el énfasis en la violencia que ese desajuste opera en la subjetividad humana, convirtiéndola en una suerte de principio inherente a su constitución.

En el breve ensayo “Sobre lo sublime”²⁵³, de 1803, siempre cercano a su maestro, Schiller planteará que si bien el ser humano es el único ser que se define por un “no tener que”, sino por la capacidad de escoger lo que desea, sin embargo, la muerte le señala un límite a tal punto omnipotente que pone de manifiesto la fuerza descomunal de la naturaleza, de la que la muerte es tan sólo su signo más visible. Ante ello la educación moral debe procurar enseñar a confrontar la violencia de esta naturaleza a través del ejercicio de un sentimiento conforme a ella, y sin embargo, sólo propio de la libertad humana, lo sublime: “Nos regocijamos -escribe Schiller- en lo sensible-infinito porque podemos pensar lo que los sentidos ya no captan y el entendimiento ya no concibe” (F. Schiller 2000: 224). Lo sublime, que consiste en la no coincidencia entre razón y sensibilidad, y cuyo efecto es un sentimiento mezcla de dolor y contento, es la prueba

²⁵³ F. Schiller (2000).

máxima de nuestra autonomía respecto al poder violento de la naturaleza, pues lo sublime es ese sentimiento que surge en nosotros ante la posibilidad de *resistir* al embate de la naturaleza y en esa resistencia elevarnos de lo sensible a la libertad, a pesar del displacer. La educación moral debe procurar desarrollar este sentimiento de lo sublime. Sin embargo, las “experiencias” sublimes generalmente se relacionan a sucesos catastróficos de la naturaleza, por lo que proponerla como un principio de educación moral se torna complejo. Ahí ingresa el arte, el cual tiene la capacidad de producir un efecto artificial de sublimidad a través de lo patético (234). Pero el *páthos* puede hacer tal en la medida que es capaz de reproducir en la obra aquello que produce en la experiencia lo sublime, a saber, reproducir la lucha entre la naturaleza y la razón que garantiza la posibilidad de la libertad humana, entonces, de la subjetividad como fundamento incondicionado de la moral. Esta lucha que describirá ejemplarmente Schiller en la imagen del Lacoonte, en el ensayo de 1793 “Sobre lo patético”, no tiene un fin. Es una vez más un suceso irresoluble. Lo patético es pues la asunción de un cierto principio de violencia inherente a la constitución del sujeto que se asemejaría a la figura de un (auto) sacrificio interiorizado. Pero es en propiedad un principio estético. El artista lo produce, sólo que en esa producción su fin ya no es artístico, sino moral. En tanto procedimiento el artista tiene no solo la libertad sino más bien la obligación de producirlo: “La primera ley del arte trágico era la representación de la naturaleza en su padecer. La segunda es la exposición de la resistencia moral frente al padecimiento” (F. Schiller 2000: 69). Esta misma ley se funda en un principio de índole ontológico moral que, a nuestro juicio, sigue siendo estético:

“Así pues, si la *inteligencia* en el hombre debe manifestarse como una fuerza independiente de la naturaleza, la naturaleza primero tiene que haber demostrado todo su poder ante nuestros ojos. El *ser sensible* tiene que *padecer* profundamente y que verse zarandeado con violencia en este padecer; tiene que haber *páthos* para que el ser racional pueda dar a conocer su independencia y exponerse *actuando*” (F. Schiller 2000: 65).

Así la medida de lo patético viene dada por una regla de reciprocidad generada por ese principio de *resistencia*, que es en definitiva el objeto de la representación:

“Cuanto más decisiva y violentamente se exterioriza el efecto en la *esfera de la animalidad*, sin poder afirmar por ello el mismo poder en la *esfera de la humanidad*, tanto más se da a conocer esta última, tanto más gloriosa se manifiesta la autonomía moral del hombre, tanto más patética es la representación y tanto más sublime el *páthos*” (F. Schiller 2000: 75-6).

El *páthos* es pues un procedimiento material de la obra cuyo fin es la producción de un determinado efecto, que Schiller piensa como un afecto subjetivo. En este sentido hablamos de una especie de interiorización de la escena sacrificial, aun cuando ésta suceda de algún modo sobre la superficie de la escena real del teatro: como acción sucedida o relatada. Lo que se ha interiorizado en definitiva es el principio de violencia, que constituye la propia subjetividad. El drama moderno de Ibsen o Chejov y su intensificación en la escena intimista-subjetiva de un Maeterlink o de un Stringberg ponen en escena el acontecimiento de la fragmentación, de la escisión fundamental del sujeto moderno: exponen la herida desde la cual se ha constituido²⁵⁴. El acontecimiento sacrificial pervive en la figura de una afección interior, que es algo más que un conflicto psicológico interior. Sin embargo, la alegoría sacrificial en el drama moderno, por lo mismo, tenderá a ser suplantada cada vez más por las tecnologías desmaterializadoras de lo psicológico, al extremo de convertir el *páthos* sacrificial en “puro” hecho de la mente, en un “puro” inconciente sucedáneo, en un dispositivo narrativo de des-subjetivación²⁵⁵. En otras palabras, el sacrificio deja de ser alegoría, para convertirse o en símbolo o en síntoma y a veces en tema del teatro. Esta devaluación de la alegoría sacrificial es la que es posible verificar en el naturalismo, en el que lo sacrificial deviene símbolo de la explotación. Lo mismo en las formas militantes del realismo socialista. También, por otra parte, en las formas del teatro conversacional, el melodrama o el llamado teatro comercial, en el que lo sacrificial constituye un síntoma de la crisis moral y social que define la época contemporánea. Finalmente, están aquellas teatralidades en el que lo sacrificial deviene fetiche, es decir, el sacrificio se estetiza al punto de convertirse en el símbolo y tema unívoco de la obra. Tal vez los mejores ejemplos de ello sean las películas de Leni Riefensthal, como *La luz azul* o el *Triunfo de la Voluntad*. Estamos de lleno en el imaginario totalitario del nazismo.

²⁵⁴ Sobre este punto en castellano existe un interesante libro de Helga Finter: “El espacio subjetivo”. Véase también el clásico texto de Peter Szondi ‘la crisis del drama moderno’, en Peter Szondi (1994).

²⁵⁵ Véase la definición de ello en Agamben (2011), analizada en el capítulo III de esta Tesis.

c. La escritura del *páthos*: alegoría sacrificial como memoria de la violencia fundacional y el fantasma de la comunidad en el teatro contemporáneo.

¿Pero de qué es alegoría la figura sacrificial? Antes que todo habría que insistir en que no es posible hablar de *una* figura sacrificial, sino más bien de *figuras sacrificiales*. El procedimiento que intentamos explicar adquiere diversas fisonomías según la época o el tipo de teatralidad a la que nos refiramos, incluso queda por demostrarse su efectiva utilidad (o existencia) en el análisis de la obra de arte teatral y dramática desde un punto de vista histórico. Lo que nos interesa demostrar, no obstante, en esta investigación, que en un conjunto importante de dramaturgias contemporáneas retorna la alegoría sacrificial para hablar de la violencia sobre la que se fundaría la comunidad y de la comunidad como lo irrealizable. En este sentido el dispositivo alegórico de lo sacrificial operaría como una clase de *memoria de esta violencia fundacional, un indicio del fantasma-de-la-comunidad*. El medio artístico es pues lo que llamaremos la *escritura del páthos*, cuya definición es con lo que concluimos el presente capítulo.

Hemos visto con Aristóteles que lo patético es la condición directa del efecto catártico. En tanto *suceso patético* en él convergen, por así decirlo, los otros momentos estructurales del entramado de acciones: *amartía* y *anagnórisis*. El *lance patético* funciona como una “acción-memoria”, por la que se inscribe el fallo en el cuerpo del protagonista como huella sensible del error y por ello mismo colabora a desencadenar el reconocimiento y la consiguiente catarsis. En cuanto es una acción-sobre-el-cuerpo, el acontecimiento patético suscita una interrupción del relato como si de un momento performativo se tratase, que suspende el relato obligándolo a suceder como pura acción. Por ello el *páthos* es el instante inenarrable de la decisión: lo irrepresentable, y que, no obstante, el mecanismo del relato se empeñará en someter a su regla representacional. En la tragedia antigua el recurso es convertir el momento patético en relato de la catástrofe, al igual que en algunas de las tragedias románticas, como es el caso de *Pentesilea* de van Kleist. En el teatro contemporáneo, por otra parte, es habitual la tendencia a intensificar materialmente el instante inenarrable, a través de trabajar sobre el significante, de modo de provocar la

irrupción del real (en un sentido lacaniano) en la trama, por ejemplo en *Br.#04 Bruxelles*, cuarta parte de la *Tragedia Endoginidia* de Romeo Castelucci; o la exacerbación paródica de “la carne” en la dramaturgia de Sarah Kane, a la que haré referencia al final de este capítulo. Inenarrable significa aquí lo que constituiría la prohibición de ver, de acuerdo a la Poética. En consecuencia, lo inenarrable es lo discontinuo, el afuera de la norma y de la forma: lo puramente eventual, es decir, lo que constituye la lógica del sacrificio como interrupción del discurso representacional. De ahí que quepa hablar de herida trágica, o escisión dramática. Es en esta fisura donde ocurre el instante de lucidez, de toma de conciencia de la subjetividad, de su límite y de su fractura constituyente. Es en el mismo espacio de la abertura como instante inenarrable es que el héroe o el personaje se asumen como tales, es decir, como teatrales. De este modo, lo patético como acción es posible imaginarlo como *marca corporal, como una acción de marcación, y así como forma de una cierta memoria del cuerpo*. La “memoria corporal” que ejecuta el lance patético, sin embargo, es contradictoria con la idea misma de memoria, en tanto la entendamos como un ejercicio soberano de la subjetividad, es decir, la memoria como el relato interior sobre el cual se eleva el sentido y el despliegue de la historia, el relato que autoafirma el poder de la subjetividad respecto de la historicidad del mundo. Contra ello, la marca en el cuerpo aparece como puramente contingente y, por ende, una operación paradójica sobre el tiempo. Pero no es nuestro objetivo fundar una nueva doctrina de la memoria, solamente nos importa establecer cómo sería posible entender la memoria como una fenómeno de marcación que luego se elabore en relato. Más cerca de la afirmación de Nietzsche en la *Genealogía de la moral*: “Sólo se recuerda lo que no deja de doler” (ya antes citado), lo que insiste en la apertura traumática y que no puede clausurarse. Ésta sería un sesgo de la memoria (antes que un tipo), en la que cabría imaginar el pasado no como algo acontecido, sino como una presencia inagotable, esto es, una presencia que no se consuma y en esa medida es pura reserva. La manera de este sesgo, que hemos llamado antes interrupción o liminalidad, es también asimilable a la idea del *desajuste de la diferencia*, tal como la plantea Derrida en su texto homónimo: un desencaje de la escritura y su espacio²⁵⁶. En este

²⁵⁶ En *La différance* Derrida escribe: “No siendo la huella [tracce] una presencia, sino un simulacro de una presencia que se disloca, se desplaza, se repite, no tiene propiamente lugar, el borrarse pertenece a su estructura. No sólo el borrarse que siempre debe poder sorprenderla, a falta de lo que ella no sería huella

caso, la memoria-del-cuerpo como el permanente desajuste del relato de la memoria, de su encuadre, entonces de su poder-discurso como encuadre.

Para comprender esta peculiar forma de memoria carnalizada podemos acudir, por de pronto, a la noción de Memoria que el propio Aristóteles desarrolla en los tratados de la *Parva Naturalia*²⁵⁷ y específicamente en: “De Memoria y reminiscencia”, que es una de las fuentes inaugurales del problema²⁵⁸. En este breve escrito Aristóteles define la memoria (449b,25) como un tipo de afección (*páthos*) producto de un juicio o de una percepción pasada. Esta afección deviene necesariamente para él en una imagen²⁵⁹. Para Aristóteles la idea de una imagen implica siempre una función corporal y de hecho la facultad de la memoria radicaría en una parte de cuerpo (el corazón). La imagen es como el trazado de una figura: “La memoria incluso de las cosas pensables no se sin una imagen (y la imagen es una afección del sentido común)” (450^a,13). Por lo que la memoria pertenecería a la imaginación, esto es, un movimiento producido por la sensación en acto, por ello es recordable lo “sensible”, aquello que tiene una forma, una especie de dibujo que el filósofo describe con la conocida metáfora del sello de un anillo: “El proceso producido imprime una especie de impronta de la sensación, como la de quienes sellan con sus anillos” (450^a, 32). De este modo el recuerdo, que juega en una relación de presencia y ausencia, no sería por otra parte, un traer a la presencia una ausencia, pues la impronta siempre está, en una suerte de estado de latencia, entonces la memoria para Aristóteles, en tanto afección, sería un hecho físico, una impronta que se activa ante la presencia de otra afección presente: la contemplación de una figura que se correspondería con la marca. Esto sucedería o cuando se contempla la figura (la cosa misma) o una imagen de la cosa, es decir, la representación de la cosa como si de una copia del objeto se tratará. La impronta es para Aristóteles siempre un fenómeno físico, que se activa ante la presencia efectiva de los mismo o una representación que actúa no como un hecho de la mente sino como la percepción de una cosa mimética: como ante una pintura o ante una representación teatral, por ejemplo.

[trace], sino indestructible, monumental substancia, sino el borrarse que la hace desaparecer en su aparición, salir de sí en su posición”, en Jacques Derrida (1994: 59).

²⁵⁷ Aristóteles (1987).

²⁵⁸ Al respecto véase el ya antes citado libro de Frances Yates (2005: 47-60).

²⁵⁹ Sobre el concepto de imagen cf.. De anima 427b, 4ss. Aristóteles (1978).

Acaso el mecanismo aquí citado pueda entenderse bajo la idea de *contacto* (*synapsis*), anteriormente trabajado en esta investigación a propósito de la operación por la que la pureza o impureza del objeto sacrificado se trasfiere a los demás miembros de la comunidad, generando una lógica de flujo en la que consistiría la consagración. El contacto o contagio es una cierta patética que describe la relación del cuerpo sacrificado con los otros cuerpos que intervienen o serán objeto del derrame sacrificial. La patética del contagio origina un tipo de situación liminal en la que los sujetos u objetos sinápticos adquieren una condición ambigua. La acción misma del contagio es productora de liminalidad, es decir, una forma de interrupción de la representación social de la víctima y los victimarios. La patética del contacto es el modo de la eficacia del ritual sacrificial y que se estetiza, posteriormente, como alegoría en la figura sacrificial dramática. Es como recurso alegórico que la figura sacrificial opera como una memoria en/del cuerpo a través de la acción.

La idea de una memoria corporal-accional va ser desarrollada a inicios del siglo XX por Henri Bergson en su libro *Materia y memoria*²⁶⁰, de 1896. El subtítulo del ensayo mentaba: “sobre la relación del cuerpo con el espíritu”. Efectivamente el punto de partida de Bergson fue el intento de acercar las dos corrientes que a la fecha animaban la crítica al positivismo imperante durante la última parte del siglo XIX: el espiritualismo y el vitalismo. En el texto mencionado Bergson partirá por establecer cuál es el lugar del cuerpo en la construcción de los fenómenos que constituyen la experiencia. Así pues al conjunto de las cosas que se me aparecen ante la conciencia las denominará “imágenes” y de dentro de ellas contrastará una que “no la conozco exclusivamente desde afuera por percepciones, sino también desde adentro por afecciones” (Henri Bergson 2007: 33). Eso será el cuerpo. Pero luego agrega lo que será fundamental en este caso: que esta peculiar imagen externa y afectiva se produce siempre en función de movimientos que ejecuto sobre el mundo, es decir, el cuerpo se percibe como y desde la acción o como más tarde lo afirmaría Merleau-Ponty, “en situación”²⁶¹. Pero no sólo eso la percepción de cambio, de variación de las imágenes que suceden en el universo se producen por la intervención de esta peculiar

²⁶⁰ Henry Bergson (2007).

²⁶¹ Marcel Merleau-Ponty (1997: 267).

imagen que es el cuerpo. De ahí que Bergson afirmará que “*Mi cuerpo, objeto destinado a mover objetos, es pues un centro de acción; no sabría hacer nacer una representación*” (2007: 36). El cuerpo mediante su interacción con el resto de las imágenes abre la dimensión de la duración que define a la materia. De este modo, si la conciencia²⁶² (el espíritu) se define por la duración, el cuerpo hace ingresar la dimensionalidad espacio/temporal en las imágenes con lo que la imagen deviene materia: “*Llamo materia al conjunto de las imágenes, y percepción de la materia a esas mismas imágenes relacionadas a la acción posible en una cierta imagen determinada, mi cuerpo*” (Henry Bergson 2007: 37), pues los objetos que rodean un cuerpo reflejan la acción posible que ese cuerpo puede ejercer sobre ellos. Sobre este dinamismo en que se funda la conciencia y la materia, sucede entonces la *memoria* como el punto de articulación entre ambas.

Bergson distinguirá dos clases de memorias independientes: “La primera registraría, bajo la forma de imágenes-recuerdo, todos los acontecimientos de nuestra vida cotidiana”, resultado de nuestras percepciones. Para Bergson la percepción tiene un interés puramente especulativo, por lo que cuando habla de “imágenes-recuerdo” se refiere a aquella memoria construida autónomamente desde nuestras representaciones, es decir, la forma corriente de comprender esta función. Sin embargo, agrega: “Pero toda percepción se prolonga en acción naciente; y a medida que las imágenes, una vez percibidas, se fijan y se alínean en esta memoria, los movimientos que las continúan modifican el organismo, creando en el cuerpo disposiciones nuevas para actuar” (Henry Bergson 2007: 93). Se forma así una experiencia de un orden completamente distinto que viene a constituir una clase de memoria del “hábito” que reside exclusivamente en el cuerpo. Esta memoria es el resultado del propio ejercicio de la acción, es decir, “tomamos conciencia de estos mecanismos en el momento en que entran en juego, y esta conciencia de todo un pasado de esfuerzos almacenada en el presente es aún efectivamente una memoria” (Henry Bergson 2007: 93). De este modo habrá dos memorias, una que *imagina* y la otra que *repite*. Sin embargo, el argumento termina por concluir que el hábito no es propiamente una memoria, sino que es *alumbrado* por ella (Henry Bergson 2007: 95). Para Bergson el cuerpo no podría tener una

²⁶² Para Bergson la conciencia es un tiempo que se distiende o dura, es decir, eminentemente la conciencia es memoria.

autonomía tal que la independizara de la conciencia y la conciencia es eminentemente memoria. No obstante, el cuerpo a través de la acción es el que le hace presente la duración dimensional. La materia es el correlato de la acción del cuerpo que escinde dimensionalmente (en espacio/tiempo) el flujo de la conciencia. Por lo que la memoria sólo se desarrolla por el hábito. En consecuencia el recuerdo surgirá de dos fuentes: “El pasado efectivamente parece almacenarse, como lo habíamos previsto, bajo esas dos formas extremas, por un lado los mecanismos motores que lo utilizan, por el otro las imágenes-recuerdos personales que dibujan en él todos los acontecimientos con su contorno, su color, y su lugar en el tiempo” (Henry Bergson 2007: 100). A pesar de que la “memoria motora” no engendra propiamente imágenes-recuerdos, contribuye no sólo a su persistencia en el tiempo, sino se constituye en una suerte de condición de posibilidad del reconocimiento en una dimensión práctica. Termina por decir Bergson: “El papel del cuerpo no es el de almacenar los recuerdos, sino simplemente el de escoger, para llevarlo a la conciencia distinta por la eficacia real que confiere, el recuerdo útil, aquel que completará y esclarecerá la situación presente en vista de la acción final” (Henry Bergson 2007: 187). Es decir, el cuerpo en movimiento nos permite seleccionar de un repertorio de recuerdos el curso de acción más eficaz para una determinada situación presente.

Entonces, si la memoria se activa por y en la acción bien cabría pensarla como performatividad. Al respecto Diana Taylor ha sostenido que:

“La memoria es un fenómeno del presente, una puesta en escena actual de un evento que tiene sus raíces en el pasado. A través de la ‘performance’ se transmite la memoria colectiva. [...] Crea un espacio privilegiado para el entendimiento de trauma y memoria. Trauma, y sus efectos ‘post-traumáticos’ siguen manifestándose corporalmente mucho después de que haya pasado el golpe original. Trauma regresa, se repite en forma de comportamientos y experiencias involuntarias. Aunque ‘performance’ no es una (re)acción involuntaria, lo que comparte con el trauma es que también se caracteriza como lo re-iterado. Performance (igual que memoria, igual que trauma) es siempre una experiencia en el presente. Opera en ambos sentidos -como un transmisor de la memoria traumática, y a la vez su re-escenificación”.²⁶³

²⁶³Taylor, Diana. “El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política”. E-misférica, Hemispheric Institute of Performance and Politics, New York University. <http://hemi.nyu.edu/archive/text/hijos2.html>
Sobre la vinculación entre memoria y performatividad véase también Alicia del Campo (2004). Así mismo los notables trabajos de Elizabeth Jelin (2002). Un reflexión más cercana al teatro y a la teatralidad la encontramos en Jossette Feral “La memoria en las teorías de la representación: entre lo individual y lo colectivo”, en Osvaldo Pelletieri (ed.) (2005).

Estas breves referencias a una teoría de la memoria como marca y acción nos permiten desarrollar la articulación entre *páthos*, escritura y memoria, que sin duda encuentran en la concepción de teatro de Antonin Artaud un momento ejemplar.

i. Teatro de la crueldad: la extrema fisicalidad de la metafísica

Afin a las ideas en boga a comienzos del siglo XX europeo, Artaud reclamará por la urgente necesidad de restituir la relación entre vida y arte. Lo notable, sin embargo, en este caso es que esta restitución pretenderá alcanzar al dominio completo de la cultura. Tal como lo señala Sontag (2007)²⁶⁴, la obra de Artaud está animada por un cambio radical de la cultura, pero que a diferencia de las revoluciones culturales que inspirarán el marxismo, “la revolución que Artaud suscribe no tiene nada que ver con la política, sino que es concebida explícitamente como un esfuerzo por redirigir la cultura” (Susan Sontag 2007: 55). En el famoso prefacio que abre “El teatro y su doble”²⁶⁵ esta perspectiva es manifiesta:

“Nunca, ahora que la vida misma sucumbe, se ha hablado tanto de civilización y cultura. Y hay un raro paralelismo entre el hundimiento generalizado de la vida, base de la desmoralización actual, y la preocupación por una cultura que nunca coincidió con la vida, y que en verdad la tiraniza” (Antonin Artaud 1962: 7).

Artaud antepone vida y cultura siguiendo en esta línea el clásico argumento moderno iniciado por Rousseau y los ilustrados e intensificado por Nietzsche, por ejemplo, en “El nacimiento de la Tragedia”.²⁶⁶ El tópico adquiere su singularidad, primero, en la forma en que Artaud entenderá la idea de aquello que sería urgente restituir, una dimensión espiritual absoluta en la que se unifica aquello que fue separado dicotómicamente por la cultura. Esta dimensión teológica o soteriológica, descrita por Sontag como gnóstica (2007: 61 ss.), es lo que el propio Artaud denominará metafísica. Lo segundo, es que para Artaud es el Teatro el llamado a restituir el vínculo perdido, esto es de retornar al Uno²⁶⁷, al origen previo a toda partición dual de lo existente, anterior a toda repetición. Sin embargo, la dimensión metafísica concebida por Artaud, lejos de cualquier semejanza con la idea de una metafísica

²⁶⁴ “Una aproximación a Artaud” en Susan Sontag (2007).

²⁶⁵ Antonin Artaud (1962).

²⁶⁶ Sobre las claras similitudes entre ambos autores Dumoulié escribe: “Nietzsche y Artaud concuerdan en un punto esencial, que fue el punto de partida de su reflexión: en el origen de la perversión, de la crueldad, existe una “ruptura” entre la naturaleza y la cultura, de la que precisamente la conciencia es signo” (Camille Dumoulié 1996: 39).

²⁶⁷ Camille Dumoulié (1996: 48ss).

de la presencia, está atravesada por el cuerpo como el lugar del acontecimiento de aquella restitución. El cuerpo media, en cierto sentido, entre la vida y la cultura, el cuerpo, el objeto predilecto de la represión, el objeto sobre el cual se trama la partición dual del mundo, es decir, la diferencia (alma/cuerpo; hombre/mujer; animal/humano; naturaleza/cultura) es al mismo tiempo el “punto” de retorno a la unidad primigenia de lo existente. Puesto que el cuerpo, como señala Derrida (1989b)²⁶⁸, desde que tengo relación con él: “Desde mi nacimiento, yo ya no soy mi cuerpo. Desde que tengo un cuerpo, no lo soy, así pues no lo tengo. Esta privación instituye e instruye mi relación con mi vida. Mi cuerpo me ha sido robado, pues, desde siempre” (1989b: 247).

Así pues, el punto de retorno a la unidad indiferenciada es una manera de estar en el cuerpo, de ser-el-cuerpo, que ya no como un cuerpo robado, que ya no como un cuerpo expropiado, es decir, ya no bajo la concepción *orgánica* y funcional del cuerpo, que lo determina como instrumento de algo, como vehículo de fines mayores que lo trascienden. Contra ese cuerpo, imaginado desde la articulación y la organización funcional, por lo tanto concebido “como” y “por”, el lenguaje articulado, se erige la figura del *cuerpo sin órganos*²⁶⁹. Entonces es en contra el cuerpo anatomizado de Vasalio que funda la modernidad y convierte al cuerpo en superficie de cálculo y administración²⁷⁰, en el objeto del disciplinamiento y de la disuasión, contra esa idea del cuerpo cosificado es que Artaud imagina el cuerpo como aquello imposible de contener, un espacio de trasgresión perpetua que quiebra todo régimen de normatividad y de representación, porque rompe para siempre con el modelo logocentrista de la cultura. La expropiación del cuerpo va a la par con una manera de concebir la palabra como palabra robada, por eso mismo, insistirá Derrida, “la primera urgencia de un teatro in-orgánico...” (1989b: 259). Pero, ¿qué se pone en crisis cuando se pone en crisis el lenguaje articulado? Aquello en lo que reside su soberanía: la capacidad de apoderar el mundo en la representación del mismo, esta imposición de la “palabra representativa de un pensamiento claro y dispuesto” (Derrida 1989b: 264). Sin embargo, con esto Artaud pretende no sólo romper para siempre con una determinada

²⁶⁸ “La palabra soplada” en 1989b.

²⁶⁹ “Pues la articulación es la estructura de mi cuerpo y la estructura es siempre estructura de expropiación. La división del cuerpo en órganos, la diferencia interior de la carne da lugar a la falta por la que el cuerpo se ausenta de sí mismo, haciéndose pasar así, tomándose por el espíritu” (Derrida 1989b: 258).

²⁷⁰ cf. David Le Breton (2002).

forma del teatro, se abre con ello la destrucción de una metafísica construida desde la intimidad segura de la subjetividad moderna. Por eso el cuerpo es el punto de no retorno, pues desde este otro estar-con-él ya no es posible la dualidad que sostiene el modelo logocentrista. Ese cuerpo no es diferente de la propia conciencia experimentada como materialidad: “La mente absoluta es absolutamente carnal”, nos dice Sontag. Artaud trata constantemente su espíritu como si fuera una suerte de cuerpo, de modo que el dolor de la mente es el dolor de su carne: ese desposeimiento del pensamiento al que refiere en sus cartas al Dr. Rivière y sobre el cual insistirá en todos sus primeros escritos. El cuerpo sería entonces esa experiencia total de abandono, de imposibilidad de retener: de falta, que es la propia conciencia y cuyo correlato es el *dolor* como experiencia de su éxtasis. Sontag subraya el hecho que el nexo entre sufrimiento y escritura sea uno de los temas centrales de Artaud (Susan Sontag 2007: 29) y aun cuando esto lo inscribe dentro de toda una corriente que define la modernidad literaria, la escritura de Artaud llevaría al extremo esta vinculación: “En toda la escritura en primera persona no se encuentra un registro tan incansable y detallado de la microestructura del dolor mental” (Susan Sontag 2007: 28). Lo interesante del comentario de Sontag es que para ella no es esto producto de un determinado genio, sino de la urgencia programática de Artaud de llevar a sus máximas consecuencias la premisa vanguardista de la indiferenciación entre vida y arte, lo que a fin de cuentas lleva a la banca rota la idea misma de obra de arte. Insultar al arte, señalará Sontag, es un intento de impedir la trivialización del sufrimiento, el que se corrompe cuando se agota como mero recurso o contenido de una obra. Pero esta banca rota del arte lo es también de la cultura, que concebida desde la dualidad mente/cuerpo se aniquila en la experiencia del dolor, en la medida que el dolor sería aquella experiencia imposible de referir desde el lenguaje articulado, y sólo quedaría producirla escénicamente como si fuera el gesto del acontecimiento original, desde el cual puede iniciarse toda representación²⁷¹. La necesidad del teatro para Artaud se fundaría entonces en la incapacidad de la letra de poder hacerse cargo de algo que se definiría por su radical acontecer, en tanto es *radicalmente material*. Lo que duele siempre es el cuerpo nos recuerda Nietzsche, aquello de lo que no podemos descolgarnos. El cuerpo en la experiencia del dolor sería pues el punto umbral de

²⁷¹ Es la cuestión tematizada por Derrida en “El Teatro de la Crueldad y la clausura de la Representación” en 1989 a.

la representación más allá del cual no es posible ya representar, pero no porque lo irrepresentable fuese lo invisible e inaudible, por el contrario, sería irrepresentable porque es radicalmente material y esa radicalidad implicaría una resistencia. A este umbral Artaud lo denominará *escena metafísica*²⁷². En el ensayo “La puesta en escena y la metafísica” plantea que el teatro muestra lo que escapa a la forma y al pensamiento: “Todo aquello que no puede expresarse con palabras, o si se quiere todo aquello que no cabe en el diálogo” (Artaud, 1962: 39), y reclama para la escena teatral retomar su esencial condición concreta: “Afirmo que la escena es un lugar físico y concreto que exige ser ocupado, y que se le permita hablar su propio lenguaje concreto. / Afirmo que ese lenguaje concreto destinado a los sentidos, e independiente de la palabra, debe satisfacer todos los sentidos; que hay una poesía de los sentidos como hay una poesía del lenguaje, y que ese lenguaje físico y concreto no es verdaderamente teatral sino en cuanto expresa pensamientos que escapan al dominio del lenguaje hablado” (Antonin Artaud 1962: 40).

La fisicalidad de la escena ya no apela a un orden referencial, más bien a un orden pulsional. Concreto, físico o sólido es aquí un exceso que fisura la representación porque rompe con el estatuto binario que lo soporta. No es raro, por tanto, que el ensayo de Artaud parta de la lectura de una pintura (“Las hijas de Lot”, de Lucas Van den Leiden) para decir que lo que hace la pintura con nosotros no está al nivel del significado, sino del efecto que es capaz de producir en nosotros un efecto a un nivel exclusivamente sensorial que escapa a la mediación de las palabras. Esta insistencia por clarificar el efecto vuelve en el ensayo “Para acabar con las obras maestras”, donde escribe: “El teatro es el único lugar del mundo y el último medio general que tenemos aún de afectar directamente el organismo...” (Antonin Artaud 1962: 90). De lo que se trata es de producir una escena basada en la violencia sensorial, para lo cual es necesario enfatizar la materialidad de los recursos: “Propongo pues un teatro donde violentas imágenes físicas quebranten e hipnoticen la sensibilidad del espectador, arrastrado por el teatro como por un torbellino de fuerzas” (Antonin Artaud 1962: 92). Un teatro que abandone la psicología, un teatro que induzca al trance, por lo que es absolutamente obligatorio no sólo abandonar los imaginarios de la

²⁷² Y es un umbral y no su realización tal cual lo expone Derrida en su ensayo “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación”.

representación burgués-moderna, sino también los modos en que esos imaginarios podían existir sobre la escena: a través del discurso articulado. Este nuevo orden pulsional del relato escénico propone una nueva forma de conocimiento y de verdad por medio de recobrar la fisicalidad de las imágenes para inducir el trance. Una vez más Susan Sontag resulta ser elocuente:

“El teatro de Artaud es una máquina agotadora que intenta transformar los conceptos del espíritu en acontecimientos enteramente “materiales”, entre los que se encuentran las propias pasiones. Contra la multacentenaria prioridad que el teatro europeo ha dado a las palabras como medio para transmitir emociones e ideas, Artaud desea mostrar la base orgánica de las emociones y el carácter físico de las ideas mediante los cuerpos de los actores” (2007: 42).

Por eso es que para Artaud el teatro verdadero es una experiencia peligrosa e intimidatoria que no busca la complacencia, sino la intranquilidad de un estado de shock: “Una imagen resulta verdadera hasta el punto en que es violenta” (Susan Sontag 2007: 46). Por su parte Camille Dumoulié en su libro sobre la idea de crueldad en Nietzsche y Artaud lo refrenda del siguiente modo:

“Artaud imagina, por el contrario, que el teatro debe liberar una especie de trágico en estado puro, y por lo tanto no podría provocar ni placer ni goce, sino únicamente dolor y malestar” (Camille Dumoulié 1996: 62).

Es esta complicada operación lo que Artaud denominó *Teatro de la Crueldad*, que como él mismo lo define busca una acción extrema que llevada a sus últimos límites proponga: “Un espectáculo de masas; busca en la agitación de masas tremendas, convulsionadas y lanzadas unas contra otras un poco de esa poesía de las fiestas y las multitudes cuando en días de hoy demasiado raros el pueblo se vuelca en las calles” (Antonin Artaud 1962: 96).

Un teatro contra los espectadores y a pesar de ellos, un teatro que se dirige a la propia carne de éstos: “Una representación teatral que no modifique la público, sin imágenes que lo sacudan y le dejen una cicatriz imborrable” (Antonin Artaud 1962: 86) no es teatro.

El teatro de la crueldad viene a ser así el espacio/escena de la restitución de la unidad del cuerpo y la mente cuya binariedad se disuelve en el acontecer material del cuerpo sin órganos. Pero decir mente o conciencia es decir lenguaje articulado, y decir

cuerpo es decir carne, por esto que “la función que Artaud da al teatro es la de cerrar la *escisión* entre lenguaje y carne” (Susan Sontag 2007: 47 la cursiva es mía). La alegoría sacrificial logra su realización paradigmática en el teatro de la crueldad, porque este instante de florecimiento es también su consumación máxima, el agotamiento completo de las posibilidades de lo sacrificial, más allá de lo cual sólo puede subsistir el fetiche. Es por esto que es importante no olvidar la dimensión estética desde la cual también habla Artaud.

La crueldad así como la violencia que le es consustancial son entendidas en este contexto, por Artaud, como categorías de la obra de arte y como posibilidades de ésta, aunque no podemos olvidar que también para Artaud la crueldad es una condición existencial y por ello el proyecto del “Teatro de la crueldad” atraviesa como su motor la totalidad de su obra²⁷³. El conjunto de textos que arman el *Teatro y su doble*, a pesar de lo que pueda argüirse con toda razón, son reflexiones, antes que todo, *sobre* el arte del Teatro, en las que “puesta en escena”, “actor” o “palabra” no son metáforas, sino realidades sobre las que es posible aplicar categorías estéticas. Situados en este plano es que la crueldad, la violencia y la figura sacrificial resisten a la fetichización esteticista de un discurso totalitario, acusación con el cual Artaud ha debido, quizá, injustamente cargar. La crueldad no es simplemente el arrebató violento y sanguinario de un impulso destructivo sobre el cuerpo, sobre la cultura o el mundo. La crueldad es, en la medida que Artaud la concibe como el principio de una metafísica del Real²⁷⁴, el proyecto de restitución de la unidad, pero que sólo puede acontecer “teatralmente”, es decir, como una posibilidad en la escritura, en la representación. El pretendido realismo artaudiano, del cual se llenan algunas enseñanzas actorales, del cual se abarrotan algunos imaginarios artísticos contemporáneos que hacen de la violencia un fetiche, han olvidado este plano del problema y de todas las consideraciones que tienden al fetiche “artaudiano”, sin duda su aparente desdén sobre la palabra y el lenguaje es el más citado. Es en esta cuestión finalmente en la que se resume el meollo de la concepción teatral de Artaud y es desde esta consideración que será posible acometer la tarea de elucidar cómo ingresa la idea de una escritura del cuerpo²⁷⁵.

²⁷³ Cfr. Derrida (1989 b: 261).

²⁷⁴ Camille Dumoulié (1996: 53 ss).

²⁷⁵ Hay un texto que es un verdadero manifiesto al respecto: “Por eso propongo un teatro de la crueldad. Con esa manía de rebajarlo todo que es hoy nuestro patrimonio común, tan pronto como dije “crueldad” el mundo entero entendió “sangre”. Pero *teatro de la crueldad* significa teatro difícil y cruel ante todo para mí mismo. En el plano de la representación esa crueldad no es la que podemos manifestar despedazándonos mutuamente

ii. La carne, la voz la escritura

Como muy bien lo expone Helga Finter en *El Espacio subjetivo* (2006)²⁷⁶ las preguntas que se planteará Artaud acerca de la relación entre sujeto y teatro serán formuladas como una *cuestión lingüística* (2006: 13). Es decir, si para Artaud, como veníamos diciendo, la experiencia se inscribe en el espíritu a través de la experiencia corporal del sufrimiento, la pregunta artaudiana cabría formularla como “en qué medida esta experiencia dolorosa es capaz de abrir una nueva dimensión de comprensión del mundo a través de la experiencia positiva del dolor (2006: 14)? Este nuevo *espacio subjetivo*, como lo llamará Finter, es un tal en el que el cuerpo, el pensamiento y lenguaje no se encuentran separados y la reunión de ello vendría a poner en juego una forma de *conocimiento en acto*, distinto a un saber. Por ello sería el Teatro el espacio privilegiado, la escena de este nuevo tipo de conocimiento, el que, sin embargo, no podría entenderse sino desde el giro lingüístico propio de la época en la que Artaud escribió. Finter señala:

“La crisis de Artaud es una crisis de la relación de lenguaje con sus posibilidades de representación. El teatro introduce tanto lenguaje verbal como sistemas de significantes acústicos -los ruidos y la música- y sistemas de significantes visuales” (Helga Finter 2006: 16).

Para Finter la emergencia de esta fisicalidad de la experiencia teatral viene a romper con la propia posibilidad de la experiencia (o viene a constituir un nuevo tipo de experiencia), entendida ésta como la correspondencia entre fenómeno y representación, pues la manera en que Artaud imagina la escenificación del ruido o los estímulos visuales buscarían violentar la capacidad de representar al punto de sumergirla para siempre en su propia aniquilación. El *Teatro de la Crueldad* es entonces el teatro de la catástrofe de la experiencia y por lo tanto, al igual que el soldado de Benjamin que retorna de las trincheras, sólo le resta el silencio. Pero la urgencia de silencio es la condición de una época en la que la experiencia en su totalidad ha devenido catastrófica, una época ante la cual ya se han acabado las palabras ante el horror de la realidad. La crisis de la representación, así como la del sujeto, no es un acontecimiento estético, sino histórico y político, por lo mismo las

los cuerpos, mutilando nuestras anatomías, o, como los emperadores asirios, enviándonos por correos sacos de orejas o de narices recortadas cuidadosamente, sino la crueldad mucho más terrible y necesaria que las cosas pueden hacer en nosotros. No somos libres. Y el cielo se nos puede caer encima. Y el teatro ha sido creado para enseñarnos eso ante todo” (“No más obras maestras”, 88-89).

²⁷⁶ Helga Finter (2006).

respuestas de los diversos filósofos, artistas o autores en general implica también una cierta política en la que se juega recuperar la posibilidad de nombrar. Derrida () ya había constatado que este mutismo al que había que someter una determinada forma de comprender la palabra, la palabra invasora, omnipresente y llena de sí, la palabra soplada entonces, robada por el apuntador al actor, es esa la que habría que destruir. Ante ello: “Habrá que despertar, pues, la onomatopeya, el gesto que duerme en toda palabra clásica; la sonoridad, la entonación, la intensidad” (Jacques Derrida 1989 b: 260).

Lo que Artaud reclamaba contra la dramaturgia francesa de su tiempo es que ésta se había convertido en cadáver y que el teatro europeo había devenido en placer de necrófilos que aman estar más consigo mismos que en la intemperie del afuera, que si existía algo propio del teatro era la vida en su radical y desnuda acepción. Pero a esa vida desnuda le correspondía un tipo de palabra semejante.

Entonces lo que cuestionaba Artaud era que la palabra teatral sirviera sólo de vehículo de transmisión de información, y en tanto tal, aunque se adornara de embelesos y fastuosidades estilísticas líricas o prosaicas, la palabra valía más como representación interiorizada de un sujeto que como cosa, como cuerpo presencial. No era entonces una crítica al lugar de la palabra en el teatro, sino al sentido instrumental del lenguaje en general. Las palabras en el teatro viven mientras se dicen para luego morir, pero también para retornar a la vida en cada ejecución vocal. Lo que le interesaba rescatar a Artaud de la palabra teatral era precisamente su fragilidad, esa capacidad de poner en peligro un sistema cultural que se había levantado desde el borramiento de la muerte como lo fundante de la experiencia humana.

Precisamente, la catástrofe de la experiencia es también la necrosis de un modelo de la memoria construida desde la omnipotencia del sujeto. Y es este el punto medular de la tesis de Finter. La palabra robada es sobre todo la expropiación de la memoria, la que desvinculada del cuerpo, de la experiencia, esa otra entendida por Artaud, se clausura en la representación controlada, en el *relato controlado y disciplinado de la subjetividad moderna*. Del mismo modo como Benjamin, ante la catástrofe de la experiencia, reivindica el poder

del relato oral, de la *acción de relatar* (cabe destacar que así no se pone en cuestión la palabra sino su molde hegemónico, tampoco se pone en cuestión el relato como la matriz de otra forma de la memoria) y ante el silencio sólo resta la acción, así mismo de lo que se trata es de otra forma de la memoria, una memoria del cuerpo -como es concebida por Artaud-, entonces de una *memoria de la carne*. Para Finter este nuevo espacio subjetivo que es el teatro es un teatro-de-la-memoria-carnal. Ante el fracaso de la memoria, que ya no podía articular, porque memoria robada, la relación entre sonido, entre significante e imagen, había que buscar la memoria que permitiera que el sonido de la palabra hiciera surgir formas de mundos.²⁷⁷ Finter escribe:

“La experiencia de Artaud muestra que, cuando se separa la experiencia del Yo y su representabilidad, cuando la proyección del organismo en la psiquis no encuentra un camino hacia el lenguaje, pulsiones que no encontraron representante en los rastros sonoros y gráficos de la memoria se manifiestan como grietas en el cuerpo [...] El cuerpo mismo se convierte en la matriz de la memoria, en el representante del aparato psíquico. [...] Artaud tiene una experiencia con el lenguaje en la que entre el significante y el significado no hay intérpretes” (Helga Finter 2006: 22).

Disuelta la dualidad mente y cuerpo la palabra deviene también carne:

“Será necesario que un buen día mi razón acoja esas fuerza sin formular que me asedian, que se instalen en el sitio del más alto pensamiento, esa fuerzas que desde afuera tienen la forma de un grito. Existen gritos intelectuales, gritos que provienen de la *sutileza* de la médula. A eso es lo que llamo Carne. No separo mi pensamiento de mi vida. Con cada vibración de mi lengua, rehago todos los caminos de mi pensamiento en la carne. (...) quien dice Carne dice antes que nada *aprensión*, pelo de punta, carne al desnudo, con toda la profundización intelectual de ese espectáculo de la carne pura y todas sus consecuencias en los sentidos, es decir, en el sentimiento. / Y quien dice sentimiento dice presentimiento, vale decir conocimiento directo, comunicación invertida y que se ilumina desde el interior. Hay un espíritu en la carne, pero un espíritu presto como el rayo (...) / Y, no obstante, quien dice carne también dice sensibilidad. Sensibilidad, vale decir apropiación, pero apropiación íntima, secreta, profunda, absoluta de mi propio dolor y, por consiguiente, conocimiento solitario y único de este dolor”²⁷⁸.

La Carne es la forma misma de la existencia unificada. La experiencia del dolor convertida en conocimiento, que no es un saber, sino un suceso de conocimiento, el suceso del espíritu material. Conocimiento hecho de estremecimientos, de cáusticos temblores, de huesos destemplados. La carne es pues aquello que se expone en el teatro de la crueldad como medio y como fin de la escenificación, el acontecimiento del cuerpo sin-órganos.

²⁷⁷ “En los comienzos de su obra, Artaud todavía no puede recorrer este camino de rastros de la memoria en la escritura y en el teatro: la memoria está enterrada en su cuerpo. No hay posibilidad de provocar las huellas de sus recuerdos. Un canto ya no puede hacer sonar este espacio entre la representación y el significante, pues el cuerpo es sordo y mudo: para las representaciones falta la voz y hasta el grito mismo” (Helga Finter 2006: 16).

²⁷⁸ La posición de la carne, 157-8, en Antonin Artaud (2007).

¿Y cómo sucede tal cosa?

En el teatro la palabra es carne en la voz, es decir, la palabra es acción que muere en la voz del actor que la pronuncia: “Que las palabras mueren una vez pronunciadas, y actúan sólo cuando se las dice, que una forma utilizada no sirve más y es necesario reemplazarla, y que el teatro es el único lugar del mundo donde un gesto no puede repetirse del mismo modo” (Antonin Artaud 2007: 84). El teatro de la carne no es sólo el éxtasis de la fisicalidad de los sentidos, es ante todo la exposición de la fragilidad y de la finitud del mundo, de la experiencia y de las palabras. Contra el teatro de relatos programáticos, contra el drama que sucede más dentro de la cabeza de los espectadores que en el cuerpo copresencial de los asistentes, Artaud propone la violencia del impulso nervioso, el estremecimiento fugaz de los sentidos. Este exceso, como una suerte de vida desnuda, que es la existencia, que es la posición de la carne, es lo metafísico para Artaud, que sólo tiene lugar en otra forma de la escritura: “Hay que terminar con esta superstición de la poesía *escrita*. La poesía escrita vale una vez y hay que destruirla luego”(Antonin Artaud 2007: 87). La finitud es la radicalidad del acontecimiento, que impone otra forma de su registro, pero lejos de la presunción eternizadora de la escritura-palabra fundada en el fonocentrismo occidental, de acuerdo a Derrida, esa palabra soplada, robada por el apuntador, como el mismo escribe:

“Para que el teatro no quede ni sometido a esta estructura de lenguaje ni abandonado a la mera espontaneidad de la inspiración furtiva, habrá que regularlo de acuerdo con la necesidad de otro lenguaje y de otra escritura. [...] Esta vez, no sólo la escritura no será solo transcripción de la palabra, no sólo será la escritura *del* cuerpo mismo, sino que se ejercerá, en los movimientos del teatro, de acuerdo con las reglas del jeroglífico, de un sistema de signos no dirigido ya por la institución de la voz” (Jacques Derrida, 1989 b: 265).

Y esa voz, la voz no expropiada, es el grito -la escritura del grito. El grito que ya no palabra robada, sino desgarro en la garganta del actor, la herida inferida por la palabra radicalmente material, al atravesar por el órgano mucoso de la garganta. La palabra desde su ser pronunciada rompe la carne para siempre, la marca. La palabra artaudiana, el grito, escribe en el cuerpo la pesadez de su condición, escritura o marca en la que consiste, primariamente la teatralidad misma, de este modo el teatro de la crueldad es el acontecimiento de la carne.

“Hay que restaurar en el teatro la integridad de la carne desgarrada por todas esas diferencias. Una metafísica de la carne, que determina el ser como vida, el espíritu como cuerpo propio, pensamiento no separado...” (Jacques Derrida, 1989 b: 246).

Por esto es que para Artaud la palabra dramática no cuenta historias, devela misterios. Y lo hace con sus propios recursos materiales, con su propia condición violentadora del mundo²⁷⁹. Las palabras en el teatro son cosas y eso es lo que nos recuerda permanentemente Artaud: cosas que hacen y hieren y son heridas en los cuerpos, no sólo de los actores también, y principalmente, en el de los espectadores, pues cuando esas palabras se profieren entonces son como hojas que quisiéramos esquivar la palabra porque la palabra lo saca del tibio arrumaco/cuidado de su intimidad, de su sí mismo, para enrostrarle el afuera agreste de las cosas. Por eso la violencia y el peligro, que son las notas del teatro de la crueldad, no son temas que deben ser referidos por las palabras, sino que son el suceder mismo de éstas en y como escritura, vale decir palabra que no transcribe nada, sino que es ella misma el suceder de la cosa, porque una palabra pensada como escritura, es decir, como huella, traza, en fin memoria. En su ensayo *El espacio subjetivo* Finter propone aplicar la analogía que Derrida desarrolla a propósito de su lectura de Freud entre aparato psíquico y escritura. Para el filósofo francés la memoria operaría como un palimpsesto de la escritura: “En el que cada uno de los significantes se superpone con los rastros de otros usos contextuales pragmáticos, que siempre oscilan virtualmente en su carga afectiva” (Helga Finter 2006: 24). De este modo, continúa Finter, “lo que Artaud describe como escisión entre el pensamiento y el lenguaje, entre el pensamiento y una región debajo del pensamiento fijada corporalmente, puede explicarse con la comprensión freudiana del lenguaje y la escritura, a través de su análisis de la función del lenguaje en el marco de la formación del Yo” (Helga Finter 2006: 24). Es decir, la construcción del sujeto ya no se proyectaría como una representación de una identidad del Yo, sino que devendría en un proceso de trazado que se asemejaría a una escritura palimpséstica.

Por su parte, en su libro sobre la crueldad Camille Dumoulié plantea que a pesar del desdén y la desconfianza que tanto Nietzsche como Artaud sintieron por la escritura, por creerle un artefacto que venía a reemplazar la relación directa de la palabra hablada con la

²⁷⁹ cf. Mauricio Barría Jara (2010: 51-63).

vida, con el gesto y el cuerpo, todo su proyecto poético giró paradójicamente en torno a extremar sus posibilidades. En efecto, la escritura para Artaud no será de una naturaleza tan diferente al habla, en la medida que siendo la manera de significar el pensamiento lo encierra y fija como si de una tumba se tratase (Camille Dumoulié 1996: 180). Sin embargo, es la propia búsqueda de esa metafísica “sibilina” de la unidad, de una lengua propia que pudiera ser expresión directa y manifestación de ese “más allá”, como llama Dumoulié a la veta gnóstica de Artaud, lo que lo anima a concebir una escritura epifánica:

“Signo tangible de una violencia que es preciso aceptar y traducir, empuje de la vida que se inmiscuye violentamente en la dimensión del lenguaje, le hace perder su medida, sacude la construcción fortificada de las palabras, el sufrimiento sería un *criterio*: crisis del cuerpo organizado, librado al asalto de lo que ha sido rebajado por la razón discriminante y vuelve en forma de estigmas, de crueldades huellas de una escritura fundamental del cuerpo. Es por eso por lo que la sangre debe ser una prueba, y la escritura de la crueldad debe ser entendida literalmente como derramamiento de sangre” (Camille Dumoulié 1996: 186).

La elocuencia de la descripción de Dumoulié nos vuelve a instalar en la lógica de lo sacrificial de una escritura sacrificial, sin embargo, la estrechez con la que comprende la idea de sacrificio, una vez más sólo en relación a una culpa que purgar, no le permite comprender el lugar pro-positivo de la escritura de la carne, pues como lo señala Derrida:

“Así pues, las huellas inscritas en el cuerpo no serán incisiones gráficas sino las heridas recibidas en la destrucción de Occidente, de su metafísica y de su teatro, los estigmas de esta implacable guerra. Pues el teatro de la crueldad no es un nuevo teatro destinado a acompañar a alguna nueva novela que simplemente modifique desde dentro una tradición a la que no se conmueve. Artaud no emprende ni una renovación, ni una crítica, ni una puesta en cuestión del teatro clásico: pretende destruir efectivamente, activamente y no teóricamente, la civilización occidental, sus religiones, el conjunto de la filosofía que proporciona sus bases y su decorado al teatro tradicional bajo sus formas aparentemente más renovadoras” (1989 b: 261).

Lo que se juega en la escritura de la carne no es pues un retorno a una metafísica del “más allá”, en cualquier forma en que esto pudiese imaginarse. Es una exigencia, una necesidad, la de ese cuerpo sin órganos de producir el registro de su propio acontecimiento: la memoria de su propia inmanencia. Sin embargo, en esto Dumoulié acierta cuando escribe: “El “cuerpo sin órganos” no se descubre en su pureza por el salto al Más Allá, sino que se fabrica y se trabaja en su sitio. Además, existe una continuidad entre el trabajo de la escritura y el trabajo del cuerpo: los dos tienen por objeto hacer entrar el infinito en el mundo” (Camille Dumoulié 1996: 204).

Por ello más que un acontecimiento religioso, de lo que hablamos aquí es, por sobre todo, de una estética del acontecimiento, de una manera de hacerse reflexivamente de lo que hay “más allá”, pero de la representación no del Real, *porque el teatro de la crueldad no es el fin de la representación, en ese sentido, tampoco* la mera autoconciencia del simulacro, más bien será el desplazamiento de la Experiencia a su dimensión desnuda: antes de cualquier norma, antes de toda organización, antes de la repetición primera, el instante mismo de la formación cultural, de ahí la pertinencia de lo que Derrida afirma. El punto finalmente es el trabajo de la escritura, que no es sino un trabajo de la memoria.

Advertíamos algunas líneas atrás la dimensión estética en la que Artaud habría concebido, en el *Teatro y su doble*, la categoría de Teatro de la Crueldad. En su notable comentario Dumoulié caracterizará la escritura “fecal” de Artaud como trabajo, así pues lo que distingue la violencia del teatro de la crueldad de la violencia sin más del pasaje al acto es precisamente la idea de trabajo que se encuentra en la escritura, al igual que en la pintura y en la poesía: “Cada uno de los textos consagrados al dibujo o a la pintura reafirma la identidad del trabajo poético y el pictórico. Ante todo, se trata de un trabajo, y no de una expansión inspirada” (Camille Dumoulié 1996: 198). Coincide en este punto con Derrida, quien había hecho notar la diferencia entre una “inspiración furtiva” como origen de la obra contra la exigente gramática gestual, cuyo modelo era el teatro balinés, que Artaud imaginaba era lo que debía suceder escénicamente en el teatro, la crueldad. Así lo expone Derrida:

“Las palabras mismas, una vez convertidas de nuevo en signos físicos no transgredidos hacia el concepto sino «tomadas en un sentido de encantamiento, verdaderamente mágico - por su forma, sus emanaciones sensibles» (...) dejarán de aplastar el espacio teatral, de tenderlo horizontalmente como hacía la palabra lógica; restituirán su «volumen» y lo utilizarán «en sus fosos» (...). No es casual, así, que Artaud diga «jeroglífico» más bien que ideograma [...]. No sólo la voz no dará ya órdenes, sino que tendrá que dejarse ritmar por una ley de esa escritura teatral. La única manera de acabar con la libertad de inspiración y con la palabra soplada es crear un dominio absoluto del aliento en un sistema de escritura no fonética. [...] Habiendo preferido siempre el grito al escrito, Artaud quiere ahora elaborar una rigurosa escritura del grito, y un sistema codificado de las onomatopeyas, de las expresiones y de los gestos, una verdadera pasigrafía teatral que lleve más allá de las lenguas empíricas, una gramática universal de la crueldad” (Derrida 1989 b: 265-6).

De lo que se trata es de trabajar la materia misma del signo -señala Dumoulié-, ni significante ni significado, sino “la pasta, el trazo del dibujo, el timbre de la voz” (Camille Dumoulié 1996: 198). Para Artaud existía una vinculación íntima entre la poesía y el

dibujo, entre la escritura y la pintura, lo que es manifiesto a lo largo de su obra. Para él no se trataba meramente de una reivindicación de la teoría de las correspondencias de Baudelaire, sino de la certeza que en el fondo de toda forma de expresión se encontraba una misma materia, aquella que conformaba los signos. Esta “materia original”, esta materia “metafísica” y valga el oxímoron era el modo de la epifanía del Uno. Por eso mismo, el trabajo significa también sufrimiento y dolor: “Tortura y crueldad que debe sufrir el artista, pero que también él inflinge al mundo poniéndolo a trabajar” (Camille Dumoulié 1996: 199). Trabajar es verter la sangre, la sangre y el sufrimiento son la garantía de la revivificación de la escritura, una cierta *pasión*, culmina afirmando Dumoulié. Entonces *la escritura como la huella del trabajo de una memoria de la carne*, de este modo el acontecimiento de la carne se escribe sobre el espacio, en el cuerpo, en la materia toda que compone el mundo.

Sin duda no hay nadie que lleve a tal extremo la posibilidad de una escritura del *páthos*, como procedimiento artístico, que la propia escritura de Artaud, pero esta radicalidad termina por disolver el carácter mismo de procedimiento, transformándolo en una condición existencial del artista: del artista como demiurgo. Para nosotros, por ahora, bástenos con mantenernos en los límites del arte y la obra, del arte y sus procesos. Acerca de la eficacia artística de los postulados de Artaud mucho se ha dicho²⁸⁰, y no nos corresponde ahora juzgarlos. Por mientras vaya simplemente un consentimiento de fe. Eso es suficiente.

La dimensión del trabajo nos instala inmediatamente en al ámbito de la producción artística. Revisemos sumariamente lo hasta ahora tratado en este capítulo.

Partimos con la Poética, en donde Aristóteles define *páthos* como una acción dolorosa sobre el cuerpo: una herida, una amputación, una marca. El momento patético de Edipo Rey bien podrá ser precisamente el instante del reventarse los ojos, en Ajax el momento en

²⁸⁰ Sobre este punto véase los dos notables ensayos de Derrida (1989) sobre Artaud. Véase también Christopher Innes (1995: 69-124), en el que Innes realiza un exhaustivo análisis de los tópicos estéticos de su teatro desde una perspectiva de campo. Sin duda hay que recordar el breve ensayo de Grotowski sobre Artaud: “Él no era enteramente él” (1970).

que cae sobre su espada enterrada en la arena de la playa. En cuanto es uno de los cinco componentes centrales del entramado de acciones (junto con la *amartía*, la peripecia, la *anagnórisis* y la *catarsis*), lo patético habría que entenderlo como acontecimiento patético y en tanto tal representa el suceso sacrificial de la tragedia. En la modernidad el *páthos* también implica una cisura del relato que se carnaliza en una acción que representaría un momento climático de la lucha interior de un individuo: el momento de la *de-cisión*. En Macbeth tal vez es la escena del asesinato de Duncan, en la que los perpetradores son llevados a la inminencia de un curso de acción. El resto de los asesinatos son réplicas retóricas, cuyo fin es detonar la máxima intensidad del relato. Es común a todos estos ejemplos el carácter residual de la acción. La acción se impregna en el cuerpo del personaje transformándolo para siempre. Es esa la idea primitiva del *páthos* para Aristóteles, que se vincularía con el concepto de miasma. El miasma es un principio jurídico mítico, por el cual el culpable hereda su responsabilidad en la medida en que no haya sido juzgado en vida. El caso paradigmático es la cojera de Edipo (Vernant: 2002). De alguna forma Edipo está desde ya marcado, y con el descubrimiento de la verdad que persigue y que él decide llevar a sus máximas consecuencias, replica la acción miasmática de los dioses, ahora como sacrificio humano autoinferido. La ceguera es el doble humano de la cojera, si en el segundo caso Edipo era culpable de la infracción de un tabú familiar, en el segundo lo es en tanto reconoce su incapacidad humana de saber y ser responsable de los actos que conforman su propia historia. En MacBeth el notable 1º escena del acto V en donde Lady Macbeth enloquecida declara tener manchas de sangre en la mano. El acontecimiento patético es pues el momento de carnación de la memoria de la decisión del héroe y de sus consecuencias. Lo patético acontece como una especie de memoria carnalizada del trauma, de la herida que no cierra y en tanto tal hace ingresar el tiempo en la vida de estos personajes.

El *páthos* es pues el concepto clave para desplegar la pregunta de una estética del sacrificio. Finalmente este *páthos* adquiere la condición de escritura cerca de cómo Derrida la caracteriza, como crítica al fonocentrismo, y esto ejemplarmente lo encontraríamos en la poética ataudiana en cuanto, como señala Derrida para Artaud, “invertir el poder de la obra literal no es borrar la letra, sino subordinarla simplemente a la instancia de lo ilegible o al

menos de lo analfabético” (Derrida 1989 b 261). El ámbito de lo analfabético presupone imaginar la escritura como estigma o jeroglífico, es decir, una escritura que es –en tanto incisión sobre la superficie- su propia acción marcatoria. Esta insistencia en la acción puede leerse en términos de una escritura performativa, que en tanto tal, como afirma Peggy Phelan²⁸¹, sería una escritura que es puro gasto, pura *cosumisión*, en la que la posibilidad del acto de la escritura ocurra hacia la desaparición, en lugar del acto de la escritura hacia la preservación, esto es, una escritura sin reproducción. Fuera entonces de una lógica de la escritura como inscripción perenne de la voz, propio del archivo o del documento, Phelan apelará por otra clase de relación con la memoria del registro performativo, que ya no se empeñe en su conservación, en la retención del evento, más bien se realice afirmando cada vez el carácter finito del acontecimiento. Una escritura de la finitud, que si algo preserva sea la memoria de esa desaparición, es decir, la memoria de la imposibilidad de la memoria en un sentido absoluto. Una escritura en cierto sentido del olvido o más bien que cuente con el olvido. Entonces una escritura del rastro amoroso de la experiencia, de la afección, una patética del recuerdo. A esta escritura que no se reserva nada sino que exhibe su propia desaparición cabría llamarla sacrificial: la alegoría de la propia muerte (o más bien del morir) de la escritura.

²⁸¹ Cf. Peggy Phelan (1993: 146-152).

4. Un breve ex-curso: Cuerpo y memoria de la devastación en *El amor de Fedra de Sarah Kane*

Si tuviéramos que pensar un ejemplo en la dramaturgia contemporánea en la que esta operación ocurre, sin duda, uno de los primeros nombres que podrían citarse es la autora inglesa Sarah Kane.

La dramaturgia de Kane es quizá una de las escrituras más potentes que se han generado en los últimos tiempos. Nacida en 1971 se suicida a los 28 años en la plenitud de su carrera, generando en torno de ella una suerte de culto de poeta maldita. Esta veneración que surge a propósito de que algunos críticos de la época la adscriben al movimiento *In-yer-face* (movimiento teatral surgido en Inglaterra a mitad de los noventa y que se caracteriza por el alto grado de violencia de sus textos y puestas y por explorar los límites de un realismo repulsivo que cabría llamarlo traumático y que de alguna manera coincide con el movimiento del jóvenes artistas británicos) ha logrado superar la moda y la convierten en lo que el dramaturgo Mark Ravenhill describió como “una sensibilidad clásica que creó un teatro de grandes momentos de crueldad y belleza, cuyo trabajo de austera hermosura fue un shock para el sistema. Kane en tan sólo cinco obras logró cartografiar los más oscuros y más imperdonables paisajes internos: los paisajes de la violencia, de la soledad, del poder, del colapso mental y, más consistentemente, el paisaje del amor” (Grieg, ix)²⁸².

El Amor de Fedra es su segunda obra y es el producto de un encargo hecho a Kane por la dirección del Gate Theater para reescribir el mito de Fedra. La obra esta concebida en principio como una sátira a la familia real, tras la cual emerge con fuerza el asunto que marcará transversalmente su escritura: el amor y las formas ambiguas del deseo.

Para realizar la reescritura Kane toma como material principalmente la tragedia *Fedra* de Séneca. Desde una mirada decadentista, no sólo por el tratamiento del tema, sino porque entiende el material original como material de reciclaje, despojándolo de todo valor

²⁸² David Grieg en Sarah Kane (2001).

de “alta cultura”, Kane emprende una reescritura claramente alegórica, en el sentido que Paul de Mann entiende la lectura. Lo que hace la autora inglesa es superponer textos y con ello expone las estrategias retóricas desde donde se ha elaborado su dramaticidad, evidenciando los puntos de ilegibilidad o de finitud del sentido. *El amor de Fedra* lleva las convenciones de lo “políticamente correcto” en la escena a un desborde sin fin. La trama es como sigue: Hipólito, mórbido y corrompido príncipe heredero pasa los días en su habitación, viendo tv, jugando con juguetes, comiendo comida chatarra, masturbándose y teniendo sexo indistintamente con hombres y mujeres, a los que degrada al carácter de objetos, de útiles. En tanto su madrastra, Fedra, se enamora compulsivamente y de forma egoísta, hasta al punto de aceptar su total sumisión a Hipólito. Hipólito es un personaje desgarrado por el hastío, por la indiferencia del vacío. Fedra termina por quitarse la vida acusando a Hipólito mediante una carta suicida de haberla violado. Hipólito no niega la acusación. Estrofa intenta salvarlo, convirtiéndose en el único personaje que es capaz de generar un compromiso, sin motivos, simplemente arrojada, tal vez a su miedo que el sistema se desplome en su nadificación. Teseo, padre de Hipólito y viudo de Fedra, regresa de la guerra y se entera de lo ocurrido. Los acontecimientos ponen al reino al borde de la guerra civil, Hipólito debe ser castigado, debe transformarse en el chivo expiatorio para contener la violencia cínica que se desata en el pueblo. Cínica porque el pueblo ama y odia a la familia real. Finalmente Hipólito es arrojado a la furia del pueblo, Teseo confundido entre el pueblo lo ahorca, y aquí comienza la secuencia más radical de la obra: la escena VIII.

La desbordada mutilación en *El amor de Fedra* opera consumando las posibilidades de una tragedia al exhibir obscenamente la marca en el cuerpo, la enfermedad, la maldición. En este caso la fatalidad no es lo que queda por pensar, se agota en su producción, revienta el recurso representacional en una inflación del signo, un exceso alusivo al gasto en Bataille: que al fin es pura densidad entrópica. Consumación y consumición de la tragedia en la exhibición de su lucidez. Es lo que llamaría un *teatro de superficie*, en donde el texto se completa en la acción sobre el cuerpo, textualización del cuerpo, el cuerpo como texto de la historia.

Resulta contrastante la sequedad de los diálogos con lo excesivo de las acciones descritas en las acotaciones. Que no son cualquier tipo de acciones, sino una clase en las que el cuerpo suele aparecer desde sus orificios: boca, vulva, narices; y como sujeto de secreciones: mocos, semen, baba. Lo interesante también es lo que ella ejecuta sobre estos cuerpos asimilando el propio gesto escritural a esta lógica de degradación orgánica-distanciada (sex-appeal de lo inorgánico).

Pero drama al fin, pues las acciones son lo que hace aparecer a los cuerpos, no la figura propiamente o la exhibición de la carne (tal vez sólo con la descripción de la lengua verde).

El cuerpo se instala en la lógica del gasto de la pérdida, de la trasgresión permanente de la ley, que confina al cuerpo a su representación burguesa. En ese sentido la obra es casi una aplicación dogmática de la teoría del sacrificio de Bataille, ya lo decíamos, pero en un sentido plenamente dramático: acción sacrificial y no una categoría sacrificial. Desde este último lugar que remite a la teoría de la performance, el sacrificio enfatiza la emergencia del cuerpo como lugar del *relato* escénico. Desde este modelo performativo resulta alterada la noción misma de relato, a través de lo cual es posible pensar la memoria como una *acción sobre el cuerpo*, como una huella, marca o herida y de este modo resignificarla.

Esta suerte de memoria del hastío posmoderno o tratado de la banalidad, sin embargo, encierra un dolor distinto. Este Hipólito hijo del rey, el heredero, quien es el que vive hastiado esperando que suceda algo. La familia real es una alegoría de una comunidad devastada, de la imposibilidad de apelar a un nosotros realmente. Los personajes han ingresado a una lógica pulsional desaforada, extremadamente individualista. Sus puntos de conexión están ligados más que al deseo a una lógica del goce, por ende, remitidos fatalmente a sí mismos como sujetos narcisistas. Ya no hay comunidad, porque ésta no es posible, lo que emerge es la violencia sin límites como único modo de interrelación. Por eso mismo es posible decir que el asunto de la dramaturgia de Sarah Kane no es el cuerpo y la violencia, sino el desgarro de la comunidad, su ausencia, y que el cuerpo y la violencia

son los procedimientos alegóricos para hablar sobre ello. No interesa el cuerpo o la violencia por sí mismas, sino lo que éstas, en tanto recursos, logran *poner en marcha*: la interrogante sobre el significado del vivir-en-común, y lo anterior en torno a la acción sacrificial como figura y tropo articulador del tramado de incidencias.

Conclusión

Lo que hemos querido mostrar es que la figura sacrificial no es la tematización literal de una acción ritual llamada sacrificio, no su emulación blanda o dura en representaciones ilustrativas de violencia sobre el cuerpo. Lo sacrificial en la medida que es una figura alegórica es un dispositivo dramático presente transversalmente en el teatro (y especialmente se intensifica en algunas dramaturgias contemporáneas), que funciona como un significante de la imposibilidad de la comunidad o de la comunidad definida desde su inoperancia. El sacrificio es la marca de la disolución, de la interrupción, desde donde emerge el secreto dolor de esta condición de la comunidad. Por lo mismo, parafraseando a Aristóteles, podríamos decir que no es necesario tampoco que ésta suceda en la escena, pues ya está presente en esas escrituras dramáticas, en la que el lenguaje es sometido a esta marcación de *páthos*. El lenguaje mismo es aquel que se ha fisurado de esta manera en algunas de estas dramaturgias actuales. La puesta en escena es una otra obra respecto a la escritura, no la completa ni es un suplemento, así como tampoco la escritura dramática es el suplemento de la teatralidad. Ambas están en una relación de alteridad mutua, y su encuentro constituye una alteración mutua. Los alcances de la presente investigación no quisieron dirigirse hacia la puesta en escena, tal cosa habría merecido un análisis específico, sino que se mantuvo en las escrituras, pero siempre en el horizonte que la escritura teatral no es un género literario sino un texto intermedio, intersticial por definición.

Capítulo VI

Figuras sacrificiales en la dramaturgia chilena contemporánea

1. Introducción

a. La impronta disciplinaria

Puede ser evidente para el lector de esta investigación que el presente texto se inscribiría dentro de lo que podríamos llamar una estética filosófica del teatro. El abordaje de estas categorías implicaba necesariamente una discusión teórica con una cierta tradición a la que hemos querido agregar también enfoques antropológicos y de las ciencias teatrales. Por tal motivo la referencia a obras concretas han sido hasta el momento sólo en calidad de ejemplos o ilustraciones amplias, sin por ello querer agotar las posibilidades de las categorías. Lo que nos interesará en esta última parte es precisamente ahondar en estas aplicaciones, no pretendiendo generar una lectura global del teatro chileno, sino, por ahora, simplemente mostrar, o demostrar tal vez, las posibilidades hermenéuticas que nos ofrece este modelo estético filosófico de análisis. Entendiendo que por momentos esta focalización pudiera resultar arbitraria cuando, se supondría, que lo que hemos estado haciendo es plantear una suerte de modelo aplicable a variados casos y no sólo específicamente chilenos. Sin embargo, los problemas tratados han surgido de hecho de la lectura de nuestra propia historia teatral y cabe advertir con especial énfasis que ha sido principalmente en los textos y sólo secundariamente en el análisis de los espectáculos.

Es siempre de necesidad tener que acotar, delimitar y en ese sentido las decisiones del investigador deben sonar siempre como la configuración de una posibilidad del discurso y nunca tomarse como el desarrollo exhaustivo y totalizante de la creación de un objeto, de una época o de un territorio determinado. No hay en esta investigación la pretensión de proponer un modelo de la historia del teatro en Chile ni fuera de Chile, tampoco un modelo que pudiera ser antagonista de otros modelos existentes. Pensar la teoría como posibilidad es no pensarla como exclusividad. Esa es la invitación y esos son los límites de la presente investigación.

Hemos escogido aplicar este marco teórico o si se quiere estas reflexiones en tres textos que pertenecen a la época más actual de la producción chilena, porque en ellos

vemos que se cumplen de forma más explícita estas cuestiones. Pero también, y es importante señalarlo, porque fue a partir de la lectura de éstos y otros textos chilenos contemporáneos que surgieron los primeros esbozos de esta posibilidad teórica, que luego fuimos relacionando con la trama más “universal” del teatro occidental. Es decir, la génesis temporal de las ideas expuestas es inversa al desarrollo de los capítulos de esta investigación, siendo este último tramo argumental el primero en relación a los problemas aquí pensados. Tal vez una exigencia disciplinaria que es importante destacar. Por lo anterior, antes de iniciar el análisis puntual de estas tres obras es preciso dar cuenta de algunas contextos metodológicos que explican en qué sentido este modelo es una posibilidad necesaria.

Para intentar responder quisiera aventurar una hipótesis de carácter histórico-metodológico:

Los estudios sobre la teatralidad en Chile han provenido casi exclusivamente de la literatura y de las ciencias sociales y no de enfoques artísticos. Lo que ha contribuido a que los análisis de dramaturgia tiendan a privilegiar los complejos temáticos por sobre los dispositivos o recursos estético-formales²⁸³.

Desglosemos esta aseveración:

b. La preeminencia de lo temático en desmedro de lo formal

Podemos reconocer dentro de la tradición teórica del teatro en Chile básicamente dos grandes orientaciones²⁸⁴: la proveniente de la literatura, especialmente desarrollada por los investigadores de los 50 y 60 (Julio Durán, Grinor Rojo, Juan Villegas, Sergio Pereira Poza, Orlando Rodríguez y continuada con algunas variaciones en los 80-90 por Eduardo Guerrero, Elena Castedo-Éllermann, Eduardo Thomas, Carola Oyarzún y Andrés Piña,

²⁸³ No podemos olvidar, si embargo, la presencia extraña del padre Kupareo, quien intentó dotar a la crítica teatral chilena de una visión estética. Y por supuesto, del emblemático número inaugural de la Revista *Aisthesis* (1966).

²⁸⁴ Tal vez podríamos anotar una tercera: la crónica. Mucho más extensa en el tiempo y en sus alcances, pero fuera de un formato estrictamente académico, aunque sirva de material. La Historia de Benjamín Morgado, las crónicas de Rafael Frontaura y Yañez Silva y cómo olvidar a Mario Cánepa.

entre otros), cuyos instrumentales metodológicos provenían de las teorías literarias de los formalistas rusos y el estructuralismo y sus derivaciones semiológicas (Juan Villegas 2000), análisis que privilegiaba una visión textocentrista y formalista del teatro, en desmedro de la crítica ideológica, y cuando estaba presente tendían a la sobre ideologización tendenciosa (caso ejemplar, es el famoso texto de Grinor Rojo: *Muerte y resurrección del teatro chileno* (1985)²⁸⁵, o algunos de los acercamientos de Pereira Poza sobre la dramaturgia anarquista)²⁸⁶. La otra es la que surge a fines de los setenta con el grupo CENECA (Giselle Munizaga, María de la Luz Hurtado Carlos Oschenius y Hernán Vidal), quienes desarrollaron una labor por cerca de una década empleando metodologías provenientes de las Ciencias Sociales, especialmente de la Sociología y las Ciencias de la Comunicación. Esta nueva mirada logra instalar la cuestión ideológica como centro (tendiendo a una perspectiva social más que política, lo que luego implicará su derivación tan natural al culturalismo, en algunos casos) y se alejaron de la visión textocentrista para avocarse al registro y análisis de las puestas en escena y la relación texto-escenificación. De este grupo sólo María de la Luz Hurtado ha mantenido una relación sistemática con la teoría teatral, destacando su labor principalmente en el campo de la documentación y la historia del teatro bajo enfoques contemporáneos.

Hay que hacer notar que ambos impulsos teóricos coinciden con la emergencia de sendas renovaciones en el campo teatral chileno: la primera con el surgimiento de la generación de dramaturgos del 50; la segunda con el apareamiento de las nuevas teatralidades llamadas de ahí en adelante posmodernas. Esta correspondencia entre práctica y teoría permitió la inscripción en el campo académico de formas de dramaturgia y la constitución de una especie de canon. Lo que sorprende, sin embargo, es que los enfoques no evolucionaran significativamente durante la década siguiente. Por una parte, los estudios literarios o derivaron definitivamente en semiología o se asimilaron a las nuevas perspectivas culturalistas que, de algún modo, son la transformación del enfoque sociológico moderno hacia su postmodernización. El resultado de esto creo que es evidente,

²⁸⁵ Rojo, Grinor, (1985) *Muerte y resurrección del teatro chileno 1973-1983*, Madrid, Meridión

²⁸⁶ Me refiero, a Pereira Poza, (2005) *Sergio Antología crítica de la dramaturgia anarquista en Chile* Santiago: Editorial de la Universidad de Santiago.

con una práctica académica instalada en la verdad de un canon, cualquier forma simplemente no reconocible por el ojo del canon fue soslayada o, peor aún, descalificada a priori como no teatral, falta de coherencia, simplona, contraideológica, alienante y presuntuosa.

Es sintomático en este sentido la importancia que adquiere paradójicamente para la academia y la crítica profesional los festivales de dramaturgia europea (más que los nacionales), en los que comenzaron a escucharse tejidos dramáticos diferentes y complejos. La Muestra de Dramaturgia Nacional sólo fue interesante en la medida que vino a ratificar a los autores que el ojo del canon podía reconocer. Es elocuente de esta postura lo que señala Pedro Labra en el recientemente publicado Dossier de la revista *Theater der Zeit: Chile von rand ins zentrum* (2008):

“Si numerosos autores jóvenes se atreven hoy a crear densas construcciones orales de fuerte carga poética, con la intención de bucear y denunciar los grandes temas del Chile de nuestro tiempo, se debe en buena medida a la influencia del Festival y a que éste pudo crear las condiciones para que textos de esta índole fueran aceptados y valorados por el medio artístico y capas cada vez más amplias del público” (Pedro Labra 2008: 67).

Si este movimiento de nueva escritura parte a mediados de los 90, y los festivales europeos parten el 2001, cabe preguntarse quiénes son todavía los sujetos culturalmente dependientes si lo creadores o los críticos de arte.

Esta des-actualización de los instrumentos de análisis tiene tal vez mucho que ver con el mismo carácter dramático que tiene el quehacer teórico teatral en Chile: es elocuente, en este sentido, la constante emigratoria de los teóricos chilenos (Villegas, Rodríguez, Piga, Vidal, Sara Rojo, Bravo Elizondo, Alfonso y Fernando de Toro); o el ostracismo de otros (Pereira Poza, Guerrero); o la no adscripción institucional (el caso de Soledad Lagos).

Ahora bien, si hacemos una revisión panorámica de esta investigación sobre teatro chileno, que hemos descrito metodológicamente, sorprende que en su mayor parte el enfoque haya estado puesto en la pregunta por la identidad nacional. Sin embargo, lo que parecen soslayar estas miradas es que la construcción de identidad nacional ha estado históricamente ligada a la idea del Estado-Nación en sus vertientes liberales-republicanas o

autoritarias-traditionalistas. En este sentido, las categorías de modernidad y modernización con las cuales se ha intentado comprender el devenir de esta dramaturgia chilena, quedan reducidas a meras descripciones historiográficas y, en su mejor caso, a descripciones sociológicas en las que se ilustran recíprocamente los acontecimientos históricos en los textos (los acontecimientos y los textos), sin develar la matriz político-económica que las explica, a saber, el desarrollo del capitalismo en sus diversas fases y la lógica de poder que de ello se desprende²⁸⁷. Pero lo más interesante es la asimilación sin más de la idea de identidad cultural con la de identidad estatal, lo que ha significado, paradójicamente, el borramiento de la variable política, asumiendo a priori algo así como “lo chileno”.

Si por política entendemos la construcción conciente de una sociedad, es decir, las decisiones de poder que las determinan y el conflicto de intereses materiales que las mueven, el olvido de la política de los textos repercute en el olvido del texto como una política autoral. Qué ocurre entonces cuando queremos acercarnos a pensar las nuevas propuestas teatrales en el horizonte de una época en la que entra en crisis el Estado-Nación? Entonces simplemente no logramos establecer el vínculo problemático de estas nuevas propuestas con el Chile actual, o sólo nos quedamos con los elementos significativos más evidentes que apelan a este atavismo culturalista que hoy, cabe decir, encuentran en el guión televisivo su mejor expresión.

La recordada tesis de Szondi (1994) que sostiene el carácter histórico de la obra de arte arroja luces sobre este problema. La historicidad de la obra significa comprenderla en una permanente tensión dialéctica entre forma y contenido. Si los contenidos son intereses epocales, las formas deben ir evolucionando para dar cuenta efectiva de esos intereses. De tal manera que una obra dramática es un complejo político en el que percibimos las

²⁸⁷ Al respecto Rojas comenta: “Acaso no habría podido ser de otro modo pues la historia de la producción cultural en clave “desarrollo del Estado-Nación” necesariamente hace de aquella un *reflejo* de las etapas de la modernización del país, en cuanto que tal comprensión de la historia implica un concepto ilustrado de sujeto en cada nivel de análisis (la nación, el pueblo, la clase, etc.). La emergencia de los procesos de globalización del capital (pues en esto consiste la condición histórica del capitalismo) pone en cuestión el protagonismo de los “sujetos”. De aquí entonces que un arte -y en esto también la dramaturgia- que da cuenta y reflexiona lo que significa el desarrollo del capitalismo (de suyo planetario) en los márgenes de la nación, tendría que de alguna manera poner en obra la destrucción de las formas heredadas de subjetividad, antes que simplemente colaborar en su producción e ilustración” (*Documento Comentario a Informe de Avance (marzo de 2013)*).

decisiones de un autor de plasmar en una forma determinada un interés temático determinado. No es posible en el análisis de la obra de arte separar la forma de este contenido, y es precisamente lo que ha sucedido tradicionalmente. Este olvido de la política de la obra tiende a pensar, lo sostiene el propio Szondi (1994), la forma como algo transhistórico, por lo tanto, a concebirla como una técnica hegemónica y disponible, lo que acarrea una consecuencia aún más grave: la reificación de ciertos complejos temáticos como los culturalmente relevantes y significativos. Aunque el proceso de reificación de la obra de arte, por ejemplo en la ideología de los “ismos” (realismo, artaudismo, brechtianismo, postmodernismo) sea un proceso inevitable y paradójico de la propia condición histórica de las prácticas artísticas, proceso por el cual aquella capacidad de ruptura que pudo tener una determinada forma artística se vuelve puro contenido y por ello algo definible y enseñable, este fenómeno que se reproduce metastásicamente crea un efecto de crítica social aceptable y de institucionalidad teatral en la que logran ser reconocidos o decodificados sólo los nuevos miembros clónicos.²⁸⁸

Uno de los pocos análisis sobre la dramaturgia chilena que abordó, a mi modo de ver, este acercamiento problemático es la tesis de Hurtado (1986)²⁸⁹ sobre la matriz melodramática de la dramaturgia chilena. A pesar que se puede discrepar sobre los alcances de esta lectura en los casos de Acevedo Hernández o Ramón Griffero, la crítica, que no ha sido leída lo suficiente, es demoledora, pues tira por la borda la pretendida renovación de gran parte de los autores de esta generación del 50. El dispositivo melodramático es ya una ideología que hasta hoy se sigue reproduciendo eficazmente por la teleserie nacional, y que tiende a refrendar en formas y temas aceptables los imaginarios hegemónicos de nuestra cultura: las posiciones de género y clase y las posibilidades sublimadas de trasgresión. El melodrama, en tanto género, no es neutral.

²⁸⁸ Sin duda la interrogante que queda pendiente, como se nos ha hecho notar es ¿qué es lo que en esas prácticas hace posible y hasta inevitable este “desenlace” institucional? Responder aquello implicaría entrar en una discusión sobre la condición histórica del arte que desborde los objetivos de la actual investigación.

²⁸⁹ Véase especialmente Hurtado (1986). También la investigación que realizó junto con Loreto Valenzuela (1983), varios artículos publicados en *Apuntes* y el clásico *Teatro chileno y modernidad* (1997).

c. El urgente del giro hacia los recursos

En la *Teoría de la Vanguardia* (1997) Peter Bürger propone a la vanguardia histórica como el momento culminante de la historia del arte moderno y lejos de implicar una discontinuidad sería el instante de su autocrítica, en la que se develaría su propio carácter institucional -o convencional, si asumimos las rectificaciones que sobre esta tesis ha hecho Foster²⁹⁰. El momento de autocrítica supondría el agotamiento de la autonomía que define al arte burgués, pero a su vez su conversión en paradoja: mientras que el proceso de autonomía del arte le significó la pérdida de su relación con la praxis vital de una comunidad, le otorgó la distancia para generar un potencial crítico de esta misma praxis. Esta paradoja se resolvió precisamente en la acentuación de la investigación formal como negatividad. Así es posible entender que la crítica al arte burgués que propugnaran los dadaístas coincidiera con una crítica a la ideología burguesa, a sus modos de vida y formas de convivencia, pero se realizaba al transgredir las formas de representación de estos imaginarios. En el caso del teatro, el uso paródico del melodrama o de las formas caídas del arte total wagneriano en el teatro de Roger Vitrac o Ribemont-Dessaigues son buenos ejemplos. Sin autonomía no hay distancia crítica, de modo que la obra de arte se conformaría positivamente con la sociedad que la produce. Lo notable es que lo mismo que se le cuestionaba al arte burgués resultó ser la condición de posibilidad de su proyección histórica. Prueba de esta continuidad la entrega Lyotard²⁹¹ cuando afirma que es la estética de lo sublime en el Romanticismo lo que inaugura esta emergencia de los recursos, en el intento de expresar lo inexpresable (el acontecimiento dirá Lyotard):

“El artista intenta combinaciones que permiten el acontecimiento (...) La obra no se somete a modelos, trata de presentar lo que hay de impresentable; no imita la naturaleza, es un artefacto, un simulacro” (Jean François Lyotard 1998: 105).

En el Romanticismo el arte se convierte en una reflexión de sus propias posibilidades de representar lo irrepresentable, lo que se proyecta en la vanguardia en la reflexión de los propios recursos: “hacer ver lo que hace ver y no lo que es visible” (Jean-François Lyotard 1998: 106).

²⁹⁰ Hal Foster (2001: 17-19).

²⁹¹ François Lyotard “Lo sublime y la vanguardia” en François Lyotard (1998: 95-110). Sobre este mismo problema véase, además, Sergio Rojas, “Los recursos de la trascendencia (En torno a la estética de lo sublime)” en Sergio Rojas (2000).

Desde este punto lo que se juega en el concepto de arte moderno es la *forma* de la representación más que la idea de mimesis de la realidad. Cómo se representa algo para que parezca lo más real, hoy incluso más real que lo real: hiperreal, lo denominará Baudrillard a propósito del fin del arte como ilusión.

Así entonces la pregunta por los procedimientos no es formalismo artístico. Adorno es claro cuando afirma: “Forma es lo que hace que las obras de arte se presenten críticas en sí mismas” (Theodor Adorno 1971: 92). La forma mediatiza la recepción de la obra, tornándola una experiencia compleja, un proceso complejo. Ahora bien, los contenidos no se manifiestan a través de una forma como si éstos fuesen anteriores, y la forma un simple vehículo, la forma es ya contenido sedimentado y aquello que determina lo manifestado. Hay pues una permanente tensión entre forma y contenido, en cuya dinámica acontece histórica. *Los procedimientos son apelados por las urgencias temáticas de una determinada época*, la necesidad de referir a la complejidad de un presente es lo que nos obliga a plasmar en otras formas las ideas, tan históricas como las audiencias a las cuales se dirige el autor. Se puede hablar de formalismo o incluso de esteticismo cuando se concibe que la forma es de alguna manera atemporal y canónica. El clasicismo es el ejemplo paradigmático de ello. Un arte que se pretende acabado en tanto ha conquistado la técnica perfecta de la representación, es arte clásico y esteticista: el arte burgués precrítico.

Si nos damos a la tarea de producir nexos en esta producción dramaturgica de fines del siglo XX e inicios del XXI antes comentada es posible detectar algunos procedimientos recurrentes que cruzados con ejes temáticos me podrían llevar a aventurar dos categorías provisionales²⁹²:

²⁹² Importante es señalar que esto es apenas un esbozo que cabría fundamentar en términos más estrictos. Sin embargo, un lugar para esta discusión la tenemos en mi texto “Reconocer un blanco en el dolor. Autorías dramáticas de los últimos años de la nueva democracia- complejo, temáticos, escrituras, y búsquedas estéticas”. Edición especial Revista Theater der Zeit: *Chile. Vom Rand ins Zentrum* (Septiembre 2008), que editara Soledad Lagos en conjunto con Harald Müller. Un dossier que da cuenta de las principales autorías teatrales de los últimos años en Chile y sus vínculos con la cooperación alemana.

Por otra parte, textos que realicen una visión panorámica. Hago especial mención al prólogo de María de la Luz Hurtado “Teatro chileno del siglo XXI: de cuerpos mutilados a la representación ficcional/textual de la muerte o de su enigma” (2008). Aquí logra identificar una serie de rasgos temático-formales de alguno de los autores de esta generación. Particularmente remito al análisis que hace de Burgos. De la misma autora “Chile,

1º. Una dramaturgia que habla de la contingencia y actualidad hiperreal, en la que lo televisivo pasaría ser el modelo de representación. Lo que se encuentra aquí es el uso y tematización ejemplar de la representación televisiva: que va desde el guiño paródico a la crítica de los medios: En el primer grupo encontramos *La Mujer Gallina* (2002) y *Todos saben quién fue* (2001), de Alejandro Moreno, ambos textos surgidos de noticias que generaron un gran impacto mediático y fueron objeto de tratamiento sistemático hasta el aburrimiento en los noticiarios. Por otra parte, encontramos el recurso a la cita televisiva. En *Perro* (1999), de Ana Harcha, y en *Kínder* (2002), de la misma Harcha y Francisca Bernardi. Es la narración fragmentada del video clip y un tipo de lenguaje que limita con la jerga de una generación autodenominada “hijos de la dictadura” y que crecieron viendo TV. En el caso de Alexis Moreno y su *Trilogía Negra* (1999-2002), la cita se hace al lenguaje melodramático de la teleserie, el cual se parodia grotescamente. Finalmente algo similar, aunque de forma mucho más sutil, en *Malacrianza* (1998), de Cristián Figueroa, autor que más se enmarcaría a una tradición del melodrama popular chileno. En el segundo grupo tenemos *Ulises o no*, de Benito Escobar (2006), una sátira a la línea programática de la televisión en dictadura que se proyectaría de la misma manera en los medios actuales: aquí el objeto de la parodia es la figura del emblemático “Don Francisco”, conductor de “Sábados Gigantes”. Finalmente, sin pretender ser exhaustivos en estas menciones destacan dos textos a mi modo de ver que logran producir una distancia crítica eficaz, *La grieta sin grito* (2004), del mismo Figueroa, y *HP. Hans Pozo* (2007), de Luis Barrales, en las cuales, tomando como material una noticia de la crónica roja y de alto impacto público, logran denunciar cómo las versiones mediáticas de estos sucesos son un constructo ideológico generado con fines de control social.

1973-2003. treinta años del otro 11 de Septiembre. Paradojas del teatro chileno en dictadura y en la transición democrática” (2003: 5-72). En este artículo Hurtado hace un recorrido sumario de la historia de nuestro teatro para aterrizar finalmente en el último período. Hay un examen sobre los inicios de esta generación aludida, refiriéndose por sobre todo a algunos espectáculos de fines de los 90. Luego está: “De las utopías a la autorreflexión en el teatro de los 90” (1997). En el que hay una alusión somera que se despliega en el artículo anterior. Finalmente destaco un par de textos de Roberto Matamala: “El canon fragmentado: la dramaturgia chilena del siglo XXI” (2006) y “Pedazos rotos de algo: la compleja enunciación en el drama de Escobar” (2007). Roberto Matamala dirige un magister en literatura en la Universidad Austral de Chile, que el año recién pasado organizó el Primer Seminario dedicado exclusivamente al análisis de estas nuevas autorías dramáticas. Este año se repetirá. Las actas del seminario están prontas a salir publicadas

En muchos casos esta urgencia de la contingencia noticiosa ha ido en desmedro de la memoria y la actualización de las formas ha sucedido a partir de conceptos de moda.

2°. Una dramaturgia que trabaja con la memoria. Destacan en este grupo el uso de lo testimonial para referirse al pasado dictatorial y el recurso a estrategias de tipo alegórico en las que se logra, a mi juicio, pensar el presente desde esta memoria. Dentro del primer grupo destacaría la *Trilogía de la Sangre*, que inaugura el último decenio del siglo XX, del Teatro de la Memoria, el ejercicio de dramaturgismo de Soledad Lagos para la *Trilogía la Patria: Cuerpo, Madre y Padre* (2005-2006) y un texto de Javier Riveros, *Provincia Señalada* (2004). Dentro del segundo grupo habría que hacer notar que lo alegórico está presente también en la Trilogía Testimonial del Teatro de la Memoria. El uso del testimonio como alegoría de la memoria ha sido un recurso permanente en el caso de las artes visuales y la literatura chilena posdictadura. Pero el conjunto de obras que me interesa destacar no trabaja sobre lo testimonial, sino sobre ficción, y encuentro en esto su potencia. Por de pronto mencionaría, *Brunch. Almuerzo al mediodía* (1999), de Ramón Griffero, y *Pedazos rotos de algo* (1998), de Benito Escobar²⁹³. Tal vez algunos textos de Marco Antonio de la Parra, como la *Tierra insomne*, incluso la conocida *Pequeña historia de Chile*, entre otras. Pero claramente es lo que distingue transversalmente la obra de Juan Claudio Burgos. No es posible en esta oportunidad referirme en extenso a este conjunto de textos, por ahora apenas me detendré un instante y de forma provisoria en el análisis de un caso ejemplar: *HOMBREconpiesSOBREunaespaldadeNIÑO*.

d. Violencia postdictatorial y el fin de la Comunidad

Tal como señalábamos al inicio de nuestra investigación una de las consecuencias menos evidentes que legó la violencia dictatorial fue la desactivación de la sociedad civil y la consiguiente imposibilitación de generar cualquier proyecto de índole colectivo. Lo que al inicio fue menos notorio ante la densa evidencia que significó la violencia directa ejercida sobre muchos chilenos, con el tiempo y transcurridos 20 años de gobiernos de la

²⁹³ A pesar que Matamala sostiene que no es una obra política. Cf. Matamala (2007).

concertación y dos años del retorno de la derecha al poder, esta situación se ha hecho más irrefutable. Las movilizaciones estudiantiles acaecidas durante los años recién pasados que reclamaban el fin del lucro en la Educación, sumadas a los cada vez más insistentes movimientos ciudadanos en defensa del medio ambiente, contra la proliferación inconsulta de centrales hidroeléctricas o las defensas de las particularidades e identidades locales: como es el caso de lo ocurrido en Aysén, o Calama, y finalmente las exigencias de paridad de derechos para las minorías sexuales entre otros movimientos, marcan, a mi juicio, un antes y después. Si la transición fue el período en el que se consolida una estructura política basada en la toma de decisiones copulares so pretexto de defender la democracia ante la amenaza del retorno del guante de hierro dictatorial (cuyos principales protagonistas todavía hoy siguen impunes y participando del gobierno), la actual situación de nuestro país está signada por el descrédito de la clase política gobernante que ha conducido a una crisis global de la representación, o más bien, del modelo de democracia representativa²⁹⁴.

Sin duda los gobiernos de la Concertación fueron, en lo sustancial, gobiernos de continuidad del modelo político-económico impuesto por el régimen de Pinochet. Sin desconocer que la democracia abrió espacios de participación, que hubo un intento importante de llevar a la justicia a algunos violadores de los derechos humanos y que el país procuró crecer con un deseo de mayor igualdad, todas estas expectativas, sin embargo, terminan por contrastar con el mantenimiento de un modo de gobernar basado en una lógica familiar (de familias seculares no sanguíneas: partidos políticos, mafias de viejos camaradas, o compañeros de curso: que no son sino finalmente lógicas de clase) antes que políticas basadas en los méritos, por ejemplo; y sustentado en el perfeccionamiento del modelo Neoliberal con el consiguiente imperio de la racionalidad pragmático-instrumental que reduce la política a administración y los fines políticos a estándares de calidad patrocinados y determinados por el FMI o el Banco Mundial. Un buen ejemplo de ello son las reformas educacionales puestas en marcha desde inicio de los 90 en la que el foco

²⁹⁴ Por cierto queda pendiente determinar si acaso las movilizaciones de los últimos años expresan un movimiento social, o si, por el contrario, son más bien acciones y procesos de ajuste de un “modelo” extraño a toda representación posible, y que por lo tanto sólo mediante un ritmo de permanentes brotes de descontento y exigencias al gobierno (más bien administrador) puede irse “ajustando” y perfeccionando. Sin embargo, son sin duda un síntoma potente de una cierta urgencia, que hemos querido respaldar en el primer capítulo desde la argumentación de Lechner.

estuvo siempre planteado en una idea de “currículo para la vida”, que no era otra cosa que currículo para el trabajo, para la eficiencia productiva. Objetivo que ni siquiera se ha conseguido en estos 22 años de democracia.

El así llamado período de la transición estuvo determinado fundamentalmente por la presencia de dos grandes ejes temáticos: el de los derechos humanos en un doble sentido, el de hacer justicia en la medida de lo posible y la necesidad de construir una memoria del horror con el fin de no repetir tales circunstancias; y el de la continuidad y perfeccionamiento de una economía neoliberal con matices más sociales, gestión que ha sido conducida por una coalición que gobernó por 18 años, sin interrupción, y con ideas ejes como igualdad, crecimiento y justicia social. Durante este período el foco estuvo básicamente en incentivar el crecimiento macroeconómico a través del cual se esperaba la generación de mayor riqueza. La estabilidad económica lograda y el mayor crecimiento, sin embargo, no lograron revertir la brecha entre los que ganaban más dinero y los que ganaban menos, tendiendo incluso a acrecentarse. En definitiva hoy por hoy todo se entiende bajo el marco de relaciones que impone el modelo neoliberal, y la producción artística en todos sus aspectos claramente ha sido definida por ello. El diseño de los fondos concursables, el aumento significativo de salas privadas en contraposición, al desarrollo nimio de espacios públicos son algunos ejemplos de ello. La década de los 2000, lejos de experimentar un cambio, a propósito de la promesa milenarista del *fin de siècle*, ha significado simplemente la continuidad de una política que tiende a evolucionar hacia lo mediático y espectacularizante, y a la disolución de la sociedad civil. Hoy no se percibe la experiencia de la dictadura con la misma densidad que en la década anterior, por lo que no constituye un factor aglutinante; se ha asumido como “natural” la necesidad de autogestión de los recursos, de producir por proyectos a corto plazo, en desmedro un objetivo programático. Chile es hoy una sociedad que vive en la permanente actualidad y actualización de sus deseos, por lo que no se cansa de consumir lo mismo y necesitar lo mismo como en un pequeño ensayo pavloviano.

No obstante resultaba interesante ya a comienzos del siglo XXI el lento surgimiento de un tercer eje temático relacionado con el problema de las libertades y derechos

ciudadanos. Discurso que inaugura pomposamente el gobierno de Ricardo Lagos (2000), pero que su inconsistencia la sufrió el gobierno de Bachelet. Basta con recordar la sanción del tribunal Constitucional que impidió la entrega de una píldora anticonceptiva en los consultorios del Estado, vulnerando con ello los derechos reproductivos de las ciudadanas y ciudadanos. Un país ambiguo, liberal al extremo en lo económico y conservador en lo civil.

Así es posible rastrear antecedentes de la urgencia por la comunidad irrealizada/able en el teatro chileno ya a fines del siglo XX, aunque no logre constituirse en un discurso dominante. El eje más bien tiende a situarse en el trabajo de la memoria de la violencia política directa y cómo ésta repercute en las subjetividades individuales o cómo éstas se modifican bajo las nuevas condiciones que impone el modelo neoliberal (Hurtado: 2002). De ahí la insistencia de algunos autores de trabajar al nivel de los nexos microsociales: la pareja, las amistades homoeróticas o los lazos filiales personalizados. La memoria y la necesidad de justicia por los atropellos a los derechos humanos eran los fondos ideológicos más pregnantes. Ejemplo de ello son los trabajos de Griffero, *Río Abajo*, la serie de trabajos de De la Parra sobre la privatización de los afectos: *La vida privada*, *El continente negro* (1994) y *la Puta Madre*. O algunas obras de Díaz en la que revisa el trauma de la violencia enfocándose en la transformación de las subjetividades: *Nadie es profeta en su espejo* (1998) es un notable ejemplo. Pero es en las vísperas del nuevo siglo que comienzan a aparecer poéticas en la que la familia se transforma en la metáfora recurrente para representar la descomposición de la sociedad chilena. Sin embargo, muchas de ellas no ponen en cuestión la lógica de orden de lo familiar, sino que ateniéndose a sólo mostrarlo encubren el hecho capital de que la retórica de lo familiar, con la cual se asimila sociedad civil con lazo filial, la heredamos de la dictadura²⁹⁵. Esta confusión tiene como consecuencia encubrir el carácter político que pueden tener los vínculos sociales suplantándolos por afectos o sentimientos filiales, con lo que los conflictos de clase o los abusos de poder se naturalizan como desavenencias de familia que se solucionan con el imperio del orden patriarcal y donde la “petición de comprensión y perdón” suplanta la justicia.

²⁹⁵ Sobre el carácter ideológico de este “travestirnos” véase Arendt (1996) y Horkheimer (1970).

La carencia de crítica en relación al concepto de familia llevará a que muchas de estas propuestas al cabo del tiempo pierdan su carácter de novedad, integrándose plenamente a la historia de nuestra dramaturgia cuya matriz ideológica bordea el melodrama, este es el caso el ya citado trabajo de Alexis Moreno (*La trilogía negra 1999-2001*) y de algunos de textos de De la Parra o de la recordada *La Cocinita* (1996), de Fernando Villalobos.

Hay, no obstante, algunos trabajos más esporádicos y de menos impacto mediático que vienen a señalar una excepción a esta regla. Un caso ejemplar lo constituye *Pedazos rotos de algo* (1998), de Benito Escobar, en ella se exhiben con ciertos procedimientos alegóricos la lógica familiar develando sus íntimas tramas de violencia y tormento. Un texto que se centra más en la perspectiva de la subjetividad fragmentada que en una metáfora sobre la comunidad. En un registro diverso la mencionada *Malacrianza* (1998), de Cristián Figueroa, desnuda la hipocresía de la imagen de familia que hasta entonces era impoluta en nuestro imaginario público, denunciando la violencia del incesto y la hipocresía que lo acompaña.

La familia por si sola como metáfora de la desarticulación social, sin embargo no será a mi juicio el tropo más interesante al respecto, sino la figura sacrificial que a veces le va sobre entendida. En efecto, es posible constatar en este período el apareamiento de dramaturgias en la que se amplifica el elemento sacrificial que estaría en la base misma del concepto de drama, como explicitáramos anteriormente. Es común, además, a ese conjunto de obras la alteración de los procedimientos del relato o forma dramática acercándose a algo que podríamos denominar maquinarias alegóricas. Es decir, que lo sacrificial sería, por de pronto, una clase de dispositivo alegórico para representar la fractura de la comunidad en el Chile de la transición. Por esta razón es imprescindible distinguir entre obras en las que aparecen algunas formas sacrificiales en la que el destinatario es el individuo en tanto tal, a obras en la que la cuestión es el sacrificio y lo que se tematiza es la comunidad imposible. Luego, estas poéticas se evidencian plenamente en los inicios del siglo XXI en cierta escritura de Benjamín Galemiri, en autores jóvenes como Juan Claudio Burgos y otros contemporáneos. La excepción epocal la constituyen algunos trabajos de Ramón

Griffero que tematizan esta figura en obras como *Éxtasis o las sendas de la santidad* (de 1994 y reestrenada el 2005) y especialmente en *Brunch* (1998), que se despliegan como dispositivos alegórico-sacrificiales propiamente y configuran, a mi modo de ver, el cierre de un período y la apertura emblemática a un tipo de escritura más experimental, de mayor densidad, que repercutirán en un amplio registro de autorías posteriores. En ese sentido *Éxtasis* y *Brunch* entran en diálogo desde un punto de vista estilístico y temático más con la dramaturgia del siglo XXI que con la dramaturgia de los 90.

2. Figuras sacrificiales en 3 textos de la dramaturgia chilena contemporánea

a. *Déjala sangrar*: o la política de la deuda sacrificial como reificación de la derrota

i. El reverso cínico de la alegoría

No toda referencia a un sacrificio implica un uso crítico del recurso alegórico. Ya hemos señalado en el capítulo IV que la alegoría nos interesa en tanto dispositivo de esta crítica, como lo señala Avelar (2000), en tanto representación de la derrota que logra proyectarse como un discurso no meramente reactivo. En efecto, es deteniéndonos en su falta que es posible pensar la comunidad. En el capítulo II revisamos, además, una de las figuras de la violencia que de alguna manera tiende a fetichizar la relación comunidad-violencia en la figura de la deuda impagable, y es precisamente la investigación de René Girard acerca de la noción de chivo expiatorio la que sustenta esta perspectiva. En el capítulo III escribíamos que para detener lo que se denomina la crisis sacrificial, que consistiría en el libre tráfico de la violencia, sería necesario que cada miembro de la comunidad:

“consiga convencerse de que sólo uno de ellos es responsable de toda la *mimesis* violenta, si consiguen ver en ella la “mancha” que los contamina a todos, si comparten unánimemente su creencia, ésta quedará comprobada pues ya no habrá en ninguna parte de la comunidad ningún modelo de violencia a seguir o a rechazar, es decir, a imitar y multiplicar inevitablemente. Al destruir la víctima propiciatoria los hombres imaginarán librarse de su mal y se librarán en efecto de él, pues ya no volverá a haber entre ellos una violencia fascinante” (Idelber Avelar 2000: 90).

El *chivo expiatorio* aúna el deseo mimético de los hombres, unifica el modelo de la violencia a través de una sustitución absoluta y fatal cabría decir. No interrumpe la violencia (cosa que sería imposible), sencillamente la reconduce, y es por medio de la sustitución sacrificial que es posible tal re-direccionamiento con un fin catártico. Pero lo que se produce realmente aquí es una doble sustitución:

“[...] la primera, la que jamás se percibe, es la sustitución de todos los miembros de una comunidad; se basa en el mecanismo de la víctima propiciatoria. La segunda, única exactamente ritual, se superpone a la primera; sustituye la víctima original por una víctima perteneciente a una categoría sacrificable” (Idelber Avelar 2000: 110).

Sin esta doble sustitución el sacrificio no se connotaría socialmente, quedaría preso de una eficacia relativa, de alcances particulares. Por eso insiste Girard que para que el sacrificio proteja a todos los miembros de la comunidad de sus respectivas violencias la sustitución no puede versar sobre un individuo particular, sino siempre sobre la *víctima propiciatoria*, es decir, sobre la víctima recae una doble mimetización, pues por una parte debe formar parte del grupo de lo sacrificable y por otra representante de toda la comunidad. La dificultad es evidente, cómo sucede que se superpongan las dos sustituciones cuando se refieren a víctimas diversas, cómo la víctima sacrificable que es exterior a la comunidad devenga en la víctima propiciatoria que por definición es interior a la comunidad. Para resolver esta dificultad Girard acudirá al concepto del “doble monstruoso”, que podría explicarse básicamente como la deformación mimética del vínculo que define a los gemelos producto del incremento intensivo de la violencia recíproca a la que se enfrentan los antagonistas de la tragedia, en el cual las identidades y diferencias no llegan a ser abolidas sino mezcladas y confundidas y se traspasan de uno al otro. De esta manera el doble deviene imagen monstruosa: el cuerpo del delito que funda toda comunidad.

El peligro de la propuesta de Girard radicaré en la fetichización en la que pudiera caer este cuerpo del delito, este doble monstruoso, cuando se piensa en la necesidad de producir una alteridad para legitimar la identidad positiva de una comunidad. La deuda fundacional requeriría producir este dispositivo de sustitución mimético para aparecer ante todos como el principio permanente de la comunidad, de tal modo que la violencia en sí misma sería este principio. De este modo, el fetiche sacrificial, en la forma del chivo expiatorio, negaría la historicidad de la acción sacrificial misma, haciendo aparecer el sacrificio como una demanda interminable en la que se reifica la muerte como principio de esta deuda insalvable, porque se ha pactado fuera de todo tiempo. La víctima sacrificial no sólo queda fuera de la estructura social, sino que su condición supone la suspensión de su propia historicidad. Sin embargo, esta lógica no sería diferente a la situación de cualquier víctima sacrificial en la medida que ésta se sacraliza antes y en el momento del acto, pero esta ambigüedad es precisamente lo peligroso, como ya lo ha hecho notar Agamben a propósito

del *Homo sacer*. La lógica del chivo expiatorio como operación sublimatoria de la violencia fundacional es el modo de proceder de la sociedad inmunitaria y del totalitarismo que ésta acarrea. En definitiva, el chivo muere para apaciguar la violencia, pero también para dejar sentado la imposibilidad histórica de saldar la deuda, de modo que la violencia se mantiene ahí, latente, amenazante, exigiendo ante su irrupción, ante el menor brote de la misma, un nuevo cuerpo para sublimar, como la sociedad del crimen que propone Fritz Lang en “Dr. Mabuse”²⁹⁶. No es extraño entonces que Girard apele a la noción de *pharmakón* para referirse a la víctima propiciatoria, pues lo es en su doble sentido de remedio y veneno, el fin de un sustituto que queda al límite de convertirse en la cosa misma. El sacrificio tomado como real, vale decir como símbolo real de esta deuda que golpea amenazante a la comunidad, torciéndola hacia la necesidad de inmunidad. Una comunidad fundada sobre una pulsión de muerte sin fragmentación crítica es el devenir de lo alegórico en fetiche, del simulacro en fetiche. La pregunta es cómo opera esta transformación. Cómo el mismo recurso alegórico puede convertirse en el fetiche de la derrota, en el fetiche de la pulsión de muerte sacrificial y operar al mismo tiempo o aparentemente como alegoría o como un dispositivo²⁹⁷, un suple o un mero artefacto. El peligro de toda esta investigación se juega en esta extraña reversión, en este lado “B” de lo alegórico, que se torna en fetiche de una comunidad ya no crítica, sino cínica, en la que la violencia es, por ejemplo, un recurso más de la industria del entretenimiento, o peor aún, algo con lo que contamos, que damos por hecho simplemente como un componente positivo para la producción y mantenimiento de una identidad.

Ya adelantábamos algo cuando comprendíamos el chivo expiatorio como una clase de dispositivo estético, un mecanismo que buscaba producir un efecto de traducibilidad de lo irrepresentable, cuya consecuencia, en palabras de Agamben (2011), era generar procesos

²⁹⁶ Si bien alguien podría argumentar que la idea de chivo expiatorio es una figura que permite superar la tradicional oposición entre violencia y cotidianeidad, y en esa medida entenderla como un mecanismo que sin dejar de contener a la violencia permite su manejo, el punto aquí es la remisión a la lógica de la deuda que éste implica, es decir, lo cuestionable a nuestro modo de ver es el precio de esa aparente pacificación de la cotidianeidad, pues la encalilla con un principio disciplinario y disciplinante de la subjetividad. En otras palabras, el chivo expiatorio opera del mismo modo inmovilizador que la culpa por el padre muerto, y por eso pensamos que existe una relación entre la sociedad del crimen como la de Mabuse y la lógica del chivo expiatorio.

²⁹⁷ cf. la definición de dispositivo que desarrollamos en el capítulo III desde el texto de Agamben (2011).

de desubjetivación, de alguna manera, cínicos²⁹⁸. Por lo mismo, puede resultar aclaratorio para entrar en el problema de la reversión de la alegoría en fetiche volver sobre la noción de simulacro que propuso Jean Baudrillard en los 80. En su conocido ensayo *La precesión de los simulacros* Baudrillard²⁹⁹ escribe:

“Hoy en día, la abstracción ya no es la del mapa, el doble, el espejo o el concepto. La simulación ya no es la del territorio, la entidad referencial o la substancia. Es la generación por medio de modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal” (Jean Baudrillard 2001: 253).

La hiperrealidad es el triunfo del artificio (de la simulación) sobre la finitud, vale decir, sobre la referencia a cualquier realidad de origen. El simulacro entonces precede a lo real, esto significa que lo real desaparece porque desaparece la diferencia entre referenciado y representación, entre lo real y lo imaginario. Si en otra época el mapa representaba la extensión de un territorio real, el poder territorial de un Imperio, hoy el mapa es el que precede al territorio, convirtiendo al imperio que detentaba representar en una suerte de alegoría transparente. El simulacro es el imperio de una alegoría sin fisura, sin distancia o descalce reflexivo. Lo alegórico que deviene en la propia exposición de sí, en la que encubre su operación simuladora. En este éxtasis del poder-simulador de la alegoría la referencia se pierde: “Ya no se trata de una cuestión de imitación, tampoco de repetición, ni siquiera de parodia. Se trata, más bien, de la substitución de lo real mismo por los signos de lo real” (Jean Baudrillard 2001: 254).

A diferencia de disimular, que en palabras de Baudrillard es “fingir no tener lo que se tiene”; simular es “fingir tener lo que no se tiene” (Jean Baudrillard 2001: 254). En el simulacro lo que no hay es la realidad: ni como referencia, ni como promesa incumplida, ni siquiera como objeto paródico. Por eso es que se asemeja a la producción de un síntoma que se autonomiza de su enfermedad:

“Cuando el simulador produce síntomas “verdaderos” ¿está o no está enfermo? Objetivamente no puede tratarse como enfermo ni tampoco como no enfermo. La psicología y la medicina se detienen en este punto, frente a una verdad de la enfermedad que es, en adelante, inencontrable” (Jean Baudrillard 2001: 254).

²⁹⁸ Me refiero al ensayo: “Qué es un dispositivo”, de Giorgio Agamben, citado en el Capítulo III de la presente investigación, hacia el final del acápite que trata sobre la tesis de Girard.

²⁹⁹ Jean Baudrillard en Brian Wallis (ed) (2001).

En la hiperrealidad del simulacro el síntoma deviene la totalidad de lo presente. Pero no es que el síntoma devenga la realidad mientras ésta aguarda el momento de su descubrimiento, pues el síntoma no es ya más la manifestación de una presencia oculta, la realidad es lo que no hay, y ello significa que el síntoma es la presencia, en tanto se ha disuelto toda relación a una referencia. Este sesgo ontológico del simulacro, que permitiría pensarlo como época (epoché), queda muy bien descrito en la figura del iconoclasta medieval:

“Su furia a la hora de destruir las imágenes –dice Baudrillard- surgía precisamente de que eran concientes de la omnipotencia de los simulacros, de su facilidad para borrar a Dios de la consciencia de los hombres y de la verdad aplastante y destructiva que sugieren: a saber, que en último término nunca ha existido un Dios, que sólo los simulacros existen, que, en verdad, Dios mismo sólo ha sido su propio simulacro” (Jean Baudrillard 2001: 255).

En la ontología disolvente que encierra la hiperrealidad, que implica la culminación cualquier forma de referencia y, a la vez, la producción de esa transparencia, se juega una peculiar relación entre deseo y poder que, atravesada por esta pulsión de muerte, toma la forma de una fascinación disuasiva³⁰⁰. Esta potencia letal de las imágenes, como la llama Baudrillard, esta imagen que puede asesinar a lo real, el simulacro, a diferencia de la representación borra toda posibilidad de mediación en la que todavía es posible distinguir el signo de lo real. A eso llamamos una alegoría sin fisura, sin distancia crítica en la que la indiferenciación entre el signo y lo real implica la radical negación del signo como valor; esto es, la muerte de toda referencia y la muerte del referente. El simulacro opera en la pulsión de muerte de una ontología disolvente y disuasiva en la que la muerte misma retorna en forma de un artificio de resurrección. Este triunfo de la hiperrealidad sobre la finitud, este nuevo orden encuentra en Disneylandia su imagen ejemplar. Al respecto Baudrillard escribe:

“Disneylandia existe para ocultar el hecho de que es el país “real”, toda la América “real”, la que es Disneylandia (así como las prisiones existen para ocultar el hecho de que es lo social en su conjunto, en su banal omnipresencia, lo que es carcelario). Disneylandia se presenta como algo imaginario con el objeto de hacernos creer que el resto es real, cuando, de hecho, sus alrededores, Los Ángeles, América, no es real, sino que pertenecen al orden de lo hiperreal y la simulación (...) Lo imaginario de Disneylandia no es verdadero ni falso; es una máquina disuasoria montada con el fin de rejuvenecer en sentido contrario la ficción de lo real” (Jean Baudrillard 2001: 262).

³⁰⁰ Cuando pensamos en esta idea de la fascinación cabría vincularlo al ensayo de Susan Sontag: “Fascinante fascismo”, en Sontag, Susan (2007), a propósito de la obra de Leni Riefensthal.

El poder disuasivo y fascinante del simulacro se asemeja al poder de esa deuda insalvable sobre la que se levanta la sociedad inmunitaria, en la medida que la deuda, o la culpa que *precede* a toda constitución comunitaria, no remite a algo más que su propio preceder simulacro, es decir, a su propia operación de endeudamiento infinito, de producción de deuda. De este modo, la deuda hiperreal es origen y fin de una comunidad así mismo hiperreal, que ha desaparecido en el juego de los signos ya no como la presencia de una ausencia, esto es, una falta; sino como la pura imposibilidad de sí, su advenir en comunidad de muerte, su suceder como puro simulacro. Así la lógica sacrificial y el chivo expiatorio vienen a ser la expresión cínica de su redención en el dolor sin fin del fin, esto es, en la contemplación fascinada de la aniquilación desesperanzada de lo real. Si bien Baudrillard, tan cercano a Bataille, no lo menciona en estos términos el ejemplo de Watergate sí le aproxima:

“Nos ocuparía demasiado tiempo recorrer el abanico completo de negatividad operativa, de todos los escenarios de disuasión que, como Watergate, intentan regenerar un principio moribundo mediante escándalos, fantasmas y asesinatos simulados -una suerte de tratamiento hormonal a base de negatividad y crisis. Se trata siempre probar lo real por medio de lo imaginario, la verdad por medio del escándalo, la ley por medio de la trasgresión, el trabajo mediante la huelga, el sistema con la crisis y el capital con la revolución, así como se probó la etnología despojándola de su objeto (los Tasaday), y todo ello por no hablar de:

- probar el teatro con el antiteatro
- el arte con el antiarte
- la pedagogía con la antipedagogía
- la psiquiatría con la antipsiquiatría, etc. etc.

Todo se metamorfosea en su forma inversa con el objeto de perpetuarse en su forma purgada. Todas las formas de poder, todas las instituciones hablan de sí mismas por negación, para intentar, simulando la muerte, escapar a su agonía real” (Jean Baudrillard 2001: 266).

Si lo alegórico desnuda la operación de suplantación interrumpiendo el continuo lineal (y visual) de la precesión de los simulacros; el fetiche alegórico, en cambio, es hiperreal, vale decir, encubre su operación, la transparentiza y con ello la diferencia entre lo real y lo simulado, condenando al referente a su propia muerte. El efecto de ello es la fascinación thanática en el espejo de narciso, la fascinación por la disolución de su propia imagen. Es a esto lo que Baudrillard denomina el poder disuasivo del simulacro, porque mantiene la atención fuera de toda posibilidad lúcida –como un hechizo- en la contemplación incompasiva de una negatividad que no termina por resolverse nunca: la muerte como signo de lo real trasunta en la muerte como lo real. Es a este éxtasis de la pulsión thanática dulcificado como simulacro lo que llamamos cinismo.

“La imposibilidad de escenificar una ilusión es del mismo orden que la imposibilidad de redescubrir un nivel absoluto de realidad. La ilusión ya no es posible puesto que lo real ha dejado de ser posible. Éste es el problema político global de la parodia, de la hipersimulación o simulación ofensiva lo que aquí se plantea. Toda negatividad política directa, toda estrategia de relación de fuerzas y de oposición, no es más que simulación defensiva y regresiva” (Jean Baudrillard 2001: 266).

Esta actitud es la que encontraríamos, a manera de ejemplo, en un texto del período escrito por Benjmin Galemiri titulado *Déjala Sangrar*.³⁰¹

ii. Disolución del referente y transparencia de la historia

La mayor parte de los ensayos³⁰² que tratan sobre la obra de Galemiri suelen coincidir que, desde un punto de vista formal, los procedimientos que definen su obra corresponden a aquellos que definen el teatro posmoderno: la fragmentación del discurso, la ahistoricidad, la desmitificación y la referencias inetertextuales e interculturales³⁰³. El conjunto de estos procedimientos encontrarían su raíz en el mentado tópico de la crisis de la representación o la reflexividad de los recursos que definió la historia del arte, al menos desde las vanguardias en adelante. Por ello, la utilización de la parodia y de la puesta en abismo a través del discurso acotacional, por una parte, y las estrategias de intertextualidad por medio de la cita al cine y a los íconos de la sociedad de mercado, por otra, son las formas más frecuentes en que se materializa en la obra de Galemiri esta llamada condición posmoderna. Coinciden, además, en describir su escritura como “barroca” por el exceso de uso de adjetivos calificativos y por las continuas referencias fuera de contexto que

³⁰¹ No pretendemos decir con esto que la totalidad de la dramaturgia de Galemiri pueda ser leída desde esta perspectiva. A lo largo de la década de los 90 Galemiri deslumbró con una poética irreverente, de una proliferación verbal poco vista anteriormente y con un permanente recurso a una intertextualidad cinematográfica que fue acentuándose llegando el siglo XXI. En estos textos lo sacrificial tenía un lugar importante, sin embargo, menos a un nivel alegórico y más al nivel de un contenido. En textos como *El Coordinador* (1993) o *El Seductor* (1995) más bien lo que se tematiza son los recovecos tumultuosos y oscuros del poder absoluto, en la lógica de un poder que todavía podía ser objetivable en la figura del tirano. Aunque el poder y su acción son tópicos permanentes a lo largo de su obra, será en las últimas en las que, a mi modo de ver, tienden a trabajar la problemática de la memoria de la comunidad devastada, trascendiendo la crítica al sujeto objetivo del poder tiránico. Por tales motivos tomo la obra de Galemiri en esta oportunidad sólo como un ejemplo circunscrito al tema del fetiche sacrificial para mostrar una posibilidad de su funcionamiento estético. Queda pendiente para otra oportunidad detenerse en otros trabajos de este relevante escritor dramático chileno.

³⁰² La mayor parte de ellos son comentarios generales más que análisis críticos propiamente. Entre ellos cabe destacar Guerrero (2003); Carola Oyarzún (2010); María de la Luz Hurtado (2009 / 2010); El número especial de *Revista Apuntes*, n° 128 (2006). Y tal vez el único artículo que he encontrado que contiene propiamente un análisis crítico académico: Eduardo Thomas (2007).

³⁰³ Eduardo Guerrero (2003).

producen un efecto de alguna manera extenuante³⁰⁴. En el prólogo que Eduardo Guerrero escribió para la *Antología Esencial* (2003), y a propósito de la obra *Los principios de la fe* (2002), se dice: “Lo cierto es que el texto abrumba, por lo que ni el humor emanado del diálogo ni el ingenio de algunos personajes, son suficientes para entrar con facilidad en lo dramático” (Eduardo Guerrero 2003: 22). Más adelante agrega, ahora también en relación con *Déjala Sangrar* (2003):

“Este continuo juego de máscaras, con connotaciones políticas y confesiones de los personajes en un elevado nivel de profundidad, lamentablemente, (...) pierde eficacia ciento por ciento por el obsesivo recurso de la inclusión de frases insustanciales” (Eduardo Guerrero 2003: 23).

Esta demasía o exceso verbal de la dramaturgia de Galemiri tendría un resultado paradójico, pues conduciría al propio texto a una suerte de impotencia de la enunciación que de alguna manera lo instala en una zona ambigua al momento de interpretarlo. Esta ambigüedad queda bien descrita en el siguiente comentario del director de *Déjala sangrar*, Adel Hakim:

“Y es ahí donde interviene el genio de Galemiri: se podría decir que, a fuerza de hipertrofiarse, lo que concierne al sexo se esteriliza y, lo que corresponde al poder, termina por perder toda influencia verdadera. / No queda más que el fantasma: las palabras relativas al sexo y al poder en lugar de las cosas en sí mismas, la apariencia en lugar de la esencia” (Adel Hakim 2006: 7).

Y sería ahí, afirma Hakim, donde radica la fuerza de la dramaturgia de este autor. La cuestión sería preguntarse si ese *fantasma* logra aludir o no al trauma, es decir, a esa incapacidad de hacer la experiencia de un acontecimiento doloroso, tal como lo entiende la psicología clásica o, si por el contrario, no es más que una estrategia de evasión que consiste en disolver retóricamente toda referencia al Real por medio de un juego de hiperrealidad en el lenguaje.

Tal vez una manera de aproximarse a este problema sea el concepto de “Arte agotado”, que el filósofo Sergio Rojas expone en su más reciente publicación homónima. La tesis central de este libro podría resumirse de la siguiente manera: si lo que caracterizó

³⁰⁴ Sobre este punto Catherine Boyle (2006) en su artículo aparecido en Revista Apuntes comenta: “A veces el lenguaje parece tener como objetivo repeler al lector, desorientarlo, hacer que sienta que ha perdido el hilo lógico de una narración presuntamente basada en *lo real*. Para Galemiri la palabra crea y encarna la agonía de la realidad, se usa para manipular la realidad y, al ser usada así, revela el fracaso de tanta actividad humana. De este modo surge un idioma dramático capaz de atraer y repeler, a la vez, y así se impulsa a la trastocación, se hace *andar l cabeza*. (14). Por su parte Oyarzún (2010) en su presentación a “El coordinador” publicado por la Antología Bicentenario habla de escritura desbordada, de rasgos de posmodernos en su dramaturgia como la fragmentación o la recurrencia permanente al diálogo de citas de diversos campos culturales.

el devenir histórico del arte moderno fue *la reflexión de los recursos de la representación*, este proceso sufrió un especial aceleramiento por la historia del siglo XX, que condujo a este proceso a un límite tal que lo agotó, al punto que “las expectativas críticas que generó el arte definitivamente ya no son correspondidas simplemente por el formato *obra de arte*” (Sergio Rojas 2012: 34).

Cuando Rojas habla de agotamiento esto supone básicamente dos cosas: la primera, que la cuestión del arte, al menos claramente desde las vanguardias en adelante, ha consistido en la reflexión de sus propios recursos, lo que significa llevar las posibilidades del lenguaje a sus límites y, por otra, que la condición crítica que ello supuso no fue un predicamento del arte, sino resultado de la tarea del arte de intentar dar cuenta de un mundo, de una realidad que era la que estaba mutando (Sergio Rojas 2012: 24). En efecto, la reflexión sobre los recursos de la representación que pone en obra la vanguardia no aludió simplemente a un ejercicio formal de autonomía, fue la manera en que los artistas se hicieron de la historicidad de sus propias experiencias, asumiendo el devenir catastrófico de un mundo desmesurado. El punto, era pues, interrogar a la realidad sobre aquello que había llegado a su agotamiento, a saber un determinado paradigma de la representación y la subjetividad. De ahí el descalce histórico de la obra de vanguardia, su nunca entroncar con el momento y con el gusto de la masa, el arte como lugar de lo que no tiene lugar: el trauma de lo Real:

“Pero sin duda la tan mentada voluntad de trasgresión de la vanguardia es una voluntad de lo Real (he aquí su *seriedad*) respecto a lo cual la destrucción de la representación en la obra viene a ser una especie de ensayo permanente. La vanguardia habría sido internamente portadora de su *diferancia*, porque no podía sino creer en el futuro, abrir el presente para un tiempo por venir” (Sergio Rojas 2012: 29).

Sin embargo, cuando esta reflexividad de los recursos se pierde en el abrumador horizonte de la desmesura, cuando ya no intenta entrar en diálogo con lo real, o lo real ya no es una resistencia, sino más bien lo desea suplantar borrándolo, borrando el trauma, ya no sólo sintomatizándolo: ahí es cuando la pulsión vanguardista se torna cínica, pues el deseo ahora es la experiencia desmesurada del gozo sin fin, hasta el fin.

Eso que equívocamente se le ha llamado “barroquismo” en el lenguaje de Galemri es en realidad este exceso que define la hiperrealidad del simulacro y que asume la forma de la plétora retórica cuando el recurso es la palabra. Esta condición pletórica del texto se deja ver ejemplarmente en *Déjala sangrar*: por ejemplo, en la continua interrupción que hace Galemiri de las elocuciones de sus hablantes con datos fuera de lugar, que aluden directamente a un lugar común, es decir, a una referencia gastada, como la moneda de cambio que menciona Nietzsche para hablar del carácter metafórico de la verdad. En este caso, se intentaría parodiar. El punto es que esta parodia no tiene fin, es decir, se agota en su propia recursividad, disolviendo el referente sobre el cual se construyó:

THEDA: Traidor, la Dirección General ya no lo discute, ¡traidor, traidor!

MIJAHIL KAPRINSKI: Durante años he fingido ser quien soy.
Fui detectado aquel día mientras compraba un sándwich Pavaroti con ricota en el Coppellia de Manuel Montt esquina Irrázaval, corrí todo el camino, corrí, llegué hasta el cruce de Providencia con Pedro de Valdivia y seguí corriendo hasta vomitar sobre mis propios zapatos Basta, para acabar mendigando despatriado en París.

Soy un pendejo, pero tengo mundo, le dije a Simón Tolkathov o Manuel Marchant, el hiperkinético francés, que me sacó del país rumbo a Francia.
¿Quién es el jefe allá? Le pregunté en mi cauteloso francés.

Soy yo me respondió.

¿Cuántas armas tiene tu ejército?, me interrogó, borrachos como estábamos de la Viña Errázuriz que habíamos acarreado en el vuelo 616 de Air France bajo las chaquetas de marca y que disfrutábamos junto a la pícaro champaña gala.
Estamos en este mundo para sacar nuestros deseos políticos y sexuales, proclamó, con un inevitable acento parisino intentando disimular su inexplicable soledad.
Y así entramos a Chile, clandestinos.
Para formar el Comité anarquista Bakunin.
Era una súper bonita misión.
Fue a través de Tolkathov que usted y yo hicimos el primer contacto, Theda, en aquella patética rifa para recolectar fondos para la subversión.
¿Lo recuerda?
Usted lucía un maravilloso escote profundo.
Vaporosa lujuria.
Visto ahora todo desde perspectiva aérea.
“Me gustaría catar un buen culo” le dije. (Galemiri 2009: 72-73)

Estrenada en el Teatro Nacional el 2003 por el director francés Adel Hakim, *Déjala Sangrar*³⁰⁵ intenta de hablar de un aspecto de la historia reciente de Chile para desnudar la

³⁰⁵ Los textos citados de la obra serán sacados de la Antología de Hurtado y Tabares (2009). Hay otra edición exactamente igual en Antología (2003).

falsedad sobre la que estaría sostenido el éxito de la nueva democracia concertacionista. Para ello propone una serie de personajes tipo que aluden ambiguamente, por una parte, a referentes de una película de espionaje en la era de la guerra fría, con todo el despliegue de efectos que tiene su intriga: agentes que se espían, se traicionan, tienen sexo y viven rodeados de glamour y, por otra, a antiguos camaradas de una célula revolucionaria por la que el vaivén de la historia ha hecho mella. La alegoría, en este caso, consiste en superponer dos textos: el intertextual que alude a una película de Orson Wells “The lady of Shangai” (sobre la que hablaremos más adelante a propósito de un muy buen análisis que realiza Eduardo Thomas) y el texto de una parte de la historia reciente de nuestro país, que para Hurtado sería extensible a toda Latinoamérica:

“El recorrido tiene una estricta lógica histórico-secuencial y sus referentes van siendo las luchas revolucionarias latinoamericanas del 60, las derrotas del 70, los exilios y guerrillas de los 80 y los regresos a gobiernos democráticos de los 90” (María de la Luz Hurtado 2009:13).

La metáfora que respira en esta alegoría tiene que ver con la traición a los principios que algunos hicieron para adecuarse a los “nuevos tiempos” del neoliberalismo, en desmedro de aquellos que se mantuvieron fieles a tales ideales. Sin duda, en esta oposición binaria entre traición/oportunista y compromiso se huele un cierto moralismo propio de una dramaturgia burguesa, pero es un interesante indicador respecto de quiénes son los destinatarios de la escritura de Galemiri. En efecto, Hurtado es todavía mucho más específica:

“La obra refuta, parodizando, el discurso oficial de izquierda acerca de dichas gestas revolucionarias y de los sufrimientos de la represión. El origen social del protagonista es ambiguo, al nombrarlo en tres claves: como aristócrata, como hombre de “pueblo” obrero o poblador y como miembro de los grupos étnicos originarios. Lo mismo con las mujeres. Las relaciones entre ellos son equívocas: son marido y mujer, amantes, están en el mismo bando o en contrarios...” (María de la Luz Hurtado 2009: 13).

Lo que Hurtado lee como ambigüedad es algo que podríamos asemejar en una primera mirada a estratos alegóricos. Sin embargo, esta aparente superposición densa de referentes textuales no se desarrollan dramáticamente en la obra, apenas se mencionan, haciendo parte del juego desmesurado de referencias que van y vienen, juegos de lenguaje, juegos de metáforas, “juegos alegóricos”, en los que se disuelven las diferencias de los referentes. No son realmente estratos, no hay capas, sino un amalgamamiento de signos en el que se han borrado los valores diferenciales históricos. No es texto sobre texto, porque no se permiten leer las fisuras que constituye una superposición o sus zonas de ilegibilidad

como pensaba De Man, todo lo contrario: aquí abunda la evidencia. Las mismas adscripciones y neologismo que tanto encantan a Galemiri como “mujeres-neo-izquierdista”, “post-trostkista consentida”, por nombrar algunos, parecen no significar más que eso: referentes vacíos que en la secuencia final con la confesión en tono patético de Virna Vigo o Fresia Purén tienen su más alta evidencia y lo que podría haber sido un momento de tremenda intensidad se devalúa por el desarrollo anterior de este conflicto, que más bien tiende a banalizar la metáfora de la herida sangrante, a través de esa simulación sin fin de las palabras:

Al final todos me abandonaron
 Sangrando la mitad de mi alma
 Me inclino tristemente de dolor
 No sé cómo contar esto.
 Yo sangraba, ellos huían.
 Escurriéndose mis días, obstinadamente castigada.
 Ese retorcimiento feroz.
 Agucé mis sentidos, para entender un poco.
 El gusto por lo pantanoso
 Simón Tolkathov o Manuel Marchant o como quiera que se llame,
 luego de expatriarse en París, fue amnistiado, y pudo volver a Chile.
 Yo sangraba, él conjuraba su libertad con una brillante táctica.
 Años después, con el nuevo gobierno, mientras él era nombrado director del Valle Nevado
 Yo sangraba
 Tiempo después de aquellos hechos, Theda Goddard o Verónica Cortez fue confirmada como
 subsecretaria de Mideplan
 Mientras yo sangraba
 Después del advenimiento de la democracia, Mijaíl Kaprinski fue nombrado director de programación
 de Televisión Nacional
 Yo
 Sangraba
 Yo
 Virna Vigo
 O Fresia Purén
 O como quiera que me llamen
 Pasé diez años en la cárcel y luego
 Volví a Chiloé
 Yo sangraba
 mientras
 Dirigía un grupo subversivo por internet.
 Diseñé una estupenda página web
 Trabajé para la liberación del país.
 Mientras sangraba
 Penetrando al latifundio y a la burguesía urbana a través de la red inalámbrica
 Theda Goddard
 Llegó a ministra de Mideplan
 Ahora es mi enemiga
 Ahora ya no la amo
 Ahora ya no me ama
 Ahora somos sólo lo que somos
 Yo, Fresia Purén
 Ella, Verónica Cortez

Y algún día teníamos que enfrentarnos
 Cara a cara
 Sólo estoy esperando el momento
 Me atasco en las palabras
 Todo parece hundirse en la obsolescencia
 Vacilo
 A veces me hago la siguiente pregunta
 Es como una ola en el océano del tiempo
 Buscando rastrear la historia personal
 Mientras voy sembrando bombas
 El slogan sin sentido
 ¿Permitiremos que nos arrebaten lo que queda del gran concepto?
 La tarea que me impuesto
 No es nada fácil
 Enturbiada
 Indomable
 Sangrando la mitad de mi alma
 ¿Qué es lo que nos está royendo todo el tiempo?
 Esta genuina porquería
 Este rincón sombrío
 Que satura el mercado emocional
 Y pensar que yo los había amado tanto
 Y pensar que ellos me podrían haber amado
 tanto
 El rencor me hace neo-revolucionaria
 El desprecio los hace neo-capitalistas
 Yo
 Virna Vigo
 O Fresia Purén
 Como quieran llamarme
 La recluta
 Adjetivo cruel
 Mientras me abandonaban
 Theda Goddard o Verónica Cortez
 Simón Tokathov o Manuel Marchant
 Mijail Kaprinski o Samuel Undurraga Subercaseaux
 Y se decían entre ellos
 “Déjala sangrar”
 “Déjala Sangrar” (Galemiri, 2009: 87-90)

Sin duda el tópico más gravitante en este texto lo constituye, entonces, el del sacrificio de esos “comprometidos”, en el que la figura del *chivo expiatorio* ya comentada alcanza su mejor expresión. La pregunta es entonces: en qué consiste aquí el sacrificio, cómo esta figura habla de la historia real de Chile y de la historia real de esos individuos o de esas posiciones políticas que fueron abandonadas por el embeleso del neoliberalismo? El asunto entonces es el de la “derrota” política.

Entre los texto críticos sobre la obra de Galemiri no es frecuente que el análisis formal dialogue con los contenidos o referencia históricas reales que pretende alegorizar.

Generalmente, se enuncian las características formales y, por otra, se enuncian los complejos temáticos. Sin embargo, pienso que uno de los pocos análisis en detalle de los procedimientos intertextuales de *Déjala sangrar* lo encontramos en el artículo de Eduardo Thomas (2007) acerca de la función de la didascalias.

Para Thomas la obra de Galemiri que se inscribe dentro de esa pulsión posmoderna del fin de siglo “encuentra en el desmesurado desarrollo de los textos didascálicos: el recurso más notable del autor para manifestar esta sensibilidad.

Constituye una voz narrativa que pone en crisis la estructura dramática tradicional y es en donde la operación de intertextualidad se deja ver con toda nitidez. Escribe Thomas:

“En las obras de Galemiri el discurso didascálico configura nítidamente una voz autorial con todos los atributos de un narrador: ironiza, opina, califica y juega con el lenguaje; interpreta e informa; describe y narra, todo con tono humorístico. Supera ampliamente las funciones tradicionales de las didascalias, cobrando un valor paródico del texto dramático canónico, al que cuestiona en sus fundamentos” (Eduardo Thomas 2007: 159).

En *Déjala sangrar* la funciones de la didascalias serían pues construir la parodia, mostrar la falsedad de la representación y finalmente informar sobre el pensamiento estético y ético del autor (recordemos que frecuentemente Galemiri ha señalado que la estética de un autor es su ética).

Thomas demuestra contundentemente cómo la película de Wells ha sido reescrita por el texto de Galemiri, sin poder hacer una interpretación de esta última no considerando la trama de la primera. Lo que haría Galemiri sería una parodia de la película para hablar de la historia de Chile en clave alegórica:

“Al ubicarse la acción en el espacio chileno de la resistencia a la dictadura militar, la parodia a los modelos cinematográficos construye una alegoría política. La falsedad engañosa y traicionera del mundo representado en la película de Orson Welles; las situaciones de abandono y desorientación que experimenta su protagonista; el escepticismo egoísta y amoral de sus personajes; el espionaje que ejercen los personajes entre ellos, se combinan en la obra de Galemiri con los elementos de las tramas y los personajes de las películas de espías, para conformar una corrosiva sátira de la realidad chilena de las últimas décadas” (Eduardo Thomas 2007: 164).

La pregunta que persiste es de qué cosa es alegoría: obviamente de la derrota política. Texto sobre texto en el que la referencia al real termina por confundirse con el juego ficcional que pretende develar. Líneas atrás decíamos que hay un estética cínica cuando lo

paródico se constituye en una proliferación transparente de simulacros, sin encontrar eso que Ticio Escobar denomina una narratividad densa, una densidad, una resistencia a la proliferación, una zona de ilegibilidad o simplemente lo Real.

La operación alegórica es pues una operación de resistencia a la proliferación del simulacro interrumpiendo el continuum de su circulación, mostrando o enrostrando la fragmentariedad de ese supuesto continuo, su error, su finitud su grado de ininteligibilidad (de Man). La lectura del cine de Galemiri en esta obra responde pues a un continuo obscenamente inteligible, todo queda expuesto a la máxima luz, sin misterio la cita de laboratorio nos impone las posibilidades de conexión: el juego de la conversión onomástica Virna Vigo o Fresia Purén; Theda Goddard o Verónica Cortéz; Mijail Kaprinski o Samuel Undurruga Subercaseaux (el único con apellido materno cabe señalar, parece que la madre está ausente de los personajes de menor poder) se des-tensiona en la medida que vamos conociendo la trama de una historia de ribetes moralizantes en la que estamos *reconociendo* permanentemente a los personajes, es decir, cada vez los hacemos más familiares, más cercanos, los traemos a la trama de una memoria reificadora que se consume en la tradición. “Déjala Sangrar” nos explica el mundo, nos dice qué es lo que ha pasado, desde un saber a voces que no pone en cuestión, que no matiza de ningún modo. En este mundo los hay buenos y malos, héroes y aprovechadores y finalmente quien paga es el que debe hacerlo: el más débil, el más pobre, Fresia Purén; la correcta imagen de la rectitud moral. La lógica operante del chivo expiatorio es aquí ejemplar, desde la imagen simulada de un sacrificio que se dilata como fotograma de una película “gore” vemos a Virna Vigo sangrante y desmembrada ya desde las primeras escenas. Luego la reiteración del simulacro en los momentos finales cuando el título, aunque expresión de una potencia interesante, se ilustra con la acción que hemos presenciado ya desde el inicio de la obra. Derrame sin pausa, sin inflexiones, u derrame seminal, que juega en paralelo con el derrame verbal, esa incontención verbal que caracteriza la obra de Galemiri, pero que en este caso intenta jugar contrastando la figura de la sangre derramada con la incontinencia verbal, que en muchos momentos, banaliza la acción y la memoria de nuestra historia reciente.

No es pues una alegoría de la lectura la que plantea Galemiri en *Déjala sangrar* a propósito de sus citas al cine negro y de la *nouvelle vogue* que quieren leer al Chile de la transición, es la exposición hiperlúcida y desencantada en la que los textos en supuesta tensión se distienden en la complacencia mutua, en el acabamiento extático de la circulación transparente del derrame. Como simulacros acabados, quiero decir, que acaban antes de tiempo. Así entonces, si la poética de este texto aludía al tópico de la alegoría de la derrota cabría preguntarse hasta qué punto es una alegoría de la derrota o más bien la fetichización de esa derrota, en la que la memoria se torna un puro simulacro.

Al respecto una cita de Nelly Richards resulta muy oportuna:

“El consenso oficial de la Transición desechó aquella memoria privada de los des-acuerdos (aquella memoria anterior a la formalización del acuerdo) que hubiera dado cuenta de la vitalidad polémica -controversial- de sus mecanismos de constitución interna. Pero también, y sobre todo, eliminó de su repertorio de significados *convenidos* la memoria histórica del antes del consenso políticos-social, es decir, la memoria de un pasado juzgado *inconvenientemente* por las guerras de interpretación que sigue desatando entre verdades y posiciones todavía sin ajustar, en conflicto” (Nelly Richards 2001: 29).

Es una obra que reifica la derrota, porque no hay desacuerdo, porque homologa convenientemente en una misma condición a los diversos sujetos históricos a los que haría referencia, cuando desde un punto de vista histórico eso nunca será posible, pues o si no la historia no sería problemática: todo vale igual, cualquier opción vale lo mismo de alguna manera porque quienes las encarnan valen lo mismo a pesar del texto de Fresia Purén en la secuencia final, la intensidad de ese momento de alguna manera llega tarde porque nunca ocurrió dramáticamente en el desarrollo de la trama, pues cuando hablamos de dramaturgia, hablamos de un mecanismo de relato en el que el recurso a la salvación repentina o es simplemente un golpe de teatro o un *deus ex machina*, no es más que un nuevo juego efectista de meta-teatralidad, aunque así no lo quisiera el autor: un simulacro más en este sin fin de simulacros. Si el punto era referir al trauma de nuestra derrota, no podía homologar a los diferentes personajes en la misma condición, y no digo cuál debía ser el discurso, sólo que la *memoria del trauma* implica mantener y no borrar las diferencias. Todo vale igual es lo mismo que decir nada vale: todo me es indiferente. Esa negación del dolor es en definitiva una negación del trauma, por ende de la posibilidad de una memoria crítica. Esa escritura niega el trauma, por lo que niega es lo Real, porque evade en la hipertrofia del simulacro la diferencia histórica: no emite un juicio en definitiva sino que

juega con el lugar común, especula con el espacio ya ocupado por estas representaciones oficiales de la memoria. Si a la época de la transición se le acusa de borrar estos contenidos traumáticos de nuestra memoria³⁰⁶, *Déjala Sangra* sería un ejemplo de este borramiento cuyo efecto es apaciguar, gustar, divertir en el dolor, pues no es lo mismo decir que el mundo duele a decir que duele el dolor, o sea, a gozarse en el dolor sin referente, como en el síntoma sin enfermedad. *Déjala sangrar* es un síntoma de un trauma aparente, de un Real disuelto en la hiperrealidad disuasiva y fascinante del simulacro político de la Transición.

Acaso sea ésta una de las razones de la eficacia (y éxito?) de la dramaturgia de Galemiri, es que ésta sume en pleno el discurso de la teoría del autoritarismo con el que se pretendió explicar la ideología de las dictaduras del cono sur según nos dice Avelar (2000). Galemiri podríamos decir pone en escena y en juego la retórica de esta versión de las ciencias sociales que se constituyen en la versión oficial de la transición y en ese sentido responde plenamente a las expectativas pseudo-críticas que requería la transición chilena. De lo que se trata acá es de exponer la retórica del autoritarismo en la era de la expansión del capitalismo avanzado, sin cuestionar las lógicas y estatutos que lo inscriben como discurso de y para la eficacia tecnocrática. La derrota queda de ese modo impensada en la proliferación banal(izada) de su propia retórica, que se vuelve ella misma autoritaria . Convirtiéndose así en la expresión de una sociedad que sólo pretende hacerse cargo de lo sintomático y no del objeto del trauma, su tarea es sintomatizar el duelo. Su resultado es un teatro que no duele, un teatro que consiste en diferir permanentemente su objeto, para reemplazarlo por una retórica del mismo. Una operación más bien disuasiva que crítica, muy propia de una sociedad del control.

³⁰⁶ Richards escribe: “La Transición le encargó a los administradores oficiales del consenso la tarea de atenuar las marcas de la violencia que permanecía adherida al contorno de las palabras que nombran la conflictualidad del recuerdo, para reducir -eufemísticamente- la gravedad de sentido contenida en su dramática de los hechos y hacer que ya nada intolerable, nada insufrible, eche a perder las celebraciones oficiales de lo llevadero” (2001:30).

b. Almuerzo de mediodía o Brunch: Violencia sacrificial y banalidad de la historia

i. Dramaturgia del espacio como recurso alegórico

No es posible partir un análisis de la obra de Ramón Griffero sin atender al concepto que cruza todo su trabajo, que es el de *dramaturgia del espacio*, que desearía mostrar que es posible entenderlo desde ya como un dispositivo de alegorización del espacio escénico.

En su reciente libro homónimo “La dramaturgia del espacio” (2011) Griffero nos deja claro que esta noción, más que el nombre de un determinado procedimiento estético de escenificación, engloba una auténtica poética del teatro en particular y del arte en general. Por consiguiente, su génesis no es reducible a un conjunto de referentes artísticos particulares, sino que implican una posición ética y política frente a la representación, a la creación artística y a la época histórica en la que se produce. En un ya legendario manifiesto publicado originalmente en la Revista Análisis (1985) Griffero escribía:

“Hay que cambiar los códigos y las imágenes de la forma teatral para no hablar como ellos hablan, para no ver como ellos ven, para no mostrar como ellos muestran.
Volver al abecedario, decodificar primero las vocales del lenguaje escénico, su espacio, su escenografía y principalmente su actuación”.

Lo notable de este tono a vanguardia que contiene este texto es que está producido desde el espacio de acá y es provocado por la urgencia de nuestra historia. De lo que viene hacerse cargo Griffero, en este sentido, es de una doble vinculación histórica del teatro, a saber: por un lado del propio devenir del arte teatral y cómo ha sucedido en Chile, por otro lado de la fractura que significó el golpe militar del 73. Desde este primer lado es que podemos señalar que este manifiesto es inaugural de lo que cabría denominar la escena de la neo-vanguardia teatral chilena y que no es ni una impostura ni pretende ser un llamado a la actualización de los referentes. Griffero reclama por la necesidad de configurar un espacio crítico de la escena, autónomo, vale decir, que debe configurarse desde aquí y vinculando lo que él mismo denomina el gesto atávico del arte (La dramaturgia del espacio, 2011: 30).

La concepción de neovanguardia coincide con el arco histórico de lo que se ha tendido a llamar *posmodernidad*. En palabras del teórico del arte Hal Foster (2001), la neovanguardia surgida en Europa y Estados Unidos en los años 50 de la posguerra, a diferencia de la vanguardia histórica, habría pretendido cuestionar el carácter de *institución del arte* más allá de la *convencionalidad de la representación*, que habría sido el problema de la vanguardia histórica. En una relación crítica con el texto de Peter Burger (1974), el teórico norteamericano pretende relevar la importancia política de estos movimientos que en la campo del teatro habrían conducido a la disolución no sólo de las fronteras de las disciplinas escénicas en general, sino al cuestionamiento radical de los procedimientos institucionales que constituyen tales fronteras. En la tesis de Foster queda en evidencia que la idea de institución artística es el resultado de los movimientos de vanguardia y no anterior a éstos. Este momento de autoconciencia histórica implica la comprensión lúcida de la vinculación entre arte y política. Así pues, no es de extrañar que para Griffiero estas dimensiones de la vida social -lo artístico y lo político- estén plenamente imbricadas: un gesto artístico es similar a un acto de resistencia ante los poderes dominantes y hegemónicos, por lo que si estos poderes accionan desde la violencia, el arte debe responder con una violencia afín, sólo que autoconciente. La violencia que se desprende de los trabajos de Griffiero es en apariencia sutil. Baste con mencionar los espacios de encierro en las que se viven genuinas luchas de poder en *Historias de un Galpón abandonado* o los espacios que refieren a muerte como en *99-La Morgue* o historias de tortura y desaparecimiento en *Cinema Utopía*:

“Para Ramón Griffiero, la violencia que instaura no es ni comprometida ni libre, es el signo de una decadencia, el signo de ese Teatro de Fin de Siglo que él encarna. En su obra *99 la morgue*, que fue “montada durante el toque de queda de 1987”, (...) da origen a “la obra más violenta, en respuesta a la violencia ambiente que se intensificaba en ese entonces””. (Jerôme Stéphan 2001:52).

En términos formales esta violencia se traduce, por ejemplo, en la devastación del relato lineal, el cuestionamiento a las matrices modernas del personaje: integridad, psicologicidad y mimetismo humano, que son quebrados por la irrupción de formas de relatos simultáneos, sin causalidad y que rompen la convención de lo ficticio y lo real, la rompen significa que la atraviesan completamente, la des-territorializan. La artefactualidad de sus personajes, el uso del estereotipo alegórico, por ende conceptual, que recrea más bien figuras, fantoches inhumanos antes que personas. De lo que se trata es de atacar las

políticas de la representación con las que el poder hegemónico ha construido el *statuo quo* de su poder. Todo aquello se corresponde directamente con una posibilidad de la lucha política que arremete desde las dimensiones simbólicas para desestabilizar desde estas invisibles bases fundacionales la cohesión del poder dictatorial. Lo notable de la poética artística de Griffero es que es, al mismo tiempo, una acción política.

Observada la historia del teatro chileno, desde este punto de vista, nos damos cuenta que en nuestro país no hubo vanguardia teatral en propiedad, sólo brillantes luces que, sin embargo, no lograron permeare ámbitos más amplios del espectáculo³⁰⁷. Sería posible sostener que esta inexistencia de un movimiento teatral de vanguardia significó también la ausencia de una lucidez política respecto a los procedimientos de la representación, razón por la cual aún hoy muchos críticos y estudiosos del teatro piensan en el teatro realista burgués como la matriz correcta de lo teatral, pero también nos permite entender hasta qué punto el impacto de la llamada generación del 50 estuvo a la altura de las circunstancias históricas del país.

En el caso de Griffero la disrupción crítica de la representación sucede ante todo en el espacio. Es por medio de una reflexión sobre el espacio es que se lograría desmontar o *descontextualizar* -como lo dice él- los códigos sobre los que levantan las políticas dominantes de la representación:

“El teatro, al situar un cuerpo en escena, lo convierte en actor, alguien que representa; ese cuerpo comienza a narrar y a generar signos y movimientos considerados ficcionales, por la convención que genera su descontextualización. Extraemos un objeto, lo situamos al interior de un espacio, junto a un cuerpo y construimos una narrativa visual, una poética de espacio” (Ramón Griffero 2011: 51).

³⁰⁷ Entre esas luces evidentemente encontramos las dos obras teatrales de Vicente Huidobro, *En la luna* y *Gilles de Rais*, nunca estrenadas en su tiempo. En el caso de la primera cabe destacar que es una de las pocas obras políticas de su tiempo, época en donde reinaba el melodrama alienante, la zarzuela y el sainete. La otra gran figura, aunque de manera más sutil, fue Antonio Acevedo Hernández, por ejemplo en *Chañarillo* (1935), donde hay uso de transmedialidad; o *La canción Rota* (1924), que es posible leerla desde la concepción del teatro político de Piscator. Es interesante mencionar que las obras dramáticas chilenas que han jugado con procedimientos de vanguardia tienen en común precisamente esa vinculación a la llamada “cuestión social”, que más cabría llamarla conciencia de clase. Pensemos por ejemplo en *Los papeleros* y *Los que van quedando en el camino*, de Isidora Aguirre, y su clara ascendencia brechtiana. O en la notable *Topografía para un desnudo*, de Jorge Díaz, autor que prometía en esta línea, pero luego la fue abandonando por un teatro factura más convencional. Si en Chile no existió en propiedad teatro de vanguardia, es el Teatro social quien desarrolló estos procedimientos.

El espacio es el soporte de ese acto de descontextualización que según Griffero define toda práctica artística. La concepción de espacio desde la que parte Griffero, o al menos la que explicita, resulta ser en apariencia bastante clásica: su modelo sería el espacio geométrico puro newtoniano. Pero eso no debiera extrañarnos cuando pensamos que sus referentes se encuentran en las investigaciones analíticas de los constructivistas rusos, especialmente Meyerhold y principalmente en el trabajo del artista de la Bauhaus Oskar Schlemmer, gracias al cual, como él mismo lo confiesa, encuentra una confirmación de la posibilidad de “remitir el gesto teatral a los fundamentos de una narrativa visual” (Ramón Griffero 2011: 48), es decir, de entender la teatralidad como un proceso de construcción espacial que le permitiría abandonar los moldes heredados de la representación: escribir sobre y a partir del espacio.

Esta “obsesión geométrica” del teatro de Griffero, como la llama Stéphan, se traduce concretamente en el rectángulo como formato del espacio: Griffero lo define de la siguiente manera:

“Un formato universal narrativo que es el rectángulo: formato histórico de la pintura, del cine, de la fotografía, de la televisión, de los escenarios, de las salas de teatro... predeterminado por nuestro campo visual, por nuestra percepción como especie” (citado por Jérôme Stéphan 2011: 87).

El rectángulo no es entonces meramente una forma geométrica abstracta, es también una operación cultural a través de la cual el ser humano construyó las poéticas de su imaginario, que le permitieron desarrollar desde él una narrativa visual (Jérôme Stéphan 2011: 70). El rectángulo es entonces la condición de posibilidad de un formato narrativo que define a occidente. De ahí la urgencia de descomponerlo, de asumirlo conscientemente en el proceso de puesta en escena, pero de ahí también que sea homologable con las otras formas narrativas que convergen en el espectáculo teatral:

“De ahí que a la luz del concepto de Dramaturgia del Espacio, reconocemos la poética del texto y la poética del espacio y percibimos que cada uno de estos conceptos es forma y contenido a la vez, y es en el ensamblaje de todos los códigos que cada uno contiene, escritura, actuación, subdramaturgias, que nos entregan el texto dramático final” (Ramón Griffero 2011: 174).

Esta correspondencia entre las diversas formas narrativas que componen la escena tiene como efecto una redefinición de la propia noción de texto y por ende de dramaturgia, la que deberá ser concebida de ahora en adelante como obra en perpetua construcción (Ramón Griffero 2011: 174).

El dinamismo que implica la concepción de *dramaturgia del espacio* nos permitiría hablar, antes que de espacio, de *procesos de espacialización* en los que consistiría en la práctica la dramaturgia del espacio.³⁰⁸

Ahí se encuentra una gran diferencia con las investigaciones de las vanguardias, el trabajo de Griffero no es formalista. Tal vez *Santiago Bauhaus* presentado en el Goethe institut en 1987 sea lo más parecido a eso. En el resto de sus montajes toda esta analítica es sólo el soporte sobre el que se levanta lo que realmente importa, que es la construcción de ficcionalidad:

“La poética del texto nos sugiere poéticas de espacio, lugares y visualidades insertas en su escritura, propone espacios mentales, atmósferas, estructuras reacción, voces o personajes, un lenguaje a representar. Lo anterior no es únicamente una cuestión formal, va intrínsecamente unido a la premisa de que si una escritura contiene una visión de mundo, aquella también debe reflejarse no sólo en el texto, sino en la reconstrucción que hacemos de esa visión sobre el espacio” (Ramón Griffero 2011: 177)³⁰⁹.

Para Griffero es la ficción lo que se espacializa, por consiguiente el espacio es el dispositivo del relato dramático, su eje articulador, el modo de su entramado. Y en tanto el espacio es *narrativo*, sería un mecanismo alegórico / éste narra alegóricamente (cf de Man). De este modo, toda la analítica geométrica que se despliega en el proceso de montaje queda sumergida por las capas alegóricas que constituyen los dispositivos ficcionales de sus espectáculos. Ahí radica la fuerza de este concepto poético.

Esta matriz alegórica, sin embargo, se evidencia también en otros recursos que el director pone en juego en sus trabajos. En algo en lo que coinciden algunos de los primeros comentaristas de su obra es en la utilización del grotesco en la representación. Alfonso de Toro entiende el grotesco como un mecanismo de distanciamiento:

“Griffero se vale, en la estructuración del mensaje, de lo que él llama lo 'grotesco', que podríamos llamar también 'máscara grotesca', que opera como medio "subversivo", como medio "político" para manifestar el mensaje, lo cual no solamente se ve a un nivel metafórico, sino también en que los personajes de Griffero, a través de su comportamiento, movimientos, lenguaje y maquillaje, generalmente ponen al descubierto su papel de actores, negando su calidad de meros vehículos miméticos, y acentuando su estado de unidades teatrales (...) que 'desterritorializan' una peripecia local y la 'reterritorializan' en un espectáculo de imágenes. Este procedimiento nos lleva a un nivel

³⁰⁸ Entonces hablaríamos más que de espacio de una espacialización, tomando la idea que Heidegger desarrolla en ese breve opúsculo llamado *Arte y Espacio* (1969), y por los mismos procesos por los que se va constituyendo los espacios ficcionales o la trama espacializada de la ficción

³⁰⁹ Al respecto véase Jérôme Stéphan (2011), en la página 46 relaciona esta producción de ficciones con una “poética política”. También 126 ss.

metaespectacular que obliga al espectador a reflexionar sobre la sustancia de lo expuesto y su forma de expresión, y no solamente a identificarse con una acción determinada. Lo 'grotesco' es por esto un recurso de distanciamiento que busca que el espectador "vea de una forma diferente" a la que está habituado" (Alfonso de Toro 2001: 119).

Por su parte María de la Luz Hurtado lo asocia directamente como un recurso de tipo alegórico que estaría presente en una cierta tradición del teatro chileno bajo dictadura:

"Su hermetismo expresivo, su recurrencia a la metáfora y a la alegoría es también propio del lenguaje teatral crítico en tiempos de censura. Hubo entonces una fuerte veta teatral que exploró en el absurdo, en el expresionismo, en la parodia y en lo carnavalesco, en el grotesco y la farsa, para expresar y confrontar las vivencias y configuraciones simbólicas activadas en esa circunstancia. Muy tempranamente José Pineda (*La kermesse*, 1974 y *El gran ceremonial*, 1977), Alejandro Sieveking (*Cama de batalla* (1974), Fernando Josseau (*Demential party* (1984), Gustavo Meza (los cuadros de su autoría en *Viva Somoza* (1980) Enrique Lihn (*La Meka*, 1984) y jóvenes de la ACU de la Universidad de Chile trabajaron en esta línea (Baño a baño (1978)" (María de la Luz Hurtado 1995: 42).

El grotesco, o "la máscara grotesca" como enuncia De Toro, nos posibilita vincular la poética de Griffiero, específicamente su teatro de los 80, con la noción bajtiniana de *carnavalización*, que De Toro aplica de manera muy sugerente en el análisis de *Historias de un galpón abandonado*.

Pero estos recursos alegóricos como lo grotesco o lo canavalesco no son vinculados al elemento capital de la poética grifferiana, a saber, la espacialización de la Dramaturgia del espacio. Cuando De Toro afirma que:

"Los diversos códigos o gestos lingüísticos, técnicos, actorales, etc., llevan a una estructura caleidoscópica del texto espectacular, que en Griffiero es siempre virtual en el sentido de un espectáculo "en devenir", donde cada representación, cada espacio genera en la producción como en la recepción un espectáculo único, irrepitable. De allí que en este tipo de teatro el espacio sea un elemento inseparable (Alfonso de Toro 2001: 120).

No tiene en cuenta que el "espacio" es la cuestión fundacional, el asunto desde el que parte el proyecto de Griffiero y no un resultado. Lo mismo Hurtado al decir que en la obra de Griffiero de los 80 lo onírico y lo real se confunden, así como el presente y la memoria (María de la Luz Hurtado 1995: 37).

Hurtado lo ve como una simultaneidad temporal producto del uso de una arquitectura escénica no "a la italiana" (cosa que en términos estrictos no es así, pues en todas estas obras de Griffiero sigue existiendo el rectángulo y frontalidad como la forma de trabajar la percepción del espectador.

Tal como De Toro precisa, el tema central es acá la idea de *simultaneidad* que Griffero despliega en sus trabajos³¹⁰ y que no es definida desde el relato, quiero decir desde el texto escrito, sino que es producida desde los procesos de espacialización que pone en marcha la puesta en escena y la escenificación. La idea de la espacialización de la ficción consiste en una simultaneidad que rompe los límites de las dimensiones simbólicas de lo real y lo onírico, entonces no hay meramente una confusión temporal, en la que aún es posible decir esto es sueño en función de que tengo la seguridad de un real, el procedimiento de la dramaturgia del espacio *anula* o *borronea* completamente la diferencia haciéndola porosa, transitiva, liminal. En el presente radical de la escena todo es a la vez real y onírico, presente y memoria y nada lo es.

La idea de simultaneidad que Griffero pone en práctica sucede desde la espacialización alegórica de su dramaturgia y no al revés, vale decir, no es desde una producción literaria al modo de un “realismo mágico”. Hay simultaneidad porque Griffero configuró una idea de espacio escénico y allí su genuino aporte a la tradición teatral occidental. En este sentido, la simultaneidad grifferiana no tiene su origen en un problema semiótico-estructural, sino en la dimensión más propia de la teatralidad: el espacio concreto de la representación que se proyecta como metáfora alegórica a otras modalidades de la ficción teatral como la trama, la interioridad de los personajes, la Historia, la memoria, etc. El espacio no es pues la consecuencia de la utilización de un determinado recurso estilístico, sino el eje fundacional desde donde es posible leer tales recursos. Por ello esa discrepancia que De Toro advierte entre poética y realización (2001: 123). Evidentemente los textos escritos de Griffero no son textos acabados, si por acabados decimos que están en ellos consumadas sus posibilidades espaciales. Para Griffero el texto acabado o la dramaturgia acabada fue desde siempre la escenificación.

En la llamada Trilogía del Fin de siglo (*Historias de un galpón abandonado*, *Cinema Utopía*, *99 La Morgue*) es donde mejor se evidencia constructivamente el recurso alegórico. Ejemplarmente en *99 La Morgue* asistimos a un complejo tramado espacio-temporal en el que conviven seres con realidad histórica y arquetipos teatrales por una parte; el espacio presente de una morgue, y la morgue como alegoría de la historia de Chile³¹¹. Una casa embrujada y un escenario donde habitan los cuerpos reales

³¹⁰ Al respecto De Toro escribe: “Simultaneidad del significante vs. linealidad del significado como principio estructurador” (2001: 118). Véase el esquema que propone De Toro en esta misma página.

³¹¹ Clarificadoras resultan ser estas dos descripciones de De Toro al respecto:

“En *99 La Morgue* hay varias escenas simultáneas, al menos cuatro: la escena central de la habitación de la morgue; la del fondo, donde el médico-profesor realiza las autopsias, que luego se transforma en otro estrado

de los actores. Si como observa Hurtado: “En la primeras obras de Griffero había una tendencia a la sucesión de planos de acción y paralelismos”, en *99 La Morgue* estos planos “se contraponen, asocian y repliegan permanentemente” (María de la Luz Hurtado 1995: 39).

En este trabajo Griffero logra especializar la historia misma, el espacio como significativo simultáneo se constituye una alegoría de la historia de Chile, cuyo referente pierda toda unidad, pierde la certeza de la verdad. Lo que ahí en *99 La Morgue* son más bien retazos alegóricos en los que se ha fragmentado el tiempo histórico, imágenes como restos de una historia alguna vez unitaria que ya nunca más podrá recuperar tal ligazón. Y no es que alguna vez haya sido unitaria. La operación alegórica, como operación sobre el propio relato, desnuda la gran mentira de esa unidad, nunca fue tal, siempre fue y ha sido el producto de una imposición, de la hegemonía de un poder dominante que asumía el lugar de la propiedad del relato. Esa fragmentación sólo es posible construirla desde la conciencia lúcida de una dependencia a una cultura global, de la que somos tan herederos como bastardos. La convivencia, así de signos dispares, de hibridaciones como le llamaban en ese tiempo no es el resultado de una función cultural, sino un procedimiento artístico que devela la política, a veces falaz otras no, de ese prejuicio cultural. Finalmente lo que De Toro denomina dimensiones espacio-temporales nosotros podríamos llamarla también *estratos alegóricos*.

para una tragedia de corte de la comedia española del siglo XVII; a la derecha del estrado, algo más elevado se abre una puerta que contiene la habitación de la madre de uno de los enfermeros donde recibe a sus amantes y, vecino a este espacio, se encuentra la habitación de descanso donde el enfermero en sus momentos libres se dedica a la pintura. Con semejante sistema Griffero transforma el teatro en espectáculo total donde los diversos espacios se interpretan, se contradicen y se influyen mutuamente”.(2001: 122-3).

“El espectáculo tiene un espacio central, la sala de la morgue, y como indicábamos más arriba, éste está dividido en varios subespacios. Al frente del espectador se encuentra la gran sala del recinto rodeada de paredes verdes. En la parte del fondo del estrado, detrás de las puertas corredizas, se encuentra una plataforma elevada con la camilla donde se realizan las autopsias. Este lugar se transforma a su vez en un estrado donde se representan entremeses de los siglos XVI y XVIII. A su derecha, detrás de batientes en una especie de vitrina, se encuentra la habitación del prostíbulo de la madre de Germán, luego un corredor y la habitación de Germán que en sus momentos libres se dedica a la pintura.

Estos espacios se van sucediendo alternativamente, dentro de una recurrencia intencionada. Las escenas centrales de la morgue (con cadáveres por examinar o escenas de tortura) son interrumpidas por las escenas de diálogos entre Germán y Fernanda y recuerdos del pasado: Fernanda y su infancia evangélica; Germán y su infancia con su madre; escenas de entremés o escenas del Director, quien toma el papel de emperador romano, o los de Lady Macbeth y las escenas de la abuela en su papel como la mujer de Corintio” (2001: 132).

ii. Recursos alegóricos en *Brunch*: espacialización y superposición

Estrenada el año 1999 en la V Muestra de Dramaturgia Nacional, “Almuerzo al mediodía o *Brunch*”³¹² trata sobre los últimos momentos de la vida de un condenado, que de forma refractaria aludiría a un detenido desaparecido. Los niveles de lectura que propone la obra son descritos por el propio Griffiero de la siguiente manera:

“*Brunch* habla de la muerte desde la vida, único lugar posible, pero llevado al límite de quien ya se sabe en el umbral de ese destino. Esteban es un condenado por existir, al cual se le suma la doble condena de ser un preso político, condenado por su pensamiento, y luego es a su vez también la figura de un detenido desaparecido: aquel que no tiene juicio, no sabrá cómo ni cuándo morirá, que no podrá despedirse, que sabe que su rostro no quedará en la memoria. Da lo mismo si muere valiente o cobarde, donde nadie registrará su último grito. Lo que no es una ficción dramática sino una forma de eliminación que se instauró en un continente” (Griffiero 2000: 52).

Esta refracción del sentido es el primer indicio de una condición alegórica en *Brunch*, y que para comprenderla debemos acudir al procedimiento de espacialización que Griffiero concibe como clave de su poética, lo que él ha llamado *dramaturgia del espacio*.

En el caso particular de *Brunch*, la espacialización sucede en primer lugar al nivel del argumento y la intriga, la que al igual que capas/estratos tectónicas que se superponen cubriéndose por momentos y al mismo tiempo destapándose unas a otras, tanto la línea argumental de *Brunch*, como la construcción de los personajes y la acción dramática se suceden en una acumulación vertical que exige una recepción simultánea de los significantes, a pesar de que nuestro hábito hermenéutico busque siempre la alternancia. Para entender la operación de simultaneidad es necesario acudir a la categoría de *dramaturgia del espacio*. Por esto es válida la analogía en la que insiste Griffiero entre poética textual y poética espacial, y no es sólo coherente sino que constituye la clave maestra que direcciona el vector de su obra y no refiere tan sólo a la escenificación concreta de un texto:

“*Brunch* es una obra texto, como se diría, de un texto que sugiere espacios mentales y físicos que en el escenario deben existir en el espacio. Es un texto de soliloquios internos, de diálogos que desencadenan pensamientos que se verbalizan” (Griffiero, 2000: 52).

³¹² Todas las referencias a *Almuerzos de mediodía o Brunch* se toman del texto que se encuentra en formato PDF en www.griffiero.cl. Sin embargo, hay una versión impresa en Frontera Sur Ediciones (2005) que es exactamente la misma.

En un segundo nivel en *Brunch* la alegoría se instala en la construcción misma de los personajes que aparecen como restos o residuos de íconos de la cultura de transición: En Esteban Saint Jean se ensambla una diversidad de figuras simultáneamente: desde la figura del detenido desaparecido, pasando por la de un asesino en serie condenado a muerte, a un loco de un pabellón psiquiátrico, sin olvidar las citas a figuras históricas: Sócrates y Gabriela Mistral.

En este procedimiento no interesa la verdad. De hecho, no es posible aquí concebir a Esteban como una metáfora de algo, las citas son simplemente desechos culturales, como aquello que ha botado la ola, es decir, aquello que es intragable por una sociedad que, no obstante, se define por consumir cuanto signo se le ponga por delante. Al respecto es elocuente la referencia a la Mistral:

“Esteban: No me publicará, el alcaide le gusta la poesía y la novela se llama, "Gabriela Mistral lesbiana de Montegrande"

Guardián: Cambia el nombre y el pueblo y la publicarán...

Lo mismo vuelve a reiterarse en la Escena “en el barco”, que muestra el cinismo que encierra el recibimiento de una Mistral que otrora fuera repudiada por los mismos que la reciben. La esquizofrenia, declara en un momento Esteban, es lo que nos define. La memoria como una esquizofrénica relación con el pasado, en la que sería lícito jugar a modificarlo pues tal memoria devaluada ha perdido su capacidad de orientar. Las peceras que rodean la escena, con esos obcecados salmones que insisten en nadar a contracorriente, así como los espejos darían cuenta de esta peculiar relación. La instalación escénica que propone el montaje transforma la memoria en una suerte de laberinto virtual en el que no queda más que nadar a contra-corriente, intentando encontrar alguna membrana de resistencia, que permita generar algún reflejo orientador. Los espejos pues no metaforizan esta memoria, la desarticulan, son artefactos para hacernos perder esa orientación, la del discurso, la de la historia con un fin. Entonces, nadar sin fin y sin finalidad. La desmaterialización que nos propone la instalación no es una operación de evasión, más bien es el deshilachado relato de una memoria melancólica, el relato trágico de la transición democrática.

La sra. Clara y el vigilante son a la vez, por una parte, el contrapunto matérico de lo alegórico de Esteban y, por otra, figurantes que pueden adquirir cualquier forma, según sea la necesidad del relato. La sra. Clara es el discurso del sentido común, pero no lo representa, más bien está investido de él. Hay un procedimiento de transfiguración en Clara, quizá como lo propone Gadamer a propósito de la *Representatio*, pero que no llega a ser simbólico, pues continuamente se fisura en su función de figurante, de cuerpo preparado para recibir otra forma: Gabriela Mistral, una madre, la mujer de Sócrates, etc. La alegoría de Clara, es pues la del propio cuerpo representacional: un cuerpo vaciado y dispuesto a ser objeto de representación. Sin embargo, esta calidad de cuerpo disponible, de cuerpo como artefacto disponible se encuentra también en Esteban, en donde la figura sacrificial como cuerpo sacrificial encuentra todo su espesor. El cuerpo de Marcelo Alonso, el actor, en ese sentido trabajaba muy en esa línea. Un cuerpo grande hasta la desproporción escénica, que tensionaba su excesiva y rígida materialidad con la plasticidad alegórica que asumía cada vez en los diversos roles.

El dispositivo alegórico se encuentra también en la estructura de la acción. Cada una de las diez escenas constituye un compartimiento de alguna manera autónomo, que más que estados del personaje apelan a espacios del personaje. Aquí es útil recordar el concepto de dramaturgia del espacio que ha acuñado Griffero para referirse a la técnica del relato dramático y la poética de su teatro. Es de perogrullo indicar que no hay causalidad en la dramaturgia de Griffero, más bien montaje y en este caso montaje alegórico. Los eventos se suceden de acuerdo a un orden onírico, como se ensamblan las imágenes en la mente de un sujeto, vale decir, la sucesión temporal se convierte en una trama de paisajes, de lugares que sabemos coexisten simultáneamente, a pesar de que el relato escénico los vaya presentando alternadamente. La simultaneidad significa que las diversas capas tectónico-alegóricas que realizan la obra permanecen en una sincronía latente en la superficie textual. En este sentido la estructura rompe la linealidad, a pesar de que la percepción de un espectador cualquiera la quiera reconstruir linealmente, pues yo podría en casi todos los casos desplazar el orden de la secuencia sin por ello alterar la línea de intensidad del hilo conductor, pero evidentemente las lecturas mutarían. Vale decir, aunque la línea de acontecimientos se plantee secuencialmente sobre la escena, el sentido se va construyendo

por una acumulación de signos dispares que no necesariamente están ligados por relaciones causales y que no cabría exigirles una correspondencia de este tipo. Así cada una de esas 10 escenas o secuencia son piezas que se acoplan en la recepción de los espectadores, pero cuyos empalmes no pretenden ser explicados o quedar explicitados. Las secuencias pasan a ser así artefactos que aluden a escenas-objeto y por ello paradigmáticas de la cultura: Los nombres con las que se titulan algunas de ellas lo evidencian: “La muerte de Sócrates”, “En el barco”, “el juicio”, “el otro día” o “el canto final”. En otros casos el artefacto lo construye el referente indirecto de la situación: en la secuencia uno el paisaje alude simultáneamente a un sanatorio mental, a una cárcel real o una metáfora del encierro mental. En la secuencia tres y cuatro la señora Clara pareciera transformarse en una suerte de fiel criada que cuida a su amo en su último momento.

iii. Teatro de la memoria: banalidad de la historia y poder trágico del soberano

Pero la estructura tectónica no refiere sólo a una espacialización del relato y los personajes, es también una espacialización del propio mundo interior del protagonista, en tanto sostengamos que el contenido profundo de la obra gira en torno al problema de la memoria. Pero la memoria está aquí alegorizada precisamente porque se ha espacializado, es decir, como si fuera el suceder escénico de una memoria exteriorizada. Esta imagen alegórica de la memoria como teatro la encontramos frecuentemente en la filosofía renacentista en los llamados “teatros de la memoria” de Giulio Camillo o de Girdano Bruno³¹³.

La obra Brunch relata un viaje de espera, un viaje detenido en la escena final: la de la inminencia de la muerte. El fin ha sido un tópico recurrente de Griffero como dramaturgo, a propósito del mito milenarista con el que configuró su proyecto ya en los ochenta. Estrenada en el borde del fin de siglo, 1999, no cabe duda de que una de sus aristas trata sobre ello. Sin embargo, su potencia radica más bien en la alegoría que construye sobre el fin de una época, época de la que sólo sobreviven ruinas, me refiero a la nostálgica imagen del Chile republicano, respecto a la cual Griffero pareciera decirnos que

³¹³ Véase para esto el notable ensayo de Frances Yates (2005: 153ss.), además, Camilo, Giulio Camillo, (2006).

nunca más volveremos³¹⁴ a ese Chile. Las expectativas que la gente puso sobre el retorno a la democracia parecen no haberse cumplido y, en vez de eso, lo que hay es ESTE presente, la implantación salvaje de un sistema que desintegra socialmente generando brechas de desigualdad irremontables. Pareciera que Brunch se adelantara a la lucidez social de esta situación. Esteban es esa memoria lúcida, esa hilacha de imagen, ese pedazo de voz que aún queda resonando entre los habitantes de ese final de siglo XX:

Esteban: Yo ya fui protagonista de mi propia obra. Ya no hay más espacio que el de mis labios que se mueven y para los vellos que brotan sobre él. Necesito una cámara, una pantalla gigante para verlos, quisiera prender el televisor y no encontrar más a esos personajes de todos los días, de todos los años, que parecen eternos, no eternamente juveniles, pero sí eternos, ahí estaban cuando jugaba con maderas de colores, ahí estaban riendo, aplaudiendo, cuando golpeaban la puerta y se llevaban a mi abuela, ahí seguían cuando el Presidente ya no llevaba uniforme y hoy siguen ahí cuando el mundo juega en canchas de césped. Ya lo sé, me iré primero y ustedes seguirán ahí envejeciendo con las líneas del televisor, sonriendo tanto, bufones electrónicos, qué pena que los reyes no los hayan conocido. Pero soy humano, y mientras mantenga mi condición de condenado construiré mis venganzas. No se preocupen no llegaré a sus casas, menos tocaré a sus hijos, tan sólo me nutriré de sus almas... Quiero prender un televisor y ver mis labios.

Esteban muere, entonces muere una posibilidad de comunidad (como la posibilidad de una historia), acaso aquella imaginada por una generación, ésa -la mía-, la del fin de siglo. Pero esta muerte hace presente la pregunta por la comunidad ausente. Es por la muerte que hay comunidad, pero no porque Esteban venga a redimir con su cuerpo tal falta, Esteban la produce, produce la falta con su acción. El sacrificio aquí referido no es entonces una metáfora de algo-otro, no representa ni pretende pasar por la muerte real de algo. En Brunch el propio sacrificio está alegorizado, no es un sacrificio “real”, es un artefacto teatral. De ahí esa perplejante distancia con los afectos que tiene la obra, de ahí su sutil cita a lo melodramático. Por momentos el sacrificio es una representación autoconciente, de manera de impedir cualquier forma de fetichización del mismo. El sacrificio real, esto es la política como sacrificio, forma que adquiere un cierto nihilismo contemporáneo, pienso, está muy lejos de la poética de Griffero. No se trata de exhibir el mero fracaso de un sistema o de un proyecto y revolcarse autoflagelante en su resentimiento. Tampoco se trata de servir de ejemplo de algo, que la muerte de Esteban se constituya en el emblema de una guerra antisistémica. Brunch alegoriza el sacrificio, eso significa, que lo desnuda como operación totalitaria, pero a la vez indica que sólo esta alegoría es capaz de mostrar escénicamente la falta de la comunidad. No hay redención, no

³¹⁴ Este es el tema de su *Trilogía de fin de siglo*, pero que en este caso no alcanza el índice “trágico” o fatal al que apelaría *Brunch*, quizá sólo en *99-La Morgue*.

hay gran épica, sólo una figura artefactual que se dirige a su aniquilación y figurantes formas anónimas que lloran su partida:

Esteban: Cánteme una canción de cuna, y yo me dormiré y ustedes sigan cantando. Y con la canción de fondo apoyen la pistola en mi cráneo... Y ustedes no se detengan, sigan cantando, algo dulce. Pero que no me hagan cavar mi propia fosa, como a los otros, y luego me obliguen a alinearme en su borde...

Ellos cantan. Él trata de dormir

Señora Clara: A ver, cuál tema se sabe, la de los pollitos.

Guardián: Por qué no un bolero. De amor, es más apropiado.

Señora Clara: Cuál le gustaría a uno que le cantaran, a ver...

Guardián: Empecemos no más, la que venga... despacio sí, que no nos vaya a escuchar el alcaide...

Cantan

Esteban: No, es demasiado falso, además, ustedes no tienen arma para liquidarme, me quedaré dormido....

Esteban Saint Jean no es sólo un cuerpo del sacrificio, un chivo expiatorio que represente a la comunidad para aplacar la violencia y con ello someterla al orden de la normalidad. Como bien lo hace notar Jérôme Stéphan, una de las capas de sentido que es posible vislumbrar en *Brunch* es la épica del soberano:

“Brunch vuelve a hablar de la muerte de Allende, narra el fracaso del héroe. Articulada en diez partes cortas, esta obra de Ramón Griffero se inicia en un “espacio infinito”, tal como lo anuncian las didascalías que abren la escena de exposición: este espacio infinito es el espacio de la Historia, de la repetición infinita de guiones intercambiables en un escenario donde los espectadores y los actores, a lo largo de las generaciones, se suceden. El poder tiene siempre la última palabra. El héroe es siempre un individuo aislado...” (Jerôme Stéphan 2011: 59).

Independiente de la veracidad de esta hipótesis, en cuanto si es factible analogar la figura de Esteban con la de Allende, lo que sostiene en esencia la ligazón entre heroicidad, individuo como sujeto del poder e historia, sí es completamente verosímil.

En “Escritura neobarroca” Sergio Rojas destaca el interés de Benjamin por los escritores barrocos en relación con tematizar el poder absoluto, lo que convertiría, según Rojas, al Barroco en “una cierta *estética del poder* que precisamente el poder absoluto exhibiría de manera ejemplar” (Sergio Rojas 2010: 177). Esta estética se vincularía con ese

ingreso de la historia a la escena que el propio Benjamin subraya es lo propio del drama Barroco. Sobre eso Eagleton nos recuerda en su ensayo sobre el pensador alemán que:

“Benjamin distingue tres clases de temporalidad: el tiempo “empírico” de la repetición vacía, el cual pertenece al *Trauerspiel* (...); el tiempo “heroico” centrado en el protagonista trágico individual; y el tiempo “histórico” que no es ni “espacial” como en el *Trauerspiel*, ni individual como en la tragedia, pero que prefigura su posterior preocupación por el *nunc stans* o *Jetztzeit*, en el cual el tiempo recibe su plenitud colectiva. La congelación del tiempo conseguida por *Trauerspiel* señala la necesidad del estado absolutista de poner fin a la historia; el monarca absolutista se convierte en la fuente primaria de sentido en un mundo despojado de dinámica histórica” (1998: 31).

Sin embargo, no se trata solamente del protagonismo histórico del monarca, como señala Rojas, sino de la manera cómo se concibe y valora la historia:

“En el contexto de una modernidad en curso, iniciado ya un proceso de irreversible secularización de la existencia humana, la relación política y, en eso, también cotidiana con un fundamento trascendente se localiza en el lugar del gobernante. No es tanto que el monarca haya ascendido a la condición de la divinidad, sino más bien dios que se ha hecho rey. El elemento central del *Trauerspiel* barroco es, pues, el monarca, en cuanto que en éste se cruzan los dos elementos constitutivos de la historia: lo trascendente del “destino”, y lo inmanente de la materialidad ciega de la existencia.” (Sergio Rojas 2010: 177-8)

Este lugar de cruce que se personifica en el monarca implica una fatalidad que, a diferencia de la del héroe trágico, ya no reside en los acontecimientos como tales, sino en la figura propia del monarca como *individuo*. Para Benjamin el drama del soberano consiste en la incapacidad de poder ejercer su poder sobre el mundo, en la figura de la indecisión. Sin embargo, y, a su vez, el poder del soberano se convierte así en la posibilidad de la historia, como la condición sobre la cual se constituye el destino de la humanidad y de eso se trata la irrupción del tiempo histórico en el drama barroco, en la que la historia como sentido (o trascendencia) se manifiesta “en las situaciones de crisis o de desastre al interior de lo social” (Sergio Rojas 2010: 179), es decir, contra el frontón opaco de la finitud. Esta quebradura en la que consiste la historia humana, en palabras de Rojas, “sólo puede ser “reparada” en el dolor y, más aún, en el espectáculo del *dolor como signo*” (2010: 179). Por ello, como él mismo agrega notablemente, esta “tragedia” moderna se inscribe en la figura del príncipe, en su cuerpo y finitud. El cuerpo del monarca es la alegoría misma de esa historia trizada que propone Benjamin. El sacrificio de Esteban es entonces el sacrificio como fin de la historia, como fin de una posibilidad de la historia. Lo sacrificial no ingresa en *Brunch* en la lógica de la redención, del aplacamiento sometedor del chivo expiatorio. Con Esteban muere la historia, quiero decir una posibilidad de la historia, y en ese sentido muere una posibilidad de la comunidad. La muerte de la historia es la proclama de la

radical banalidad de la existencia, la que como un *memento mori* Esteban Saint Jean, los espejos y los salmones nos representan espacialmente sobre la escena. En definitiva, en *Brunch* el sacrificio se alegoriza, para hablar de esa violencia sistémica que hoy respira bajo nuestros pies, que no es otra cosa que la expropiación de nuestra historia, de nuestra posibilidad histórica; puesto que al mismo tiempo sacrificio significa aquí el doloroso intento de devolver continuidad a lo que se haya roto, lo que está fisurado. Sólo por medio del sacrificio alegórico, que es el modo de la manifestación del cuerpo soberano, es posible restituir esta posibilidad, aun cuando sea la historia de la propia interrupción, vale decir, la historia de y desde la catástrofe. Pues ese poder excesivo del soberano es la imagen de la historia natural en Benjamin, esa historia que irrumpe catastrófica porque es puro exceso y finitud a la vez: el *jeztzeit* en el que es posible el reencuentro de la comunidad³¹⁵.

La escena teatral recobra en *Brunch* su capacidad de apelar a la comunidad en el “ahora de la historia”, en ese punto apocalíptico en el cual –escribe Eagleton, el tiempo se detiene para recibir la plenitud de un significado desmembrado. La memoria ya no la de una comunidad en la supuesta unidad de un destino común, sino “desde el reino caído de una historia revolucionaria fracasada”, en la que su narrativa sólo “puede exponer su lógica a costa de dejar al descubierto sus propios recursos” (Eagleton 1998: 33).

³¹⁵ Al respecto la siguiente cita de Sergio Rojas (2010) resulta sumamente esclarecedora: “La puesta en escena de la historia es el espectáculo del peligro que significa la historia misma, su irrupción catastrófica, al modo de la naturaleza en los cataclismos” (180).

Es decir, si el príncipe es el estado de excepción, él mismo estaría dentro y fuera de la ley que él mismo instituye. En este sentido el drama moderno es drama sobre el poder (sobre la soberanía) y eso para Rojas radica en el individuo. La interrupción de la historia, la irrupción de la catástrofe, estaría representada por el instante soberano de la decisión o su contra-representación dialéctica en la incapacidad de declarar la excepción. En uno u otro caso la figura del individuo es una de sus posibilidades representacionales y juega de forma tensional con la idea de una común-unidad, de una continuidad: “Benjamin vería en la figura del monarca el drama que caracteriza a la existencia individual moderna, la catástrofe de la comunidad y el vaciamiento de futuro que dispone entonces otra forma de teología (...) la ideología del *progreso*” (181).

c. **HOMBRE con pies SOBRE una espalda de NIÑO la violencia como principio ontológico de la comunidad o el fantasma de la comunidad**

i. Ruina y sacrificio

Estrenada en el marco de la XI Muestra de Dramaturgia Nacional el año 2005, que se realizó en el teatro de la Universidad Católica y dirigida por Ricardo Balic, *HOMBRE con pies SOBRE una espalda de NIÑO*³¹⁶ ha sido el montaje de mayor impacto de Burgos, gracias al cual, de alguna forma, certificó su presencia medial.

El texto está escrito en una larga tirada de frases que asemejan una corriente de conciencia, pero a diferencia de la técnica literaria ésta no es reclamada desde el interior de una subjetividad urgida por su necesidad de sentido, se trata aquí más bien del derrame de una conciencia producido por intervención de una *acción exterior*: una bota militar aplastando el cráneo de un niño:

mientras un chico SE PREPARA PARA RECIBIR EL CUERPO DE CRISTO en una pequeña iglesia de pueblo, entre mármol, imágenes de oropel, gladiolos y padres, la figura de un soldado de infantería oprime su cabeza y lo obliga a fantasear, hasta que la iglesia de mármol, las imágenes de oropel, los gladiolos y padres se acomodan para un fogonazo de flash, una calurosa mañana de diciembre (Síntesis argumental)³¹⁷.

La figura gatillante funciona como imagen dialéctica de una situación dramática reducida al límite de su grado cero. Podríamos incluso hablar aquí de una figura-acción, de una especie de *punctum*³¹⁸ dramático.

El derrame sin interrupción va sucediendo a través de la reiteración de figuras o tropos demandados por una lógica pulsional propia: por una parte, acciones como mirar, ser pisado, penetrado; por otra, fragmentos de cuerpo (espalda, tronco, mano, sexo), finalmente temas: la religiosidad, la guerra y por sobre todo, la memoria:

no lo sé, sólo sé que es uno más,
perdí la cuenta de todos los que han pasado
sobre mi espaldita de chico mártir,

³¹⁶ La edición que citaré es la que se encuentra en *Apuntes* (2005,126-127). Sin embargo, existe también una versión en libro (2006).

³¹⁷ Burgos (2005: 135).

³¹⁸ Parafraseando el concepto que Barthes concibiera para pensar la estructura mínima-material de la fotografía.

sobre mi espalda de sansebastián niño,
 mi espalda como mi cabeza no tienen memoria,
 si pudiera ver mi trajecito, el que estrené esta mañana
 [...]
 un tropel de hombres elefante ha estado sobre mí, (2005: 137)

Acciones todas ellas que se articulan como variaciones de la única situación desencadenante y remiten a la figura-acción del título -de hecho ya el título funciona suficientemente como acotación inicial³¹⁹.

No hay indicación de personajes, aunque sí la propuesta de un *dramatis personae*³²⁰ que invita a imaginar este texto como una polifonía, es decir, como un flujo polifónico de voces que se entrelazan espacial y temporalmente. A este respecto el director de la puesta señala:

“Del texto [...] me atrajo los planos narrativos espaciales del lenguaje, donde los tiempos no se entremezclan a partir de una especialidad temporal, sino que estos tiempos escénicos están contruidos a partir de la palabra.”³²¹

Es la materialidad de este derrame dimensional de la conciencia como voces lo que hace de este texto no mera literatura, sino una escritura performativa y teatral, en la que acontecen personajes que no logran constituirse en una unidad, en un sí mismo:

como si quisieran que se dislocara mi voz en trocitos
 de palabras, (138)

Personajes arruinados de un relato intermitente. Ya estas primeras observaciones nos indican la pertinencia de acudir a la noción de alegoría para estudiar esta obra.

Como señalábamos anteriormente, la alegoría no esconde su carácter supletorio y convencional, por el contrario, dice Benjamin, es “expresión de la convención” (Walter Benjamin 1990: 168). A través de este procedimiento de fragmentación, la alegoría cuestiona la integridad del símbolo y la concepción totalitaria del lenguaje bajo la que se comprende, según la cual, el lenguaje es pleno y eficaz en su afán comunicativo del mundo:

³¹⁹ Hay que advertir que la síntesis citada es una obligación impuesta por el concurso a los autores que presentan textos.

³²⁰ “Un niño zafio, un soldado zafio, un padre zafio y una madre zafia en una iglesia catedral toda de mármol, en el fragor de la dictadura a comienzos de los años ochenta” (2005. 135).

³²¹ Balic, Ricardo, “Pensamientos a partir de *HOMBREconpiesSOBREunaespaldadeNIÑO* de Juan Claudio Burgos”. Apuntes (2005: 161).

“En el terreno de la intuición alegórica la imagen es fragmento, ruina. Su belleza simbólica se volatiliza al ser tocada por la luz de la teología. La falsa apariencia de la totalidad se extingue. Pues el *eidós* se apaga, la analogía perece y el cosmos contenido en ella se seca” (Walter Benjamin 1990: 169).

Es la mirada puesta en el detalle lo que rompe con la presunción totalizante del significado, provocando la diseminación del mismo, como una permanente remisión a algo-otro. En *HOMBREconpiesSOBREunaespaldadeNIÑO* la alegoría se vuelve figura, en la referencia ya no de cuerpos, sino de pedazos de cuerpos; ya no de largas epopeyas sino de breves instantes de vida. *Close up* anatómicos de la memoria, que llevan a construir un discurso en el que se disloca tiempo y espacio para aludir a la operación de esta memoria como la experiencia íntima de este niño en el día de su primera comunión:

hablaban de un animal, de un animal grande y con zapatos de militar, me hablaban en una lengua que no entendía, incapaz de comprender lo que las voces de los santos, de los hombres de dios me anunciaban, yo una anunciación fallida, una contra-anunciación incapaz de entender los signos y las letras donde venía escrito la venida de este hombre, de este perro que cubre mi cabeza con su peso, no me lo decía nadie, nadie, ni mi madre con esos tacones años setenta y ese traje rojo y ese chaleco blanco, ni mi padre, con su traje gris y su corbata roja, y su camisa y su pelo engominado, no se daban cuenta de nada, yo con las manos juntas, una palma sobre otra palma, una sobre otra, una palma delgada sobre otra palma delgada, hablaba con los hombres santos que presidían ese lugar donde reposa el cuerpo consagrado de Cristo, el cuerpo que recibiría de manos del sacerdote, un cuerpo que entraría en mi cuerpo luego de zafarme de esta bota de perro, de hombre perro, que aprisionaba mi cabeza, ¿cómo podré ir al altar y coger con mi lengua roja un trozo del cuerpo untado en su sangre? ¿cómo lo voy a hacer, si estoy aquí, aprisionado, encerrado entre las botas de este hombre que huele mal? (2005: 143)

No hay pues *un* significado posible, como tampoco hay obras, sino sólo viajes hacia eso que el propio autor denomina “artefactos incompletos e impuros que llamamos obra”³²². Efectivamente, mientras la potencia del símbolo radica en una crítica al producto acabado, la alegoría insiste en el proceso siempre incompleto de la cosa.

Así entonces, lo que define centralmente a la alegoría es la idea de fugacidad del tiempo. Mientras el símbolo presupone una totalidad instantánea, la alegoría sucede como una serie progresiva de momentos. El símbolo es objeto, la alegoría relato, por ello

³²² Burgos, Juan Claudio, “Hacia la escritura definitiva” en *Apuntes* (2005: 154).

fragmento y montaje. Esta idea le permite a Benjamin establecer la ambigüedad con la que la modernidad construyó la idea de naturaleza: por una parte la naturaleza grandiosa y potente que esconde la sublimidad de lo divino, frente a una naturaleza caída, sentida como una eterna caducidad y ruina, que coincide con la historia humana como acaecer finito (Walter Benjamin 1990: 173). Por ello en definitiva: “La visión perfecta de esta nueva entidad era la ruina” (Walter Benjamin 1990: 172).

En la obra de Burgos es posible apreciar esta idea de la ruina como un eje transversal en primer lugar, a propósito de la catástrofe de nuestra propia historia a la que alude el texto. Como lo expresa Ibacache: “...una subversiva alegoría sobre la parálisis de un pueblo oprimido frente al abuso de poder”³²³. Un texto que trata sobre un país arruinado por obra de la violencia desatada de una dictadura militar. Violencia que se extiende metonímicamente hacia otros ámbitos sociales: “El abuso de poder sobre los desvalidos, a partir de la institucionalidad religiosa, militar y familiar; todo esto dentro de un marco de homo erotismo y la auto represión del individuo de su propio deseo”, *Apuntes* (2005: 161). Pero es también ruina del lugar de enunciación. No hay personajes, sólo quedan voces que retumban en las paredes craneanas de un sujeto devenido anónimo a causa de la violencia infringida, un niño despojado de su nombre propio a la fuerza.

porque hablar de mí les entretiene, lo hacen todos,
mi nombre, pronunciar mi nombre es el cosquilleo de placer
que precede al orgasmo,
se afanan en hablar porque los hace crecer, tensionar
músculos, su cuerpo, todo lo que son,
les gusta sentirse duros y preparados para el ataque,
sólo con decir mi nombre, nada más,
sólo mi nombre los vuelve guerreros y los pone duros y los
saca del trabajo,
lo hacen para huir,
no tienen más imaginación que la que les da mi nombre,
imaginan lo más fácil, lo que les produce placer, nada más, lo
que tienen a mano,
cogen un chico y lo hacen con el chico,
ese chico ahora soy yo, (2005: 139-140).

Esta expropiación se proyecta, a su vez, al espectador como representante de una sociedad civil fragmentada e indolente:

³²³ Javier Ibacache “Diez dramaturgos chilenos: de la generación del ’50 a la novísima escritura para la escena”, en *Alternatives théâtrales* 96-97 (2007 : p.29).

en el oscuro es donde ocurre
 lo que queréis ver,
 lo que necesitáis ver,
 lo que habéis venido a ver
 porque queréis ver algo,
 porque queréis escuchar algo,
 porque queréis divertirlos con algo,
 porque venís a reír con algo,
 con algo, con algo por pequeño que sea,
 un cuerpo,
 pedazos,
 algo, algo,
 algo que se mueva,
 algo duro, vacío, maloliente,
 algo para imaginar,
 algo, algo, algo que ver
 y luego apretar las piernas,
 y frotarse el sexo,
 y frotarse el sexo hasta estallar,
 queréis ver algo,
 algo, algo sanguinolento y vacío,
 que os ponga duros, (2005: 136).

Por esto el texto no son cadencias accionadas por una voz interior, como lo sería la corriente conciencia de la literatura moderna, fascinada en su propia compulsión de orden normativo y que proclama su radical autonomía en este ejercicio al terminar de imponer su forma a la totalidad del mundo existente. Por el contrario: lo que hay aquí es la ruina de esta conciencia totalizadora: el día después de su orgiástico desmembramiento/partición. Una bota sobre la espalda, una bota que revienta el cráneo de un niño zafio desparramando su materia gris por el suelo provocando que de sus pestilentes restos afloren como hedores las voces antes atrapadas en su cabeza, como hedores fluyen las voces de su memoria: la madre, el padre, una antigua comunidad que ya no existe producto de la guerra. En cada voz resuenan otras voces, voces sobre voces, que susurran desde afuera, extrañadas de su otrora condición de policía interior que garantizaba la unidad de un sujeto.

estoy con un zapato sobre mi nuca, el tener el zapato sobre mi nuca me impide hablar de una manera normal, por eso mi acento, por eso esta tonalidad extraña carente de sentido, por eso esta imposibilidad de comprender lo que me ocurre, por eso esta imposibilidad de callar, por eso esta manera arbitraria de contar, por eso esta reiteración de los acontecimientos, desde el zapato, bajo el zapato, los horrores de la conmoción afectan el cauce lógico de los acontecimientos, desde aquí, bajo el zapato, bajo el peso del hombre que coloca la punta de su bota sobre mi nuca, de aquí, bajo el peso del hombre que punza mi cabeza, que hunde el peso de su cuerpo

sobre las cavidades trucas de mi nuca, sobre la parte más endeble de mi cabeza, que el hueso del cráneo no alcanza a cubrir, donde quedan al descubierto órganos sensibles y delicados de mi cuerpo, desde aquí, el punto donde siento la justa presión que aviva el dolor y el placer, desde este mismo lugar, cuando todo parece que va a oscurecerse, desde aquí abajo, doblo la cabeza y veo al hombre que me oprime por primera vez, lo veo y no alcanzo a mirarlo a los ojos, no alcanzo, sólo sé que es un hombre, porque el peso de su zapato sobre mi nuca no es el peso liviano de una mujer, he tenido sobre mí muchas mujeres, el peso de mi madre, sé perfectamente que lo que tengo sobre mí no es una mujer, no es la delicadeza de una mujer, ni el buen gusto de una mujer, es la pesadez y el mal gusto de un hombre, de un hombre que no sabe y que sólo hace lo que su cuerpo le dicta, [...]

por eso apenas se entiende lo que digo, por eso no hablo como hablo con otros, por el peso, como si los santos o las flores de los santos de este templo de mármol cubierto de lodo, donde ahora yazgo, se me hubiesen venido de golpe dentro de la boca, como si tuviera santos, flores, calas, rosas, crisantemos, gladiolos, etcétera, dentro de la boca, como si fuera un niño que escupe rosas, calas, crisantemos, gladiolos, etcétera, por la boca y las figuritas de yeso de los santos que me custodian los flancos, como si fuera figurita de yeso pintado que expulsa santos y flores, por la boca, por eso este borbotón, porque figuritas, flores salen de mi boca con mucha fuerza, con una fuerza que los hace estrellar sobre la muralla, sobre las paredes de esta catedral, que no es catedral, sino pequeña y pobre iglesia de pueblo, de ciudad casi pueblo, adonde entró sin aviso este perro con botas que presiona mi cabeza, (2005: 144).

Pero a esta ruina del personaje le va acoplada una más radical: la de la idea misma de subjetividad. Teatro de subjetividades arruinadas, en las que el drama ya no consiste en el relato de un sacrificio, sino en el momento posterior a la ejecución del verdugo, el drama en este teatro consiste en no poder recomponer(se) el relato de su memoria, de no ser capaz de contar la muerte. Esta imposibilidad de narrar es lo que caracteriza al sujeto contemporáneo, a esta subjetividad escindida que es el sujeto posmoderno. Esta urgencia de volver a narrar es el tema de un importante conjunto de obras de la dramaturgia contemporánea y que el teórico Jean-Pierre Sarrazac ha denominado teatro rapsódico. Desde mi perspectiva hacia lo que cabría volver la mirada es a la figura sacrificial que

estaría en los orígenes del teatro y de esta idea de subjetividad³²⁴. Detengámonos un momento en esto.

En términos generales la función del ritual en las culturas tradicionales era la reintegración del individuo al colectivo³²⁵. Se pretendía a través de un procedimiento simbólico manipular las contradicciones sociales a nivel de esquema cognitivo y emotivo y resolver en el plano imaginario los conflictos que se gestarían al interior de las relaciones materiales de producción. Los diversos niveles en los cuales trabajaría el ritual tenderían a la protección o salvaguarda de lo colectivo ante la inminente irrupción de lo individual. De algún modo el orden colectivo se concebiría como realidad inmanente a la naturaleza en lo que el elemento construido o humano de la regla estaría borrado o sublimado como cosa sagrada. La individualidad, consistiría pues, en la pulsión devastadora o catastrófica no sólo del orden comunitario, sino natural. Lo incondicionado, lo monstruoso en este sentido sería la diferenciación. La catástrofe como la denomina Nietzsche en *El Origen Tragedia* es pues el aparecer de este individuo que rompe los límites de lo establecido, a través de una *hybris*, la desmesura humana que, sin embargo, es inevitable. Esta paradoja, a saber, la necesaria trasgresión que afirma lo humano, al mismo tiempo que lo pierde es lo que vendría a definir la tragedia:

Pocas civilizaciones han mostrado, al grado que la nuestra, esa fascinación por el sufrimiento infligido, por el espectáculo del individuo ajusticiado en público. (...) todos los personajes de nuestro teatro eran, por diferentes conceptos, criminales, asesinos, herejes. Seres que una individualidad exacerbada desligaba de la imagen común de la especie y del “claroscuro de la vida cotidiana. (...) por ese camino, en el transcurso del largo lamento que le atribuye el poeta, el individuo viene, también, a morir en público. Dar al público la satisfacción extraña de sentirse cerca y de alejarse a la vez, de querer y de destruir, de dejarse fascinar y de juzgar o castigar. También en eso ve Europa la imagen individual del hombre como un mal que hay que destruir. (...) ¿Por qué ese proceso contra el individuo congénito a la aparición del teatro en occidente? (Jean Duvignaud, 1979: 171-74).

³²⁴ Cf. Hurtado, María de la Luz (2002). En este artículo Hurtado observa con agudeza un desplazamiento que ha sufrido el teatro de los ochenta y que se acentuaría en los noventa, en relación con el abandono de los discursos sobre el poder que van siendo reemplazados paulatinamente por discursos de la subjetividad. Interesante aquí es que este repliegue a la subjetividad, a lo íntimo, es un síntoma traumático de la dictadura y coincide una vez más con una condición epocal llamada posmodernidad. Pero precisamente lo posmoderno apelaba al fin del sujeto, a la quiebra de la subjetividad. El retorno a lo subjetivo habría que diferenciarlo de la crisis y de la crítica que comienza a gestarse por sobre todo en esta nueva generación. Quiero decir que mientras para un De la Parra todavía es posible hablar del sujeto burgués, por ejemplo en *La vida privada*, a pesar de sus indicios de fragmentación, en esta obra todavía es posible hallar personajes y tramas reconocibles, que no realistas. Cosa que no ocurre en *Pedazos rotos de algo* de Benito Escobar o en *El café o los indocumentados* de Burgos, en estos textos ya no hay posibilidad de contener la diáspora de la subjetividad. La fractura se ha tomado nuestras vidas. Tal vez aquí habría sido interesante diferenciar subjetividad como intimidad a subjetividad como constructo ideológico de la modernidad.

³²⁵ Para este punto véase, Pietro Scardueli (1988) y Jean Cazeneuve (1972).

Pero si de acuerdo a Duvignaud lo que acontece en la escena teatral es el sacrificio del individuo, lo que tenemos acá es la alegorización del sacrificio, su conversión en artefacto, en procedimiento, y su fin como tema, pues, la individualidad a la que refiere Duvignaud esta signada modernamente por la exigencia de una diferencia específica. Bajo este paradigma el individuo, sea el redentor o el criminal, en tanto sujeto sacrificial es elevado a la condición de héroe: de personaje literario. En la obra de Burgos, por el contrario, el niño sacrificado, que es una de las posibles figuras sacrificiales o chivos expiatorios que propone la obra, no reviste la jerarquía de tal, ni como víctima ni como victimario. Un niño zafío, alguien cualquiera, que llega a *ser* en virtud de la operación sacrificial en que consiste la obra comentada. *HOMBRE con pies SOBRE una espalda de NIÑO* no es la historia de la destrucción de una identidad previamente armada, es la historia de la destrucción de algo que sólo vino a configurarse durante el procedimiento escénico mismo, en el propio proceso performativo. No hay héroes en el teatro de Burgos, por que no hay héroes en la vida, en nuestra historia cotidiana, sólo gente corriente, sólo zafíos. Los héroes son los habitantes de la hiperrealidad televisiva, las obras que construyen héroes o que los desmontan desde este punto de vista hacen lo mismo: emular lo televisivo.

ii. Cuerpo y tiempo

Pero hay todavía algo más. La obra de Burgos se caracteriza por un tipo de sustracción de los componentes de la representación teatral. Sanchís Sinisterra habla de sustracción al referirse a los dispositivos ejecutados por la dramaturgia de Beckett en relación con la acción, movimiento, personaje y espacio³²⁶. En este caso, el término más adecuado lo propone José Luis Brea, en *Nuevas Estrategias Alegóricas*³²⁷. En él este teórico del arte revisa una serie de estrategias alegóricas que habría elaborado el arte contemporáneo, y que autorizarían poder relevar el concepto de posmodernidad por el de neobarroco. Identificando finalmente un conjunto de tres familias de procedimientos de este tipo: estrategias de yuxtaposición, de desplazamiento y de suspensión. Es la última la que reviste un interés para el presente análisis y que Brea define de la siguiente manera:

³²⁶ José Sanchís Sinisterra (2002: 122-127).

³²⁷ José Luis Brea (1991).

“El procedimiento alegórico consistiría, aquí, en el silenciamiento, la interrupción de la enunciación, en su enmudecimiento, en su corte y suspensión -si se quiere, apuntando en la línea del desnudamiento del espacio mismo de la representación expuesto en su grado cero (...)” (J. L. Brea 1991: 59).

La suspensión de la enunciación que define el minimal se operacionaliza a través de recursos como la secuencialización, seriación “(...) que determina un ritmo interno de la enunciación, requiriendo su prolongación virtual más allá de la interrupción, en una exploración maquinal...” (J. L. Brea 1991: 60).

En el caso de Burgos el recurso de serie o tirada como hemos mencionado genera una alteración del propio relato al punto de su anulación o desaparición. La letanía desnuda su propia condición secuencial exponiendo la anatomía de su relato. La situación dramática reducida al mínimo muta en acontecimiento -en lo irrepresentable- que logra expresión en este *punctum* dramático del título, pero que convierte al texto en el infinito ejercicio de un *arte de la fuga*, en la reiteración sin fin de un procedimiento, en cuya repetición va tornándose intensidad. El texto dramático ya no se deja comprender desde el análisis estructural de su intriga y peripecias, sino desde su pulsionalidad, que acontece en la voz encarnada de un actor y el tímpano vibrante de un espectador: como una superficie de intensidades:

“Entendido así, la categoría de *lo dramático tendría primeramente una dimensión puramente sensorial*, y en segundo lugar semántica. Entendida así, dramático sería una secuencia de acciones sensoriales en función de una progresión de intensidades, determinadas por un cierto diagrama o esquema de tiempo”³²⁸.

La sensorialidad -más que poeticidad- del texto de Burgos termina por realzar la figura del cuerpo como la función diagramática. Pero cuerpo aquí no es la carnalidad de una crueldad artaudiana, ni la organicidad de un cuerpo biológico. Cuerpo es lo que ha sido suspendido por la elocuencia literaria del texto, pero al hacerlo desaparecer lo amplifica. La suspensión en forma de bucle autorreferencial pone en escena el propio espacio de la representación (J. L. Brea 1991: 60). Por otra parte Benjamin escribe: “De ahí la ostentación de la factura, que, en Calderón especialmente, se deja ver igual que la labor de albañilería en la pared de un edificio cuyo revestimiento se ha desprendido” (Walter Benjamin 1990: 172). Pareciera que el cuerpo aparece sólo en su desaparecimiento, sólo

³²⁸ Mauricio Barría (2009) “Dramaturgia y Sonido”, en *Actas seminario oscilaciones*. Ediciones del Departamento de artes visuales, de la U. de Chile.

ante su ausencia acude a nosotros como insistencia. La explicitación del cuerpo, en cambio, pareciera generar el efecto contrario, como en una escena porno, el exceso de realidad lo disuelve como simulacro de alta resolución. Pero en la imagen benjaminiana lo que resuena es la fugacidad del tiempo. Aparece la factura al caer los revestimientos producto de la historia, de la duración. Así, las estrategias alegóricas de suspensión de la representación transforman la obra en tiempo de exposición en una experiencia puramente duracional.

El cuerpo en la obra de Burgos opera como un silencio, continuamente el autor intenta impedir que logremos configurar la imagen de los personajes o imaginar al niño sometido a la brutalidad. Los cuerpos son un suceder inacabado³²⁹, choqueantes, huyen de nuestra mirada, de nuestra vigilancia, para no asirlos, para no consumirlos. A pesar que los estemos “viendo” en la escena, no vemos al niño, vemos actores. La fuerza de la violencia se realza al no explicitarse. De este modo lo que logra producir el montaje de *HOMBRE con pies SOBRE una espalda de NIÑO* es la presencia sofocante del tiempo, del transcurso del tiempo. Las voces hablan sin parar, las cadencias textuales se siguen sin detención. No hay peripecia, sólo esta interminable profusión de variaciones de una imagen única, de una escena sin tiempo, que deviene en la puesta pura duración. Cuerpo es la persistencia en la duración.

Vivimos en un mundo en el que la idea de progreso ya no rige nuestros proyectos ni ordena nuestras vidas, un mundo en que producto de las tecnologías de la información, el desarrollo de la comunicación y la velocidad las dimensiones se acortan. El trabajo ya no requiere de lugar, y el tiempo deviene en actualidad. Como suspendidos bajo hielo, la historia ha dejado de transcurrir, todo se perpetua en la delgadez del presente. El tiempo se detiene, el tiempo desaparece para dar lugar a la constante actualización, sentimos no perder nada: el mundo es plenamente disponible. En este mundo sin tiempo, Burgos nos devuelve la duración, la dificultad que pone en relieve el tiempo a través de esa permanente remisión a algo otro. Pero el tiempo no es el de un relato, el tiempo es una experiencia de los actores que profieren estas largas tiradas textuales, pero también el de una escucha, más

³²⁹ El cuerpo en esta dramaturgia viene a ser entonces el plano de una lógica de la sensación, la textura del lenguaje diseminado en la que son alterados los límites sujeto/objeto (Deleuze: 2002).

aún el de un cuerpo que pone en marcha la acción de escuchar, el tiempo le atraviesa al espectador en palabras que se abstienen de explicar el cuerpo y de este modo sucede en el actor y el espectador. La alegoría nos devuelve la densidad de la duración y el presente de la memoria:

no tengo metáforas, no se me viene a la cabeza ninguna historia o figura capaz de hablar de todo esto, ninguna metáfora donde esconder el acto de ser pisoteado por un hombre,
esto que escucháis es verdadero,
es parte de la historia de mi país,
este mi país verdadero que me escucháis, (2005: 144).

Esta exploración está todavía en curso. Me pareció importante detenerme en ella, a pesar de su precariedad, pues creo que este análisis puede funcionar como enfoque paradigmático de un conjunto mayor de obras, tanto de Burgos como de otros autores chilenos contemporáneos, pero sobre todo porque este barroquismo es una constante de la escritura en nuestro país y es curioso el olvido que de esto se ha hecho en el campo teatral.

iii. El cuerpo espectral de la comunidad

Hay algo fantasmal en la obra de Burgos, como si la memoria no sólo hubiese devenido fragmentaria sino espectral. Una violencia que fue una historia que se cuenta desde sus restos, pero sigue ahí latiendo como algo que no se ve. Lo que nunca se visibiliza en la obra es precisamente esa comunidad, que en la forma de sociedad normativa (iglesia, milicia, familia) ha quebrado para siempre a esa subjetividad parlante que es la voz del niño. Esa voz ha perdido un mundo donde pueda resonar (es decir, el hacia dónde pueda rebotar para producir la circulación del sonido), una voz áfona y, sin embargo, se resiste sobre sí misma como un pedazo de eso que alguna vez estuvo junto. La voz, en cierto modo, es como eso que Lehmann (2002) define como “superficies de lenguaje” (21), a propósito de los textos de Jelinek no contiene una profundidad sino la insistencia material de su propia fonación, que como una promesa cada vez espera la ejecución de un actor. Lo que se fue es la comunidad, lo que no está ya visible por ningún lado y sólo reverbera como un fantasma fonético: el mito, la comunión del mito en el instante del relato oral del patriarca, como la describe Nancy (2000: 81). Como en ninguna otra de esta selección de escrituras la comunidad ha devenido fantasmal en Burgos, porque el cuerpo mismo es espectral y sólo queda la voz. Una voz cuyo dolor es esa imposibilidad de juntar los

pedazos del cuerpo-niño, ese cuerpo infantil que intenta reconstituir la escena de su crimen, es decir, el relato de su memoria se asemeja a la imposibilidad de llenar el hueco que dejó la violencia dictatorial en parte de los habitantes de nuestro país. Pero ese hueco constituye, al mismo tiempo, el fracaso y la posibilidad de esa comunidad de falta, que describe Nancy. Si la comunidad es lo que todavía no, así como ese cuerpo devastado o demolido por un pisotón. El cuerpo espectral en la obra de Burgos queda definido por no poder nunca llegar a ser, sino siempre como falta de cuerpo: su propio fantasma, a la espera de cobrar presencia (¿fantasmal?) en el cuerpo protésico del actor, de algún actor que algún día se encuentre con ella.

CONCLUSIONES

Santiago, 27 de marzo de 2013

Los movimientos sociales ocurridos durante los dos últimos años vienen a marcar un antes y un después de la adormilada condición en que vivió nuestro país durante la llamada “transición”. Independientemente del éxito que hayan tenido en relación con sus demandas, independiente de que si realmente constituyen una nueva manera de entender la acción política, lo que han puesto de manifiesto estos movimiento no es sólo la urgencia de cambios del actual sistema económico, sino principalmente una crisis de la representatividad como modelo de soberanía democrática, la que pareciera mutar hacia una idea “colectivista” del poder que encierra, sin duda una enorme ambigüedad.

Independientemente del enfoque sociológico desde donde podamos estudiar este fenómeno del “comunitarismo”, o si de lo que se trata es de la emergencia del individuo o no, el punto es que la pregunta por qué sea lo que entendamos por común-unidad se ha tornado hoy perentoria³³⁰.

Qué significa entonces este retorno al comunitarismo. ¿Constituye efectivamente una alternativa a las viejas formas de organización política, o como dice Lechner (1990), manifiestan la imposibilidad de lo político? ¿Es una propuesta o sólo una manifestación reactiva y a veces también reaccionaria, que contiene en su interior una pulsión totalitaria? Tal vez no ha sido posible resolver estas interrogantes a lo largo de esta investigación, no ha sido tampoco su propósito, lo que sí es claro es que esta doblez que contiene la idea de comunidad es insoslayable para cualquier planteamiento sobre ella. Quedó establecido también la manera en que optamos por acercarnos a esta compleja noción, diferenciando en ella la idea de un comunitarismo inmanentista de una comunidad abierta. La comunidad en este sentido no es pues algo para ser realizado, es una promesa siempre incumplida, que mantiene activa la pregunta por el significado del estar-en común. Hay comunidad ahí donde se manifiesta su ausencia, dirá Blanchot (1999), ahí donde reconozco la

³³⁰ Esto es notorio en la proliferación de colectivos teatrales y artísticos que se reúnen ya no tan sólo en torno a un proyecto artístico, sino a cuestiones directamente políticas como es la demanda por una Asamblea Constituyente. Lo interesante es que estos colectivos comprenden su práctica indiferenciada del hecho de ser sujetos ciudadanos, cosa que es distinta de cómo operaba el campo artístico durante la última década del siglo XX. Retorna con fuerza la idea de “Teatro Político”, esto es, un teatro autoreflexivo, pero en función de la transformación social y ya no sólo al develamiento de las lógicas de la dominación.

incompletitud esencial del sujeto. Por el contrario, la afirmación de la comunidad como realización, como operación conduce a su fetichización en el comunitarismo que tomando diversos colores o expresiones es en definitiva el origen del totalitarismo.

Uno de los rasgos que es posible observar de estos actuales brotes de la sociedad civil es que éstos tienden a aglutinarse más en torno a manifestaciones preformativas: marchas, funas, acciones urbanas (la corrida de las 1.200; la coreografía del Thriller entre otras), que a programas políticos preestablecidos, acuerdos programáticos o proyectos discursivos, de ahí su peculiar intermitencia y de ahí que cabe denominar a estos movimientos como brotes, pues son constantes e insistentes en su intermitencia. Sin negar que dentro de sus bases coexisten grupos que presentan formas de organización más estable e incluso institucionalizada, lo que conduce la deriva de este fenómeno tiene este rasgo performativo. En efecto, ha sido la asamblea la genuina orgánica y motor de estos brotes, y la asamblea no funciona como una estructura de jerarquías permanentes en las que los roles y posiciones están previamente acordadas, más bien sucede según lo que actualmente se ha llamado teoría del flujo (*flow*)³³¹.

La asamblea constituye pues una estructura performativa, es decir, bajo una concepción menos tradicional de la política, pero sin dejar de serlo. En esta dinámica de flujo ideas y posiciones se intercambian constantemente, sin embargo, es frecuente que núcleos de la asamblea tiendan a conducir el debate y la toma de decisiones amparados en el anonimato de la mayoría asambleística, que muchas veces obra más por omisión que por acción. Es efectivo que no es del todo claro si acaso el “asambleísmo” expresa una nueva manera de hacer política, si bien es el síntoma de una crisis de las formas establecidas, no es claro si lo que busca es ocupar el lugar de la política o generar otro lugar. El hecho es que la asamblea tiene pues una contracara bastante totalitaria en la referencia a un nosotros sin rostro, disuelto en la presunción de una identidad sin límites y disolvente de las diferencias como un comunitarismo totalitario. Y es en esta doblez donde ingresa poderosamente la pregunta por lo sacrificial, pues el sacrificio comporta en su propia definición esta ambigüedad, en cuanto representa, por un aparte, la trasgresión lúcida de la

³³¹ Turner (1982): 56.

diferencia que viene, como un catalizador de la pulsión erótica (Bataille), a exponer el carácter de falta de la comunidad antes que su realización; por otra, representa el fetiche de la pulsión de muerte que busca y justifica en la destrucción sin más de todo orden o de toda otra posibilidad de orden imponer el nombre de una identidad culminada y omnipotente y que opera en la lógica de una deuda siempre por pagar.

Como ha quedado demostrado en el desarrollo de la investigación, la íntima vinculación entre sacrificio y teatro, entre figura sacrificial y drama, otorgan a este último un rol privilegiado en el develamiento de este doblez. La figura sacrificial como pieza articuladora de la estructura dramática expone reflexivamente la violencia que subyace a la pregunta por la comunidad y en tanto alegoría cifra tal cuestión al interior del relato y como relato. Como nos lo ha hecho notar con claridad Sergio Rojas en un comentario a esta investigación: si “la comunidad del “nosotros” no es hoy un referente ni real ni ideológico al que pueda referir el teatro, y lo cierto es que la historia de esa aniquilación se confunde con los ensayos históricos de realización de la comunidad. ¿Cómo se hace arte hoy entonces? ¿Cuál es el motivo o la exigencia que da sentido al arte, especialmente a aquél que se propone como crítico? Uno de sus motivos más exigentes es precisamente el *fin del arte*, que consiste en este caso en la dificultad para reflexionar las mismas condiciones de posibilidad del contexto en el que el arte circula hoy tan exitosamente. El arte que reflexiona esas condiciones se ha de conducir hacia sus límites”³³².

En el teatro la escena limita con la escritura, por lo tanto lo que ponen en evidencia estas nuevas escrituras es que se pasa de la escena de la violencia a la escritura de la violencia. Entonces, lo que se pone en escena es la escritura misma como esta violencia. De ahí que sea la alegoría el modo más adecuado no sólo de cifrar esta cuestión, sino también de poder mostrarlo teóricamente: la alegoría es al mismo tiempo un procedimiento artístico y una matriz hermenéutica de la creación artística del presente.

³³² Véase Rojas, Sergio, *Documento Comentario a Informe de Avance (marzo de 2013)*.

Pensamos que hemos podido verificar la existencia de una *figura sacrificial* como tropo transversal de la dramaticidad. La investigación arroja también que esta figura es histórica, es decir, remite epocalmente a diversos complejos temáticos y no a uno exclusivamente. Algunos estudiados; otros por estudiar. Finalmente que la figura sacrificial como alegoría de la comunidad derrotada correspondería a una de estas figuras y no sería necesariamente ni universal ni concluyente, pero sí una posibilidad hermenéutica.

Nuestro interés en la *figura sacrificial* es porque, en el caso de estas escrituras dramáticas contemporáneas, en ella se resignifica la idea de comunidad haciéndola entrar en vinculación con una *memoria histórica* de aquella violencia que había fracturado a la sociedad chilena y que hoy por hoy constituye una manera de poder volver sobre esta idea. Esto porque lo que se fractura cuando hablamos de comunidad es la idea del mito que refiere a una experiencia común. La violencia a la que aludimos rompe con la posibilidad de esa experiencia y lo sacrificial viene a recordarnos cada vez la herida de esa interrupción. De algún modo la produce performativamente, incluso sobre el texto dramático. El sacrificio viene a instalar la urgencia del relato, siendo, al mismo tiempo, una interrupción de los mitos supletorios y hegemónicos de la memoria de esa herida. De este modo se transforma en un tropo de la memoria de esa violencia constituyente de la comunidad, porque opera como una interrupción alegórica, pero, a su vez, nos devuelve una manera de relacionarnos con la emergencia del cuerpo, con sus posibilidades de representación en la que la escritura misma, como ya se ha señalado, deviene cuerpo, deviene ella misma sacrificial. Lo anterior nos obligó a repensar el concepto de *pathos* como una categoría estética todavía vigente. Finalmente la figura sacrificial caracterizada como ya se ha explicado exigió una mirada desde la performatividad del texto y no sólo desde su literariedad.

Sin embargo, como ocurre en estas situaciones muchas cuestiones quedaron pendientes o inicialmente resueltas; cuestiones que se convierten, así, en los posibles puntos de fuga desde los cuales se proyectan estas conclusiones. Uno de esos puntos, a nuestro parecer, el más importante, dice relación con un complejo temático que bien puede sintetizarse en la rehabilitación de la categoría de *pathos* en la que la investigación ha

insistido. Para nosotros esta categoría cobra una tremenda relevancia porque en ella concurren -como en un nodo- tres asuntos que son centrales para la presente tesis: la pregunta por el cuerpo, su caracterización como escritura y la vinculación de ambas con la memoria de la violencia o su fantasma. Una primera cuestión que queda por determinar es si en realidad la *figura sacrificial* estaría contenida dentro de un tópico mayor, que sería *las alegorías de la violencia*, en el arte contemporáneo, que si lo sacrificial sería uno de esos modos alegóricos, cuáles serían los otros? Es claro que el sacrificio era nuestra preocupación porque en él se jugaba la idea de comunidad³³³, pero también es evidente que la comunidad no es el único tema que remite a la violencia fantasmática del capitalismo avanzado. ¿Qué otras figuras es posible identificar? ¿Corresponden todas éstas a formas alegóricas? ¿Qué hay con las estéticas del “shock”, con el recurso del asco, el morbo o lo siniestro? ¿Hasta qué punto la violencia no es sino el procedimiento obligado de un arte que necesita llevar al límite la representación para volver a provocar, para resistir críticamente, y no sólo el vehículo de transmisión de un tema?

Pero hay una segunda cuestión, a nuestro modo de ver todavía más inquietante: si el *pathos* es una forma del cuerpo como memoria bajo la idea de una escritura como trazo o huella, faltó precisar la diferencia entre memoria e historia, las que a menudo tendimos a asimilar. Pero no fue una omisión, más bien fue una continua tensión. Una vez más un comentario de Rojas sobre la tesis me parece esclarecedor y me permito citar:

“Las poéticas de la memoria en las artes constituyen un proceso extremadamente complejo de reflexión acerca del tiempo, y de la relación entre el pasado (que no pasa) y el futuro (que ya llegó). La memoria, en tanto que contenida de violencia, se contrapone a la historia como objeto de la historiografía. La memoria es desmesura; la historia es narración. Las poéticas de la memoria no dicen que no debiese haber historia, lo que hacen más bien es poner en obra aquello que se ignora y se olvida cuando se asiste al relato historiográfico. La memoria no es el recurso de lo que ha sucedido, sino que la memoria misma es un

³³³ Una posibilidad de esa violencia, aquella que refiere la comunidad derrotada.

acontecimiento. No es la memoria algo que el sujeto recuerda, sino algo que le pasó: tiene una memoria, una enormidad imposible de subjetivar”³³⁴.

Si esto es así, cabe entender que, precisamente, un límite de la alegoría es que ésta toma el lugar de la historia y no el de la memoria, el problema del relato, de los límites del relato y no los desbordes del acontecimiento. Esto último fue, sin embargo, completamente consistente y atinente con la presente investigación, cuyo foco en definitiva fue la relación entre fin de la comunidad y el quiebre de la historia. Pero tal vez para emprender una reflexión o continuar un trabajo de rehabilitación del *pathos* sería interesante enfatizar el giro hacia la cuestión de la memoria y, en ese sentido, tal vez la alegoría es insuficiente y en cambio la cuestión de lo fantasmático o del fantasma de la violencia (que trabajamos en el capítulo segundo) sería lo necesario de relevar. La investigación se centró en la historia, más que en la memoria en este sentido, pero una teoría general del *pathos*, su rehabilitación como escritura de la memoria en el cuerpo (o del cuerpo como memoria) debería asumir ese sesgo. El fantasma, su vinculación con el trauma, como un desborde del relato, fue un asunto apenas iniciado, pero se convierte en un necesario punto de fuga para lo que vendrá.

³³⁴ Véase Rojas, Sergio, *Documento Comentario a Informe de Avance (marzo de 2013)*.

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS TEATRALES

Burgos, Juan Claudio (2005), “*HOMBREconpiesSOBREunaespaldadeNIÑO*” en *Apuntes* (126-127).

Burgos, Juan Claudio (2006), “*HOMBREconpiesSOBREunaespaldadeNIÑO*” en *Petrópolis y otros textos*, Santiago: Editorial Ciertopez.

Galemiri, Benjamín (2009), “*Déjala Sangrar*” en Hurtado, María de la Luz & Tabars, Vivian (ed) *Antología Dramaturgia chilena del 2000: nuevas escrituras*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.

Galemiri, Benjamín (2003), *Antología esencial*. Santiago: Editorial Don Bosco (edebé).

Griffero, Ramón (1999), *Almuerzos de mediodía o brunch*, en <http://www.griffero.cl/drama.htm>

Griffero, Ramón (2005), “*Almuerzos de mediodía o brunch*”, en *Diez obras de fin de siglo*, Santiago, Frontera Sur ediciones

Kane Sarah (2002), “*El amor de Fedra*” Primer Acto (293)

LIBROS

Ackrill J. L. (1987). *La Filosofía de Aristóteles*. Caracas: Monte Ávila editores.

Adorno Theodor W. (1971). *Teoría estética*. Madrid: Taurus.

Agamben, Giorgio (1998). *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-textos.

Aguilera Garrido, Cristian, Cáez Lorca, Sebastián, De la Fuente Morales, Antonio y Ilabaca Vera, Óscar (2012). *Dramaturgia y neoliberalismo. Un análisis de la dimensión política en la dramaturgia de los autores teatrales chilenos surgidos a fines de la década*

de 1990. Memoria para optar al título de Actor. Valparaíso: Escuela de Teatro U de Valparaíso.

Albano, S., Gardner, H. Gardner, Levit, A. (2006). *Glosario lacaniano*. Buenos Aires: Editorial Quadrata.

Althusser Louis (2003). *Ideología y aparatos ideológicos de estado / Freud y Lacan*. Buenos Aires: Nueva Visión.

The American Heritage® Dictionary of the English Language (2000). Houghton Mifflin Company. Fourth Edition.

Arendt Hanna (2005). *Sobre la violencia*. Madrid: Alianza Editorial.

Arendt Hanna (2009). *La condición humana*. Barcelona: Paidós.

Aristóteles (1974). *Poética*, edición trilingüe por V. García Yebra. Madrid: Gredos.

Aristóteles (1978). *De anima*, Trad. Calvo, T. Madrid: Gredos.

Aristóteles (1983). *Política*, texto y traducción por M. Araujo y J. Marías. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales.

Aristotles (1984). *Problems*, traducción E.S. Foster en "The Complete Works of Aristotle". ed. J. Barnes, Princeton: University Press. Vol II.

Aristóteles (1987). *Acerca de la Generación y la Corrupción, Tratados breves de historia natural*, traducción y comentario por E. La Croce, A. Bernabé. Madrid: Gredos.

Aristóteles (1998). *Ética Nicomaquea y Ética Eudemia*, traducción J. Pallí Bonet. Madrid: Gredos.

Aristóteles (1998). *Física*. Madrid: Gredos.

Arnaldo Javier (ed.) (1994). *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Madrid: Tecnos.

Artaud Antonin (1962). *El teatro y su doble*. Buenos Aires: Sudamericana.

Artaud Antonin (2007). *Textos escogidos*. Buenos Aires: Cántaro.

Aubenque Pierre (1999). *La prudencia en Aristóteles*. Barcelona: Crítica.

Avelar Idelber (2000). *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Cuarto Propio.

Baas Bernard (2008). *El cuerpo del delito*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.

Barnes Jonathan (1987). *Aristóteles*. Madrid: Cátedra.

Barría Jara Mauricio (1993). *El horror del vidente. Muerte, memoria y poder en Edipo Tirano* (TESIS inédita).

Barth Hans (1973). *Masa y mito*. Santiago: Editorial Universitaria.

Bataille George (1986). *Teoría de la religión*. Madrid: Taurus.

Bataille George (1994) *La historia del ojo*. México: Ediciones Coyoacán.

Bataille George (2001). *La felicidad, el erotismo y la literatura Ensayos 1944-1961*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Bataille George (2005). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.

Bataille George (2007). *La parte maldita. Ensayo de economía general*. Buenos Aires: Las Cuarenta.

Benjamin Walter (1990). *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus.

Benjamin Walter (1995). *La dialéctica en suspenso, fragmentos sobre historia*, Santiago: Ediciones de La invención y la herencia-LOM-ARCIS.

Benjamin Walter (2008). *El narrador*. Santiago: Metales Pesados.

Berger Peter y Luckmann Thomas (2001). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu.

Bergson Henry (2007). *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires: Cactus

Blanchot Maurice (2002). *La comunidad inconfesable*. Madrid: Arena Libros.

Bourriaud Nicolás (2007). *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editores.

Brea José Luís (1991). *Nuevas estrategias alegóricas*. Madrid: Tecnos.

Brunner José Joaquín (s/f). *Cartografías de la modernidad*. Santiago: Dolmen Ediciones.

Bürger Peter (1997). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península.

Cazeneuve Jean (1972). *Sociología del rito*. Buenos Aires: Amorrortu editores.

Callois Roger (2006). *El hombre y lo sagrado*. México: Fondo de Cultura Económica.

Carlson Marvin (1996). *Performance: A critical introduction*. London/New York: Routledge.

Collins English Dictionary – Complete and Unabridged (2003). HarperCollins Publishers.

Crettiez Xavier (2009). *Las forma de la violencia*. Buenos Aires: Waldhuter Editores.

Debord Guy (2003) *La sociedad del espectáculo*. Trad. José Luís Pardo. Valencia: Pretextos.

del Amo Elena. (1994). *Escritos sobre arte*. Barcelona: Ediciones Siruela, 1994.

del Campo Alicia (2004). *Teatralidades de la memoria. Rituales de reconciliación en el Chile de la transición*. Santiago: Mosquito editores.

Deleuze, Gilles (2002). *Francis Bacon. La lógica de la sensación*. Madrid: Arena.

De Man, Paul (1990). *Alegorías de la lectura: lenguaje figurado en Rousseau, Nietzsche, Rilke y Proust*, Barcelona: Lumen.

Derrida Jacques (1994). *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.

Diéguez Ileana (2007). *Escenarios liminales*. Buenos Aires: Atuel.

Dodds E. R. (1997). *Los griegos y lo irracional*. Madrid: Alianza Editorial.

Dumoulié Camille (1996). *Nietzsche y Artaud. Por una ética de la crueldad*. México: Siglo XXI Editores.

Durkheim Émile (2007). *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: Akal Ediciones.

Duvignaud Jean (1979). *El sacrificio inútil*. México: Fondo de Cultura Económica.

Duvignaud Jean (1966). *Sociología del Teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*. México: Fondo de Cultura Económica.

Duvignaud Jean (1970). *Espectáculo y sociedad*. Caracas: Editorial Tiempo Nuevo.

Eagleton Terry (1998) *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria*. Madrid: Cátedra.

Evreinov Nicolás (1956). *El Teatro en la vida*. Buenos Aires: Ediciones Leviatán.

Esposito Roberto (1998). *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu.

Esposito Roberto (2009). *Comunidad y violencia*, facsímil sin datos editoriales.

Esquilo (2000) *Tragedias*. Madrid: Gredos.

Evreinov Nicolás (1956). *El Teatro en la vida*. Buenos Aires: Ediciones Leviatán.

Féral Josette (2003). *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires: GETEA.

Féral Josette (2004). *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna.

Finter Helga (2006). *El espacio subjetivo*. Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur.

Fischer-Lichte Erika (2005). *Theatre, sacrifice, ritual. Exploring forms of political theatre*. New York: Routledge.

Fischer-Lichte Erika (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.

Foster Hal (2001). *El retorno de lo real*. Madrid: Akal.

Frazer George (1955). *La rama dorada*. México: Fondo de Cultura Económica.

Freud Sigmund (2001). *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva. Tomo 7.

Freud Sigmund (2003). *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva. Tomo 9.

Fried Michael (2000). *El lugar del espectador. Estética y orígenes de la pintura moderna*. Madrid: Visor.

Gadamer George (1999) *Verdad y Método*. Salamanca: ed. Sígueme (8ª edición).

Gennep Arnold van (1986). *Los ritos de paso*. Madrid: Taurus.

Girard René (2005). *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama.

Giulio Camilo (2006). *La idea del teatro*. Madrid: Siruela.

Givone Sergio (1991). *Desencanto del mundo y pensamiento trágico*. Madrid: Visor.

Goffman Erving (1981). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Trad. H.B Torres Parrén y F. Sétaro. Buenos Aires: Amorrortu.

Griffero Ramón (2011). *Dramaturgia del espacio*. Santiago: Frontera Sur Ediciones

Halliwell Stephen (2002). *The Aesthetics of Mimesis*. New Jersey: Princeton University Press.

Hegel G.W. F. (1985). *De lo bello y sus formas*. Traducido por Manuel Granell. Madrid: Espasa-Calpe.

Heidegger Martin (1964). *¿Qué significa pensar?* Buenos Aires: Nova.

Heidegger Martín (1969). *Sendas perdidas*. Buenos Aires: Losada.

Heidegger Martin (1969) b, *Arte y poesía*, México: Fondo de Cultura Económica.

Heidegger Martin (2003). *Introducción a la metafísica*. Barcelona: Gedisa.

Hesíodo (1990). *Teogonía, Los trabajos y los días, El escudo de Heracles*. Madrid: Gredos.

Ingram R.P.W. (1983) *Sophokles. An Interpretation*. New York: Cambridge University Press.

Innes Christopher (1995). *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*. México: Fondo de Cultura Económica.

Jelin E. (2002). *Los trabajos de la memoria*, Madrid: Siglo XXI editores.

Kirk G. S. (1985). *El mito. Su significado y funciones en la antigüedad y otras culturas*. Barcelona: Paidós.

Knox B. (1983). *The Heroic Temper*. Berkeley: University of California Press.

Kommerell Max (1990). *Lesing y Aristóteles*. Madrid: Visor

Lacan Jacques (1987). *Seminario XI. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.

Lacan Jacques (2007). *Seminario V. Las formaciones del inconsciente*. Buenos Aires: Paidós.

Lanceros Patxi (1997). *La herida trágica. El pensamiento simbólico tras Hölderlin, Nietzsche, Goya y Rilke*. Barcelona: Anthropos.

Le Breton David (2002) *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Lehmann Hans-Thies (2002). *Le Théâtre posdramatique*. Paris: L'Arche.

Lesky Albin (1966). *La Tragedia Griega*. Barcelona: Labor.

Liotard, Jean-Francois (1979). *Discurso. Figura*. Barcelona: Gustavo Gili.

Liotard, Jean-Francois (1984). *Dispositivos pulsionales*. Madrid: Fundamentos.

Liotard Jean-François (1987). *La condición posmoderna*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Morandé Pedro (1984). “Cultura y modernización en América Latina. Ensayo sociológico acerca de la crisis del desarrollismo y de su superación”. *Cuadernos del Instituto de Sociología Pontificia Universidad Católica de Chile s/n*.

Nancy Jean-Luc (2000). *La comunidad inoperante*. Santiago: Arcis-LOM.

Marx Karl (1995). *El capital: Crítica de la Economía Política, Tomo I*. México: Fondo de Cultura Económica.

Martuccelli Danilo & de Singly Francois (2012). *Las sociologías del individuo*. Santiago: LOM editores.

Mauss Marcel (1970). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Barral editores. Obras 1.

Menke Christopher (2010). *La actualidad de la tragedia*. Madrid: Visor.

Merlau-Ponty Marcel (1997). *La Fenomenología de la Percepción*. Barcelona: Península.

Nietzsche Friedrich (2005). *La genealogía de la moral*. Estudio preliminar y traducción Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial.

Nussbaum Marta (1995). *La fragilidad del bien*. Madrid: Visor.

Ormeño Juan (1995). *El discurso moderno sobre modernidad en Chile: un estado de la cuestión*. Talca: Universidad Católica del Maule.

Oyarzún Pablo (2001). *La desazón de lo moderno. Problemas de la modernidad*, Santiago: Arcis-Cuarto Propio.

Phelan, Peggy (1993). *“Unmarked”*. *The politics of performance*. London: Routledge.

Rank Otto (2004). *El doble*. Buenos Aires: JCE Ediciones.

Richards Nelly (2001). *Residuos y metáforas. (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición)*. Santiago, Editorial Cuarto Propio.

Rojas Sergio (2010). *Escritura neobarroca, temporalidad y cuerpo significativa*. Santiago: Palinodia.

Rojo Grinor (1972). *Orígenes del teatro hispanoamericano contemporáneo*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.

Salazar Gabriel (1990). *Violencia política popular en las grandes alamedas. Santiago 1947-1987*. Santiago: Sur.

Sánchez José Antonio (1999). *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

Sarrazac Jean-Pierre (1999). *L'avenir du drame: écritures dramatiques contemporaines*. Circé/Poche.

Scarduelli Pietro (1988). *Dioses, espíritus, ancestros*. México: Fondo de Cultura Económica.

Schechner Richard (1977). *Essays on performance theory 1970-1976*. New York: Drama Book Specialist (Publishers).

Schechner Richard (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas.

Schmitt Carl (1993). *Hamlet o Hécuba. La irrupción del tiempo en el drama*. Barcelona: Pre-Textos.

Sennet Richard (1997). *Carne y piedra. El Cuerpo en la civilización occidental*. Madrid: Alianza Editorial.

Sinisterra José Sanchís (2002). *La escena sin límites*. Madrid: Ñaque editora.

Singer Milton (ed) (1959). *Traditional India: Structure and Change*. Philadelphia: The American Folklore Society.

Sorel Georges (2005). *Reflexiones sobre la violencia*. Madrid: Alianza Editorial.

Stéphan, Jérôme, (2011). *3 Teatro de vanguardia. Meyerhold, Fassbinder, Griffiero*. Santiago: Editorial Arcis.

Steiner George (2001). *La muerte de la tragedia*. Barcelona: Azul Editorial.

Storr Anthony (1970). *La agresividad humana*. Madrid: Alianza Editorial .

Storr Anthony (1973). *Sobre la violencia*. Barcelona: Kairos.

Szondi Peter (1994). *Teoría del drama moderno: 1880-1950; tentativa sobre lo trágico*. Barcelona: Ediciones Destino.

Thiebaut Carlos (1988). *Cave Aristóteles*. Madrid: Visor.

Touraine Alain (2006). *¿Podremos vivir juntos? Iguales y diferente*. México: Fondo de Cultura Económica.

Turner Víctor (1973). *Simbolismo y ritual*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Turner Víctor (1974). *Dramas, fields and metaphors*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Turner Víctor (1988). *El proceso ritual, Estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus.

Ubersfeld, Anne (1984). *Leer el teatro*, Murcia: Godoy.

Vernant J-P. (1986). *La muerte en los ojos. Figuras del otro en la antigua Grecia* Barcelona: Gedisa.

Vernant J- P. Vernant y P. Vidal- Naquet (2002). *Mito y Tragedia en la Grecia antigua (vol. II)*. Barcelona,: Paidós.

Villegas Juan (2000). *Para la interpretación del teatro como construcción visual*. Ediciones de GESTOS: Irving, California.

Yates Frances (2005). *El arte de la memoria*. Madrid: Ediciones Siruela.

Zizek Slavoj Zizek (2009). *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Buenos Aires: Paidós.

CAPÍTULOS O ARTÍCULOS EN LIBROS.

Arendt, Hanna, (1996) “La Crisis en la Educación”, en *Entre el Pasado y el Futuro, ocho ejercicios sobre la reflexión política*, Madrid: Península

Balandier George (2000). « La théâtrocratie selon l’anthropologie » en *Jean Duvignaud. La scène, le monde, sans relâche*. Arles: Maison des cultures du monde.

Barría Jara, Mauricio (2008). “Reconocer un blanco en el dolor. Autorías dramáticas de los últimos años de la nueva democracia -complejos temáticos, escrituras y búsquedas estéticas.” *Theater der Zeit: Chile. Vom Rand ins Zentrum* (Edición especial, Septiembre).

Barría Jara, Mauricio (2009)“Dramaturgia más allá de la fábula. Antecedentes para una crítica de la dramaturgia chilena actual.” *Documentos Lingüísticos y Literarios* (31-32). Universidad Austral de Chile.

Barría Jara Mauricio (2010). “Dramaturgia y sonido. El texto dramático desde la catástrofe del relato” en *[Pensar el/trabajar con/] sonido en espacios intermedios*. Santiago: Ediciones Departamento de Artes Visuales, Universidad de Chile.

Barría Jara Mauricio (2011). “¿Qué relata una performance? Límites y tensiones entre cuerpo, video, performance” en Mauricio Barría y Francisco Sanfuentes (eds.), *La Intensidad del acontecimiento. Escrituras y relatos en torno a la performance en Chile*. Santiago: Ediciones Departamento de Artes Visuales- Centido Universidad de Chile.

Barthes Roland (1986). “Cy Twombly o Non multa sed multum”, en Barthes Roland, *Lo Obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.

Barthes Roland (1986). „Diderot, Brecht, Eisenstein“, en Barthes Roland *Lo Obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós Comunicación.

Barthes Roland (1986). “El tercer sentido. Notas sobre algunos fotogramas de S.M. Eisenstein” en Barthes Roland, *Lo Obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.

Bataille George (1987) “Noción de Gasto”, en Bataille George, *La parte maldita : precedida de la noción de gasto* Barcelona : ICARIA.

Baudrillard Jean (2001). “La precesión de los simulacros”, en Wallis Brian (ed), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid: Akal.

Benjamin Walter (1989). “Experiencia y pobreza”, en Benjamin Walter, *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.

Benjamin Walter (1998). “El autor como productor”, en Benjamin Walter, *Tentativas sobre Brecht*. Madrid: Taurus.

Benjamin Walter (2010). “Para la crítica de la violencia”, en Benjamin Walter, *Ensayos Escogidos*, Buenos Aires: El Cuenco de Plata.

Derrida Jacques (1989). “La palabra soplada”, en Derrida Jacques, *Escritura y Diferencia*. Barcelona: Anthropos.

Derrida Jacques (1989) “El Teatro de la Crueldad y la clausura de la Representación”, en Derrida Jacques, *Escritura y Diferencia*. Barcelona: Anthropos.

Derrida Jacques (2008) “Mnemosyne”, en Derrida Jacques, *Memorias para Paul de Man*. Barcelona: Gedisa.

Diderot, Denis (1994). “Ensayos sobre la pintura” y “Pensamientos sueltos sobre la pintura, la escultura y la poesía”, en del Amo Elena, *Escritos sobre arte*. Barcelona: Ediciones Siruela.

Feral Jossette (2005). “La memoria en las teorías de la representación: entre lo individual y lo colectivo”, en Pelletieri Osvaldo (ed.), *Teatro, memoria, ficción*. Buenos Aires: Galerna.

Fischer-Lichte Erika (2003). “Experiencia estética como experiencia umbral” Erika. Fischer-Lichte (2003). “Ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung”. En Joachim Küpper/Christopher Menke, *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*. Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main.

Fortenbaugh William (1979). “Aristotle’s Rethoric on Emotions”, en BarnesJ., Schofield M. & Sorabji R., *Articles on Aristotle 4, Psychology and Aesthetics*. London: Duckworth.

Foucault Michel (1999 vol. I) “Prefacio a la trasgresión” en Foucault Michel, *Entre filosofía y literatura*. Barcelona: Paidós.

Fried Michael (2006). “Arte y objetualidad”, en Fried Michael, *Arte y objetualidad*. Madrid: Visor.

Guerrero, Eduardo (2003). “Un dramaturgo en busca de la tierra prometida”, prólogo a Galemiri, Benjamín, *Antología esencial*. Santiago: Editorial Don Bosco (edebé).

Grieg David (2001). “Introduction” en Kane Sarah, *Complete play*. London: Methuen Drama.

Grotowski Jerzy (1970). “Él no era enteramente él” en Grotowski Jerzy, *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI.

Heidegger, Martin (1960). “La época de la imagen del mundo”, en Heidegger Martin. *Sendas perdidas*. Buenos Aires: Losada.

Heidegger Martin (1969). *Arte y Espacio*, trad. Pablo Oyarzún, *Documento mimeografiado*.

Heidegger Martin (1994). “La pregunta por la técnica”; “Qué quiere decir pensar”, en Heidegger Martin, *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

Heidegger Martin (2000). “El Final de la filosofía y la tarea del pensar” en Heidegger Martin. *Tiempo y ser*. Madrid: Tecnos.

Heidegger Martin (2003). “Acerca del evento”, en Heidegger Martin, *Aportes a la filosofía*. Buenos Aires: Biblos.

Horkheimer, Max (1970), “Autoridad y familia en la época actual, en *Sobre el concepto del hombre y otros ensayos*, Buenos Aires: Sur.

Hurtado, María de la Luz (2008). “La tragedia popular de Juan Radrigán” en Oyarzún Carola (ed.), *Colección de ensayos críticos: Radrigán*. Santiago: Ediciones de la Universidad Católica de Chile.

Hurtado María de la Luz (2009). “Teatro chileno del siglo XXI: de cuerpos mutilados a la representación ficcional/textual de la muerte o de su enigma”, en *Antología de teatro chileno contemporáneo*. La Habana: Casa de las Américas.

Janko Richard (1992). “From Catarsis to the aristotelian mean”, en Oksenberg, Amélie (ed.), *Essays on Aristotle's Poetics*. New Jersey: Princenton University Press.

Kowzan, Tadeuz (1968). « Le signe au théâtre ». *Diogène* (vol. LXI).

Lear Jonathan (1992). “Katharsis”, en Amélie Oksenberg (ed.), *Essays on Aristotle's Poetics*. New Jersey: Princeton University Press.

Lyotard François (1998). “Lo sublime y la vanguardia” en Lyotard François, *Lo Inhumano, charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires: Manantial.

Mauss Marcel (1970). “Ensayo sobre el don. La forma y la razón del intercambio en las sociedades arcaicas”, en Mauss Marcel, *Sociología y Antropología*. Madrid: Tecnos.

Owens Craig (2001). “El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad” en Wallis Brian (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal.

Rojas Sergio (2000). “Los recursos de la trascendencia (En torno a la estética de lo sublime)”, en Rojas Sergio *Materiales para una historia de la subjetividad*. Santiago: Blanca Montaña.

Rojas, Sergio (2005) “Aristóteles y Brecht: Escena y artificio”. *Nombrada* (2)

Rojas Sergio (2012 a). “Individuo y comunidad en el arte contemporáneo”, en Rojas Sergio, *El arte agotado*. Santiago: Sangría editora.

Rojas Sergio (2012 b). “Cuerpo y representación: escalas de la percepción”, en Sergio Rojas, *El arte agotado*. Santiago: Sangría.

Schiller F. (2000). “Sobre lo Patético”, en Schiller F., *Escritos sobre Estética*. Madrid: Tecnos.

Schiller F. (2000). “Sobre lo sublime”, en Schiller F., *Escritos sobre estética*, Madrid: Tecnos.

Sontag Susan (2007). “Una aproximación a Artaud”, en Sontag Susan, *Bajo el signo de saturno*. Buenos Aires: Debolsillo.

Sontag Susan (2007). “Fascinante fascismo”, en Sontag Susan, *Bajo el signo de saturno*, Buenos Aires: Debolsillo.

Steiner, George (1998) *Tragedia absoluta*. En Steiner George, *La pasión intacta: ensayos 1978-1995*. Madrid: Ed. Siruela.

Turner Víctor (1982). “Liminal to liminoid, in play, flow and ritual. An essay in comparative symbology”, en Turner Victor, *From ritual to theatr. The human seriousness of play*. New York: PAJ.

Veltruski, Jiri (1989). “Cualidades sonoras del texto y la actuación del actor” *Gestos* (8).

Vernant J-P. (1983). “La categoría psicológica del doble” en J-P. Vernant, *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*. Barcelona: Ariel.

Vernant J-P. (1990). “Cuerpo oscuro, cuerpo resplandeciente”, en J-P. Vernant, *Fragmentos para una Historia del Cuerpo*. Taurus: Madrid. vol 1.

Vernant J-P. (2002). “El tirano cojo: de Edipo a Periandro” en J-P. Vernant y P. Vidal_Naquet, *Mito y tragedia en la Grecia antigua*. Barcelona: Paidós. Vol. II.

Vernant J- P. (2002). “El Sujeto Trágico: Historicidad y Transhistoricidad” en J-P. Vernant y P. Vidal_Naquet, *Mito y tragedia en la Grecia antigua*. Barcelona: Paidós. Vol. II.

ARTÍCULOS EN REVISTAS

Agamben Giorgio (2011). “¿Qué es un dispositivo?”. *Sociológica* (73 año 26).

Akim Adel (2006) “Théâtre de Benjamin Galemiri: Prefacio” *Apuntes* (128).

Balic Ricardo (2005). “Pensamientos a partir de *HOMBREconpiesSOBREunaespaldadeNIÑO* de Juan Claudio Burgos” *Apuntes* (126-127).
Barría Jara Mauricio (2005). “Cuerpo real y cuerpo ficticio en la tragedia antigua”. *Teatrae* (9).

Baría Jara Mauricio (2008). “Reconocer un blanco en el dolor. Autorías dramáticas de los últimos años de la nueva democracia- complejo, temáticos, escrituras, y búsquedas estéticas”. *Theater der Zeit: Chile. Vom Rand ins Zentrum* (Número especial).

Barría Jara Mauricio (2010). "De la performance a la teatralidad. La intensidad de la falla". *Gestos* (50).

Barría Jara Mauricio (2011) "Performance y políticas del acontecimiento. Una crítica a la noción de espectacularidad" *Revista Aletria*, (v. 21, 1)

Boyle, Catherine, (2006). "Andanas de la cabeza: aproximaciones a la traducción de la dramaturgia de Benjamín Galemiri", *Apuntes* (128)

Burgos Juan Claudio (2005). "Hacia la escritura definitiva". *Apuntes* (126-127)

Butler Judith (1988). "Performative acts and gender constitution: An essay in phenomenology and feminist theory". *Theatre journal* (40).

De Toro Alfonso (2001). "Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria, transcultural y transtextual en las ciencias del teatro en el contexto de una teoría postmoderna y postcolonial de la 'hibridez' e 'inter-medialidad'". *Gestos* (32)

Féral Josette (1982). "Performance et théâtralité: le sujet démystifié ». *Modern Drama* (25)

Fischer-Lichte Erika y Roselt Jens (2008). "La atracción del instante. Puesta en escena, performance, performativo y performatividad como conceptos de la ciencia teatral", trad. Andrés Grumann. *Apuntes* (130).

Gurvitch George (1956). "Sociologie du Théâtre". *Lettres Nouvelles* (35).

Griffero, Ramón, (2000) "Almuerzo de mediodía o brunch", *Apuntes* (117 1º semestre)

Hurtado María de la Luz (1995). "El Teatro de Ramón Griffero: del grotesco al melodrama", *Apuntes* (110 septiembre)

Hurtado María de la Luz (1997). "De las utopías a la autorreflexión en el teatro de los 90". *Apuntes* (112 septiembre)

Hurtado María de la Luz (2002). "Teatro chileno de los años ochenta: de la parodia del poder a la subjetividad". *Assaig de Teatre* (33).

Hurtado María de la Luz (2003). “Chile, 1973-2003. Treinta años del otro 11 de Septiembre. Paradojas del teatro chileno en dictadura y en la transición democrática”. *Primer Acto* (299, II)

Ibacache Javier (2007). “Diez dramaturgos chilenos: de la generación del ’50 a la novísima escritura para la escena”. *Alternatives théâtrales* (96-97).

Labra, Pedro (2008) “Romper las reglas convencionales. Festival de dramaturgia europea contemporánea – impulsos nuevos para el teatro chileno”, *Theater der Zeit: Chile. Vom Rand ins Zentrum* (Número especial).

Lechner Norbert (1990 a). “¿Son compatibles modernidad y modernización? El desafío de la democracia latinoamericana”. *Documento de Trabajo FLACSO –CHILE* (440, Marzo)

Lechner Norbert (1990 b). “A la búsqueda de la comunidad perdida”. *Documento de Trabajo FLACSO-CHILE, Serie estudios Políticos* (2, Octubre).

Lechner Norbert (1998). “Modernización y democratización: un dilema del desarrollo chileno”. *Estudios Públicos*, 70 (otoño)

Matamala Roberto (2006). “El canon fragmentado: la dramaturgia chilena del siglo XXI” *Estudios Filológicos*.

Matamala Roberto (2007). “Pedazos rotos de algo: la compleja enunciación en el drama de Escobar” *Apuntes* (129).

Pavis, Patrice (2006). « Théâtre et calamité: Avignon 2005, Mise en scène/performance ». *Théâtre Public* (180).

Pradier J-M. (2011). “*Artes de la vida y ciencias de lo vivo*”. Trad. Miryam López Suárez. *Revista Conjunto* (123).

Praz Mario (2005). “Vanitas”. *Vértebra* (10).

Sauter Willmar (1997). “Theatre or performance or untitled event(s)”. *Gestos* (24).

Thomas Eduardo (2007). “Función de las didascalias en los textos dramáticos de Benjamín Galemiri”, *Anales de Literatura Chilena* (Año 8, Nº 8).

Villegas Juan (1996). “De la teatralidad como estrategia multidisciplinaria”. *GESTOS* (21).

PÁGINAS DE INTERNET

Esposito Roberto (2011). “Inmunidad, comunidad y biopolítica” Conferencia pronunciada el 19 octubre del 2011 en la Universidad Complutense de Madrid, edición en pdf: en *Las Torres de Lucca* (0 Enero-Junio) www.lastorresdelucca.org

Arendt Hannah, LABOR, TRABAJO Y ACCIÓN. Una conferencia (1957)
<http://www.baleaerweb.net/afibfilosofia/docs/Arendt.%20Labor,%20trabajo%20y%20accion.doc>

Oliván Santaliestra Lucía (2004). “ La Alegoría en El origen del Drama Barroco Alemán de Walter Benjamin y en Las Flores del Mal de Baudelaire.”. *A parte Rei* (36. Noviembre)
<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/olivan36.pdf>

Karmy Rodrigo (s/f) “Violencia mítica y vida desnuda en el pensamiento de W. Benjamin”
A Parte Rei. Revista de Filosofía (39) <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/karmy39.pdf>

Fischer-Lichte Erika (s/a) “La ciencia teatral en la actualidad. El giro performativo en las ciencias de la cultura.” <http://hemi.nyu.edu/course-citru/perfconq04/syllabus.html>

Prieto Antonio (s/a) “En torno a los estudios de performance, la teatralidad y más.”
<http://hemi.nyu.edu/course-citru/perfconq04/syllabus.shtml>.

Cornago Oscar (2005). “¿Que es la teatralidad? Paradigmas estéticas de la modernidad”.
Telón de Fondo (1), <http://www.telondefondo.org>

Taylor Diana “El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política”. E-misférica, Hemispheric Institute of Performance and Politics, New York University.
<http://hemi.nyu.edu/archive/text/hijos2.html>

APÉNDICE

Una nota sobre “El cuerpo del delito” de Bernard Baas: la política fundada en la deuda.

La violencia emanada de la deuda como forma de constitución de la comunidad es el tema de un breve libro de Bernard Baas titulado “El cuerpo del delito”. En él este autor plantea un forma algo diferente de pensar el problema de la deuda, relacionando la con la falta en Lacan. Si bien, es una propuesta sumamente interesante su enfoque contrasta con la manera en que e esta investigación estamos entendiendo la idea de deuda. Por lo mismo considero es un aporte referirla, aunque no haya sido un textos crítico de base.

Como señala el propio autor, y contra lo que el título podría sugerir, no tratará en este texto de vincular el surgimiento de la comunidad política con algún ‘*crimen o falta originaria*’ (11-12). Le interesa, por el contrario, pensar la comunidad como *cuerpo*, es decir: “la reunión de individuos socializados en una totalidad institucional” (11), pero ese cuerpo político será pensado como constituido, *auto instituido* en tanto reunión de individuos, a partir de la *deuda* o *falta* que “*constituye el lazo comunitario de los contratantes, es decir, a la unidad del cuerpo político*” (p. 13). Desde este punto de vista, a contrapelo de la Modernidad, el cuerpo político aparece tensionado entre un *deber ser* y un *ser* que, en una lógica organizada con miras a un *telos*, debieran llegar a coincidir; en este sentido la comunidad histórico-política se evidencia como estando en deuda. Así Baas propone, por ejemplo, que la Declaración Universal de los derechos del hombre, en tanto agudizan la tensión *real-ideal*, “*reúne a los miembros de la comunidad política por y en el reconocimiento común de esta deuda*” (15).

Baas parte por analizar los postulados ético-políticos de Kant, articulados según él en torno a la ‘falta innata’ o la ‘humanidad en falta’, luego, se detiene a considerar la problemática de la comunidad socio-política desde la perspectiva de Freud y Heidegger. Si bien es cierto que Baas reconoce y destaca diferencias, no es menos enfático en relación a no perder de vista la ‘*sorprendente convergencia*’ (p. 57) entre los tres autores tratados; le parece fundamental que, a partir de Kant, Freud y/o Heidegger, la naturaleza política y social del sujeto dependa de su estar afectado por la culpa-deuda-falta, que viene a ser como su ‘*esencia*’: “*esta culpabilidad es la condición de posibilidad de cada uno de ellos y*

de su comunidad” (p. 57). Así vistas las cosas, Baas puede alegar un fundamento negativo para el cuerpo político, esa nada o falta que, en su carencia en la denuncia de un saldo a rendir, nos obliga a ‘*com-parecer*’, es decir, a estar juntos en la solidaridad de la culpa-finitud: “*la Cosa pública –la Res-publica—no debe entenderse como el interés común que destina a los asociados a hacer ‘obra’ común; sino más bien como esta Nada de la cual procede la deuda o el defecto que nos hace ser, o –lo que es igual—que nos hace estar juntos*” (p. 59).

A partir del énfasis puesto en la *Cosa*, Baas introduce elementos lacanianos en su análisis, así se nos dice que la comunidad pensada como comunidad de la falta-deuda puede ser inscrita dentro de una problemática del goce como lo prohibido (p. 60). A partir de esto, el autor plantea a la *Cosa*, en tanto pura falta, como un más allá de lo político que, lacanianamente pensada, instituye lo político; así como el orden simbólico se articula en torno a la (im)posibilidad de significar lo Real, pretensión vana e inevitable *per se*, así también la posibilidad de acceder a una indiferenciación comunitaria (es decir un cuerpo político no organizado en torno a la deuda-falta) sería un análogo del Goce, en tanto relación objetual con la Cosa (pp. 61-63). Esquema que Baas cree poder reconocer al mismo tiempo en Freud, y su ficcionalización del origen comunitario: la horda primitiva, y en Kant, en este caso entre los meandros del Imperativo Categórico y su exigencia de renuncia a los intereses individuales patológicos en pro de un interés común racional e indiferenciado (pp. 64-66). Cerrando este apartado Baas propone que la indiferenciación comunitaria también puede ser rastreada en la proposición heideggeriana de un co-destino del pueblo que se constituye en la apertura indiferenciada de todo Da-sein en tanto tal.

Luego de lo anterior, en el apartado titulado la Doble Ley (pp.67-77) Baas propone al ser-social como constituido a partir del mandato cósmico que lo tensiona hacia la indiferenciación comunitaria, intención que ella misma contradictoria puesto que la Cosa siempre está más allá de toda posibilidad de acercamiento y/o simbolización, pero este mandato por el hecho de ser tal, es un intento irrenunciable (p. 67) He aquí, entonces, el punto fuerte que Baas quiere destacar: el goce, *id est* la identificación absoluta con la Cosa, está siempre prescrito a la vez que proscrito, en términos kantianos esto quiere decir que el sujeto está obligado, o compelido, a buscar la comunidad ideal y a evitarla a toda costa. El soberano bien político kantiano, que Baas identifica con la Cosa pública, es aquello que

debemos lograr concretar que hemos de prohibirnos alcanzar, luego, siempre estamos en falta-deuda: “*el movimiento del deseo, que procede siempre de la Cosa, es decir de esa nada o de esa falta-de-ser que lo causa... siempre llevado por y hacia ese goce que permanece prohibido... lo que hace del sujeto un sujeto siempre en-común, es precisamente su división o escisión que consagra su deseo a la deriva significativa o simbólica, es decir, a la infinita persecución de esta Cosa de la cual está irremediabilmente separado*” (p. 77) En otros términos, la comunidad está fundada en la división, que también puede ser denominada delito, de ahí el sentido del título del libro, cuerpo del delito: comunidad política resultado de la división subjetiva.

Baas, finalmente, cierra su texto con un apartado titulado *Del derecho de ‘resistencia’* (pp. 85-88), donde se nos plantea que (a propósito de la tensión hacia la indiferenciación como ‘*cumplimiento comunitario de la comunidad*’ (p. 84), no otra cosa sino la destrucción, esto es el anonadamiento en la *Cosa*) el problema contemporáneo en relación a los Derechos Humanos giraría en torno a reconocer que el fundamento universalizante de la comunidad política ha de apoyarse, paradójicamente desde la perspectiva moderna, en “*el fondo-sin-fundamento de la comunidad*” (p. 86); es decir que no se puede pretender la universalización de lo *humano*, como garantía de igualdad y/o respeto, puesto que el ser humano está caracterizado, contra todo esencialismo o substancialismo, por constituirse a partir de la *relación* con otro, esto es, como ser *co-presente* como *ser-junto*. Y es precisamente la *Cosa* la que nos arrastra a querer ser-con-otros, pero ella misma se oculta o retira, y entonces la comunidad queda constituida a partir de la falta, a partir del ocultamiento, *delitesco*, de aquello que la inaugura. He aquí otra forma de reiterar, y ampliar, le sentido del título del texto: El cuerpo del delito, la comunidad en deuda.

Mauricio Adrian Barría Jara

Nacido en Santiago el 13 de agosto de 1967

Dramaturgo y Teórico del Teatro. Se desempeña como académico del Departamento de teatro de la Universidad de Chile.

Ha ganado la Muestra Nacional de Dramaturgia en tres oportunidades y la beca para la creación literaria del Fondo del Libro y la Lectura. El año 2006 publica en la editorial de dramaturgia chilena Ciertopez : *El peso de la pureza seguido de Impudicia*.

En septiembre del 2005 estrena *La Mañana Siguierte* obra publicada en la antología *Dramaturgia Chilena Contemporánea. 7 autores*. Griffero R. (ed.) Casa de las Américas-LOM, 2007. Trabaja como dramaturgista de la Compañía “Un mundo teatro” en los montajes de *Filóctetes* de Heiner Müller (2008) y *Bajo Hielo* de Falk Richter (2009). En enero del 2010 estrena *Páramo*, bajo la dirección de Luís Ureta en el Festival Santiago a Mil parte de la Trilogía Bicentenario de la Compañía La Puerta. Es co-editor académico de la *Antología Cien años de Dramaturgia chilena: 1910-2010*, publicada por la Comisión Bicentenario en marzo de este año. El año 2010 gana un Fondart para producir cinco montajes sonoros de la Biblioteca Sonora de la Dramaturgia Chilena. Ha publicado más de una veintena de artículos sobre teoría de la performance y teatro chileno en revistas nacionales y extranjeras.