

# La praxis teatral como proceso político. Una aproximación antropológica

Gorka Alvarez Barragán

Universidad del País Vasco

gorkalvarez@gmail.com

Iván Alvarado Castro

Universidad Autónoma de Madrid

ivan.alvarado@uam.es

**Palabras clave:** teatro, *performance*, activismo, experiencia.

**Resumen:** El presente artículo da un cambio de perspectiva a la praxis artística, concretamente a la teatral y performativa, tomando en cuenta el proceso de creación además de la representación. Nuestro enfoque antropológico atenderá estos aspectos: a) un abordaje de la ontología del ser social desde la praxis artística; b) una transdisciplinariedad que enriquezca la mirada antropológica y c) una perspectiva política desde la que rescatar los procesos creativos. Atendiendo a estos tres enfoques podremos, como antropólogos, aportar, no soluciones, pero sí nuevos puntos de vista a la eterna pregunta: ¿puede el teatro ser una herramienta de transformación social?

## Introducción. Más allá de la antropología de la *performance*

Hasta ahora antropología y teatro han mantenido una relación constante en el tiempo, pero desde posiciones muy recónditas. Por un lado, el teatro ha mirado a la antropología para enriquecer la escena, pero se ha declarado autónoma respecto a ésta (Giacché, 2010). Desde el ámbito teatral, esta propuesta se denomina antropología teatral. Por otro lado, autores como Turner o Schechner incluyen los saberes y las experiencias teatrales dentro del patrimonio y el horizonte de las ciencias sociales. Desde el ámbito antropológico, esta aproximación se denomina como antropología de la *performance*.

Eugenio Barba, uno de los promotores de la antropología teatral, la explica del siguiente modo:

*Ankulegi* 19, 2015, 97-110

Fecha de recepción: 10-04-2015 / Fecha de aceptación: 19-11-2015

ISSN: 1138-347-X © Ankulegi, 2015

"[...] esta [la antropología teatral] no responderá ni a la necesidad de analizar científicamente en qué consiste el lenguaje escénico, ni a la pregunta fundamental de quien hace teatro o danza: ¿cómo llegar a ser un buen actor o bailarín? [...] Originalmente, se entendía por "antropología" el estudio del comportamiento del ser humano no solamente a un nivel socio-cultural, sino también fisiológico. La antropología teatral, por consiguiente, estudia el comportamiento fisiológico y socio-cultural del ser humano en una situación de representación" (Barba y Savarese, 1990: 18).

Por otro lado, la clave explicativa de la antropología de la *performance*, también conocida como *performance studies*, reside en el paso de entender la cultura como texto (Geertz, 2011: 372) a entenderla como *performance* (Fischer-Lichte, 2011: 53). Victor Turner, Erwin Goffman, Richard Schechner, Jeffrey Alexander, Judith Butler o Peggy Phelan, son autores que se relacionan, de maneras diversas, con esta visión de la cultura.

Sánchez-Prieto (2013: 79-80) resume así este marco teórico: Turner analiza el ritual como una escena teatral, denominando como "drama social" a los momentos de conflicto y posterior resolución que surgen durante la interacción social cotidiana, mientras que Goffman utiliza la metáfora teatral directamente en la vida cotidiana enfatizando 'el carácter estratégico y maquiavélico de la vida social, centrándose en el modo en que los individuos crean y negocian su imagen' (2013: 80) y, por último, Butler aplica el concepto de "performatividad" a cómo nos construimos como hombres o mujeres, mostrando el género como una *performance* social continuada que está instituida por una repetición de actos (2013: 78-79).

El sociólogo Jeffrey Alexander, situado también dentro de los *performance studies*

igual que el objetivo de la representación escénica con el de la representación social, a saber, la "identificación psicológica y la extensión cultural" (2005: 31). Alexander sale del ritual centrado en sociedades menos complejas dando el salto a las sociedades complejas actuales y heterogéneas (2005:31) y rescatando la capacidad de agencia del individuo en su actuación secular (2005: 53).

Richard Schechner, uno de los principales teóricos de los *performance studies*, explica así la *performance*: "Todo se construye, todo es juego de superficies de efectos, lo que quiere decir que todo es *performance*: del género, al planteamiento urbano, a las representaciones del yo en la vida cotidiana" (2000: 11). Consciente de la escasa concreción de su propuesta, Schechner intenta acotar el término *performance* introduciendo el concepto "conducta restaurada" como la marca distintiva de ésta (2000: 13). La conducta restaurada o comportamiento restaurado es la actuación que efectúa la persona en el momento de la representación; es el actor o la actriz actuando: "yo portándome como si fuera otro" (2000: 109). Este autor sostiene que la característica principal de la conducta restaurada es el comportamiento vivo (1990: 282). Aunque para Schechner la *performance* se puede encontrar en cualquier lugar, sus ejemplos de conducta restaurada los sitúa en los protagonistas de un ritual, una danza, un evento deportivo o un concierto musical.

Consideramos que el concepto usado por Schechner debe ser acotado. No deben darse ambigüedades. No todo es *performance* en el sentido que queremos manejar. Si hay una conducta restaurada, un "como si", hay una ontología equiparada a un proceso artístico y no un uso del lenguaje teatral como metáfora, que ha sido el utilizado por algunos teóricos como Goffman (1987).

Para terminar de completar la definición de *performance* debemos recurrir a una de las grandes investigadoras de la materia, Peggy Phelan (1993). La suya es una óptica más ligada al arte, pero sin desdeñar las ciencias sociales. Esta autora sostiene que el poder de la *performance* reside en la implicación de lo real a través de los cuerpos vivientes y en el momento puntual de su ejecución (1993: 148). La ontología de la *performance*, al igual que la ontología de la subjetividad que defiende Phelan, se fundamenta en su carácter irreproducible (1993: 146). Phelan recurre a lo performativo como realizativo, al igual que Judith Butler, aunque circunscrito al contexto artístico. No liga la *performance* con la vida, algo que sí hace Butler para quien lo realizativo atañe al momento de la actuación pero que, además, se proyecta más allá del mismo. En un apartado posterior analizaremos con más detenimiento la propuesta de Butler.

Nuestro planteamiento revisa el campo de la antropología de la *performance* a través de una mirada que incorpora la aportación que la antropología puede hacer al mundo del teatro y la *performance* desde una perspectiva que aúne lo político (praxis) y la transformación del ser (ontología) desde el proceso artístico, en este caso del proceso teatral, poniendo énfasis no en el producto artístico sino en los parámetros ontológicos del individuo ligados a la praxis artística.

Este planteamiento nos lleva a realizar un análisis que rescate la inmanencia del hacer, que es propia de la disciplina teatral como arte vivo, frente a otras artes que hacen un mayor énfasis en la reproducción de la obra de arte, en el producto artístico acabado. Seguir poniendo el acento en este producto artístico acabado es continuar fijándonos en el arte como mercancía, el cual no se puede entender sin reproducción y, por tanto, mercantiliza-

ción del mismo, perdiendo, tal y como recoge Benjamin (2010:19-20), su aura. Aura que, al igual que ocurre con la *performance* de Phelan, va indisolublemente ligada al aquí y ahora (2010:14), no pudiéndose reproducir pues pierde su naturaleza en tal reproducción. Este "aquí y ahora" queda ligado de modo inexorable a la presencia corporal. Rescatamos por ello el trabajo con el cuerpo que trae la *performance*. Estas premisas dan primacía a las artes escénicas frente a otras artes como el cine, la música, la pintura o la fotografía. No queremos decir con ello que dichas artes no puedan tener poder transformador. Pueden tenerlo en la medida en que se puedan realizar, en la medida en que se transformen en arte vivo; en otras palabras, en un arte no sólo centrado en el producto final sino en la experiencia vivida a lo largo del proceso.

Por tanto, nos encontramos ante una clara apuesta del arte, en este caso de las artes escénicas, como acción y, ligándose al trabajo del dramaturgo e investigador teatral Augusto Boal (2004, 2008), como acción política:

"El objetivo principal de este tipo de estéticas es transformar al 'espectador', ser pasivo, en el fenómeno teatral, [...], en actor, en transformador de la acción dramática. No importa que la acción sea ficticia, importa que la acción sea acción. La poética del oprimido no busca ni la catarsis ni la concientización sino la acción misma, él mismo asume el protagonismo de la acción y ensaya soluciones" (Abellán, 2001: 157).

## ¿Dónde reside el poder de la praxis teatral?

Son muchos los teóricos que han abordado el poder transformador del arte relacionándolo con la experiencia, aunque lo hayan he-

cho desde una posición que les ha impedido ahondar en sus propias afirmaciones tal y como recoge Bourdieu:

"Solo preguntaré por qué a tantos críticos, a tantos escritores, a tantos filósofos les complace tanto sostener que la experiencia de la obra de arte es inefable, que escapa por definición al conocimiento racional; por qué tanta prisa para afirmar así, sin combatir, la derrota del saber; de dónde les viene esa necesidad tan poderosa de rebajar el conocimiento racional, esa furia por afirmar la irreductibilidad de la obra de arte o, para usar una palabra más apropiada, su trascendencia" (2011: 11).

La crítica de Bourdieu se centra en algunos de los teóricos que cesan de buscar en la experiencia artística con la excusa de lo inefable.

En relación a esta experiencia supuestamente inefable, nuestro proyecto se desarrolla partiendo de autores de la antropología de la *performance* que ligan ésta, la experiencia inefable, con el arte. Como Victor Turner que dice que: "[...] la antropología de la *performance* es una parte esencial de la antropología de la experiencia. En este sentido, todo tipo de realización cultural, incluyendo ritual, ceremonia, carnaval, teatro y poesía, es una descripción y explicación de la vida misma"<sup>1</sup> (1982: 13).

Esta aproximación nos lleva a hacer mención a dos teóricos de gran envergadura que han ligado la experiencia al arte, y sin los cuales no podríamos entender el marco posterior de nuestra argumentación. Uno de esos teóricos es Gadamer, quien en su obra cumbre *Verdad y método* equipara la experiencia artística con la filosófica y la histórica. Para Gadamer: "Son formas de experiencia en las

que se expresa una verdad que no puede ser verificada con los medios de que dispone la metodología científica" (2012: 24). Aún más, equipara la experiencia del arte con un modo de filosofar (2012: 25), identificando acontecer con comprender.

Gadamer hace primar la vivencia estética a la cual llama "forma esencial de la vivencia en general" (2012: 107). La separa, como vivencia, de la realidad. Lo que pretende Gadamer es ir más allá de Kant y sustentarse en Hegel (2012: 139), de tal modo que, para él, la experiencia estética es una historia de la verdad, equiparando así lo vivido con la verdad.

A pesar de no centrarse en el proceso de creación estético, sino en la experiencia estética, encontramos algunos argumentos dentro de la citada obra de Gadamer que merecen la pena rescatar para nuestro análisis. Nos referimos a sus reflexiones sobre el juego humano, siendo el arte su cota máxima, al cual denomina: "transformación en una construcción" (2012: 154). Continúa afirmando, siguiendo a su maestro Heidegger, que el arte es acontecer: "[...] todo encuentro con el lenguaje del arte es encuentro con un acontecer inconcluso y es a su vez parte de este acontecer" (2012: 141). Este acontecer es propio de la representación o "juego" (2012: 153). Sin embargo, mientras que el juego no se representa para nadie, en el caso de la representación teatral es justo el espectador quien la completa. Se juega para alguien: para un espectador.

La obra de arte es, por tanto, no un objeto ante el cual se posiciona el individuo, sino una experiencia en sí misma que modifica al que la experimenta (2012: 145). El problema en Gadamer reside en que no objetiva dicha afirmación sino que la sustenta en un halo trascendental, tal y como apuntaba

---

<sup>1</sup> Traducción de los autores del artículo.

Bourdieu. Pero, aun y todo, supone un avance respecto a la tradición idealista clásica al sostener que:

"[...] el ser del arte no puede determinarse como objeto de una conciencia estética, porque a la inversa del comportamiento estético es más que lo que él sabe de sí mismo. Es parte del proceso óptico de la representación, y pertenece esencialmente al juego como tal" (2012: 161).

Esto supone romper en cierto modo con la división sujeto-objeto kantiana, recuperando con el juego la parte viva del proceso artístico y ligando el arte a su carácter inmanente.

El otro autor que queremos traer a colación es John Dewey. Para dicho autor la obra de arte nos llega en la mayoría de los casos con una existencia desligada de la experiencia humana que subyace a ella (2008: 3), creando un reino separado para el arte. Esto es algo que se desarrolla en la época moderna, pues en la antigüedad tal distinción entre arte y vida no se daba. En la época de Platón la afirmación "el arte por el arte" sería ininteligible (2008: 8). Dewey trata de hacernos ver la diferencia entre experiencia vital y experiencia estética.

Reflexionando sobre esta experiencia estética, Dewey separa arte de estética denominando arte al acto de producir y estética al de la percepción y goce (2008: 54). Gracias a esta división entre vida y arte puede llegar el autor a la conclusión de que una cosa es la expresión y otra las tempestades de la pasión ligadas a la descarga emocional (2008: 70). Para Dewey la descarga emocional impide a la persona hacer algo y, por tanto, expresar. La pasión desatada en contraposición con la expresión reflexiva. La propuesta de este autor es abordar el arte como naturaleza transformada, generando en dicha transformación

una nueva respuesta emocional (2008: 91). Para que se dé esta transformación se ha de ser capaz de articular una propuesta artística, y esta conlleva un control sobre las emociones. Lo que hace la obra de arte es concentrar y clarificar las experiencias fragmentadas de la vida. Esta unidad de la experiencia estética es, además, acorde con una unidad de la persona: cuerpo, mente y espíritu (2008: 280), en clara alusión a las potencias del alma platónicas.

Tanto para Gadamer como para Dewey hay una equiparación de esta experiencia artística con una experiencia religiosa, pues ambas nos introducen a un espacio que está más allá del mundo sensible (2008: 220). Lo interesante en Dewey es que aunque atribuye cualidades trascendentes al arte tampoco niega su inmanencia. Sobre todo en el caso de la representación teatral:

"En la escena, los medios, los actores, sus voces y sus gestos, están realmente ahí, existen, y el espectador cultivado obtiene cómo consecuencia un sentido exaltado [...] de la realidad de las cosas de la experiencia ordinaria. Solo el espectador no cultivado tiene una ilusión tal de la realidad representada, que identifica la acción con la realidad manifestada en la presencia física de los actores, de manera que trata de agregarse a su acción." (2008: 227).

En esta afirmación, Dewey reconoce el poder de la escena viva acercándose a Gadamer en la visión del juego. Lo reconoce como acontecimiento en tanto que inmanente pero, sin embargo, cierra la posibilidad performativa del teatro —no perdamos de vista que son escritos de principios del siglo XX— al considerar un error que el espectador intervenga en la acción teatral, algo que es una de las características esenciales de la *performance*

como vemos en Phelan (1993) y en Fischer-Lichte (2011). No obstante, Dewey abre la posibilidad acumulativa de la experiencia, dando importancia al proceso y acercándose a las formas del hacer y del hacerse que preconizamos.

Ambos autores confluyen en su concepción de la experiencia artística al verla como una experiencia de carácter autopoietico, siguiendo a Maturana y Varela:

"[...] la condición última de nuestra naturaleza es precisamente este ser humano que se hace (nos hacemos) continuamente a sí mismo, en un operar recursivo, tanto de procesos autopoieticos como sociales (lenguaje) con los cuales se genera continuamente la auto-descripción de lo que hacemos. No es posible conocer sino lo que se hace" (2002: XVII).

Este hacerse continuo, autopoietico, referido a la acción, nos remite a la propuesta de Butler sobre los actos constitutivos (1998: 297). Para Butler la "performatividad" cotidiana son actos de autoconstitución, en este caso relativos a la construcción del género. Esta autora redefine la expresión *performance* recogiendo el uso de la expresión de Austin (2010) en *¿Cómo hacer cosas con las palabras?* Austin propone la expresión realizativo como el hacer en oposición a lo meramente enunciativo. Enunciados como "yo prometo", "yo ruego" son ejemplos que el autor usa para explicar que "emitir la expresión es realizar una acción y que ésta no se concibe normalmente como el mero decir algo" (Austin, 2010: 51). Butler recoge este término no para actos del habla, sino, sobre todo, para acciones corporales.

El texto de Butler marcará un antes y un después dentro del campo de la antropología de la *performance*. Desde la perspectiva de Butler, se recupera el hacer en detrimento

del mero decir, lo realizativo sobre lo enunciativo, sobre todo, porque ese hacer: "constituye una realidad social" (1998: 296). En la medida que se hace, que se actúa en lo cotidiano, se va generando un nuevo modelo dentro de lo social. Esta aproximación, además de la importancia que tiene dentro de su propio campo de la antropología del género, gesta un nuevo modo de acercarse a lo realizativo desde su propia teatralidad. En relación a esta teatralidad, la propia autora, siguiendo a Schechner en *Between theatre and anthropology*, rescata una visión de un tipo de teatro que "intenta cuestionar o ciertamente romper esas convenciones que demarcan lo imaginario de lo real" (1998: 309). La cuestión aquí es: ¿de qué modo se rompe con esa frontera?

Encontramos en Victor Turner un intento previo de ligar lo teatral con momentos más allá de la convención del espectáculo, al dar el paso de lo liminal a lo "liminoide". Lo liminal, proveniente de *limen* —frontera—, es el lugar no clasificado donde una persona está fuera de la sociedad, donde no tiene estatus, pero sí unas normas de lo liminal que acatar. En contrapartida a lo liminal, lo liminoide es una característica típica de las sociedades posindustriales, proviene del griego *eidos* —forma—. Es el lugar del juego, el lugar de la creatividad, donde nace la antiestructura (1982: 32-33), es decir, donde se rompen el sistema de relaciones, jerarquías y estatus sociales. Para Turner, las personas de un grupo que está en un periodo liminoide no tienen posiciones asignadas y desarrollan una intensa camaradería o igualitarismo interno, desapareciendo, en un principio, los estatus, formándose así un grupo que ha de gestionar sus relaciones internas. Al ligar la teatralidad a lo liminoide, Turner no sólo está conectando el teatro más allá del ritual, sino

que lo está ligando al juego. Al juego como experiencia, como dicen Gadamer y Dewey. Turner está abriendo la teatralidad a nuevas posibilidades, a múltiples espacios más allá de la convención teatral.

Sin embargo, hay diferencias entre las propuestas de Butler y de Turner que debemos abordar. La primera es que en el caso de Turner, aunque abre lo liminoide a espacios que se encuentren fuera del espacio teatral, sigue dando una entidad diferenciada al momento liminoide, algo que en el caso de Butler no queda tan delimitado, pues para ella lo importante son los posibles del cuerpo, mientras que para Turner son los posibles de la escena ritual.

Debemos dar la misma importancia al proceso como experiencia acumulativa que a la escena y no dar más primacía a esta última, como hasta ahora se ha hecho. La propuesta de Turner nos parece desacertada cuando divide en separación y reagregación los momentos liminoides. Subyace aquí una visión continuista de la sociedad, es decir, se entiende el conflicto como parte regulativa de la sociedad para que pueda seguir en un continuo equilibrio. Para Turner lo liminoide es un "drama social" como puede ser el "caso Watergate" (1982: 70). Son casos en los cuales se rompe la norma y se da la crisis. Este primer momento de ruptura pasa a ahondar en las diferencias con el grupo dominante en su segunda fase, para ser resueltos en una tercera fase, la del ritual público, que termina con la reintegración y reconciliación (1982: 70-71).

Nuestra posición se inclina hacia los planteamientos de Butler quien, como ya hemos dicho, reflexiona sobre la dificultad de dirimir las líneas divisorias entre: "el papel teatral y el papel social" (1998: 308), si bien ve una mayor permisividad social en

lo que ocurre en el escenario que en lo que ocurre en la calle: "Desde luego, la vista de un travesti en el escenario puede provocar placer y aplausos, mientras que la vista del mismo travesti al lado de nuestro asiento en el autobús, puede provocar miedo, ira, hasta violencia". La *performance* fuera de contexto inquieta. En este caso inquieta porque lo que en el teatro no es más que actuación en la calle no lo es, ya que no se mantiene la convención teatral. Se rompe la membrana que separa el escenario de la vida. La *performance* pasa de ser un espectáculo mediado por la concepción de lo teatral a ser un acto realizativo, un acto que constituye a un individuo y que impregna lo social. El individuo y lo social erigido a través de actos, de "*performances* constitutivas" (1998: 297).

Si bien consideramos que el espacio de la *performance* ocupa un espacio determinado (es decir, no todo es *performance*), nos parece apropiada la visión de Butler porque da pie a confrontar la *performance* con la realidad, abriendo la posibilidad de politizar la escena de un modo totalmente diferente a como ha sido abordada por los clásicos del teatro político europeo Bertolt Brecht y Erwin Piscator, los cuales dieron un desarrollo escénico político renovador pero sin salir del espacio propio del teatro.

Lo que proponemos es dar un doble giro dentro del campo de la antropología de la *performance*. Por un lado, dejar de mirar el teatro y la *performance* como metáfora y pasar a centrarnos en dichos elementos como categorías analíticas ontológicas, es decir, como entidades con posibilidades autopoiéticas. Por otro lado, evitar centrarnos exclusivamente en el momento concreto de la representación espectacular o ritual y analizar el proceso de creación con el mismo protagonismo. En definitiva, recuperar el valor de uso del proceso

teatral frente al valor de cambio (Debord, 1998: 13). El proceso de producción es para nosotros tan importante como la muestra de lo producido.

Por ello consideramos que debemos hablar de praxis teatral más que de *performance* o de teatro. Recogemos el concepto de praxis de Gramsci: "[...] igualdad o acción entre filosofía y política, entre pensamiento y acción, es decir, a una filosofía de la praxis. Todo es político, incluso la filosofía o las filosofías, y la única filosofía es la historia en acto, es decir, la vida misma" (1970: 29). Para el filósofo y político italiano, la filosofía de la praxis va indisolublemente ligada a la vida. De igual modo ocurre con la praxis teatral en tanto que es una ontología del ser social, el cual no solo hace sino que se hace en dicha praxis.

Esta terna —vida, teatro y política— nos lleva a dos autores determinantes: Antonin Artaud, para la reflexión sobre la relación entre el teatro y la vida, y Augusto Boal, para la reflexión sobre la conexión entre teatro y política.

Para Artaud el teatro debe estar conectado con la vida. Una vida que compara con el simulacro: "[...] me veo en medio de una vida que no es sino un simulacro y en la que los hombres no cesan de repetir las mismas muletillas sobre el amor, la generosidad, la bondad y la caridad, mientras en su interior son impuros y en su vida íntima se conducen como puercos" (1981: 164). Artaud otorga al teatro la posibilidad de convertir la vida de los hombres en una vida "verdadera" desde la verdad en la escena: "Necesito actores que sean, ante todo, seres, es decir, que en escena no tengan miedo de la sensación verdadera de una cuchillada y de las angustias, absolutamente reales para ellos, [...] no se trata de hacer verdaderos los sentimientos a

los que se apela, sino mostrar obstinadamente seres en el lugar de los sentimientos a los que se apela" (1986: 193).

Lo que pretende Artaud desde su teatro es encontrar un cambio verdadero en el actor y la actriz desde lo vivencial, una revolución del ser antes que una revolución social: "[...] a todos los espíritus muertos-vacíos se les hace la boca agua con la revolución y el anarquismo y sueñan con una insurrección en la calle, cuando ni siquiera han sabido amotinarse en sí mismos" (2006 a: 186). A lo que apela Artaud es a cambiar la persona a la cual cree sumida en un profundo conservadurismo interno, algo que posteriormente Foucault aludió como: "el fascismo que se halla dentro de nosotros, que acosa nuestras mentes y nuestras conductas cotidianas, el fascismo que nos hace amar el poder, desear aquello mismo que nos domina y explota" (1994: 2-3). Años más tarde Boal hacía alusión a esta idea con su "poli en la cabeza" (2004: 21).

Artaud compara metafóricamente al teatro con la peste, que no puede quedarse en lo subjetivo sino que ha de ser intersubjetiva: "Entre el apestado que corre gritando en persecución de sus visiones, y el actor que persigue sus sentimientos, entre el hombre que inventa personajes que nunca hubiera imaginado sin la plaga y los crea en medio de un público de cadáveres y delirantes lunáticos, y el poeta que inventa intempestivamente personajes y los entrega a un público igualmente inerte o delirante, hay otras analogías que confirman las únicas verdades que importan aquí y sitúan la acción del teatro, como la de la peste, en el plano de una verdad epidémica" (2006 b: 28).

Para muchos Artaud fue un visionario, para otros simplemente un loco. Sus postulados en pos de un teatro que involucre al



público en la escena, hasta tal punto que la acción se confunda no con la realidad pero sí con la verdad y la necesidad de un cambio integral de la persona que haga teatro, es algo totalmente novedoso para su época. Hoy sigue siendo innovador y abre una vía hacia un pensamiento que busque el cambio no de lo que se dice o hace sino del que se hace haciendo, convirtiendo al teatro, al igual que la peste en: "[...] una crisis que se resuelve en la muerte o la curación" (2006 b 36).

El camino abierto en este apartado nos lleva a dialogar profundamente con el entrenamiento actoral y la inserción política de dicho proceso.

### **El trabajo actoral: un entrenamiento ontológico del ser social**

El entrenamiento que llevan a cabo los actores consiste en un proceso de aprendizaje y creación imaginativa sobre el cuerpo y sus posibilidades, sobre la autoconsciencia, sobre los patrones corporales adquiridos socialmente. Es en los juegos teatrales y en el abordaje y construcción de un personaje cuando el actor se hace consciente de cómo el cuerpo está modelado por las costumbres y cimentado por las prácticas cotidianas. Prácticas y costumbres mecánicas, sólidas, algunas inconscientes, que constituyen, atraviesan, articulan y configuran el cuerpo. Prácticas y costumbres que conforman nuestra identidad y con las que hay que enfrentarse para transmutar un material e instrumento de trabajo ya conformado en un material e instrumento de trabajo limpio y maleable que permita al actor abordar otro modo de pensar, sentir y actuar, en definitiva, de ser. Un material magmático que tomará, eventualmente, la forma que el actor desee y en el momento

que éste quiera, mostrando y demostrando la labor utópica de lo consciente sobre lo inconsciente.

Abordar un personaje consiste en incidir sobre las múltiples dimensiones entrelazadas que constituyen a toda persona. El sociólogo Löic Wacquant (1995) explica que en el trabajo corporal de los púgiles no interviene la inteligencia discursiva lógica ni la transferencia consciente de información sistemática (1995: 72). Lo mismo ocurre con el trabajo corporal del actor. Estamos ante un proceso en el que el agente va aprendiendo a observarse y escucharse a sí mismo, a observar y escuchar el entorno con el fin de re-equilibrar y re-constituir su cuerpo en todas sus dimensiones. Así, el agente va transformando su psique, su autoconsciencia del cuerpo —con sus estados emocionales y cognitivos— y la consciencia de lo externo (1995: 73) con el fin de representar desde sí mismo a un personaje en el escenario. Este despliegue no sólo confiere al actor ciertas habilidades o aptitudes sino también ciertas actitudes.

Todo este trabajo y aprendizaje está orientado hacia el espectáculo final. Pero sustentándonos en la concepción del teatro como un arte para ser vivido centrado en su valor de uso, emerge su capacidad para ser una herramienta con la que reflexionarnos y producirnos a nosotros mismos. Se muestra así la práctica teatral como una praxis de producción de subjetividad desnormalizadora, como una potencial "tecnología del yo" (Foucault, 2010).

Pero, ¿de qué modo debería desplegarse la praxis teatral para poder considerarla una tecnología del yo? ¿Cómo se materializa el capital corporal del actor en su vida? Dicho de otra manera, ¿de qué modo el trabajo del actor puede saltar del escenario a la calle rompiendo —tal y como apuntaba Butler—

esas "convenciones que demarcan lo imaginario de lo real"? ¿Es el actor un cuerpo revolucionario en potencia?

Todo actor entabla una doble lucha: contra la ergonomía fisiológica y contra los patrones ontológicos culturales. En los grupos o compañías de teatro, aunque no exista una obra como objetivo, se lleva una rutina de entrenamiento a través de ejercicios que entrelazan el cuerpo, la voz, la presencia o la imaginación. Los actores y actrices se preparan para abordar una creación teatral en las mejores condiciones. Y las mejores condiciones son aquellas en que uno es consciente de sí mismo. O al menos es consciente de que debe serlo, de que debe asumir su cuerpo, sus hábitos y mecanismos, sus resistencias y habilidades, sus atrofias y sus hipertrofias (Boal, 2011: 137). A esto se añade el afinamiento del aparato sensorial con el fin de conocer nuestros modos de percepción. Boal habla de sentir todo lo que se toca, escuchar todo lo que se oye y ver todo lo que se mira (2011: 8).

Una de las técnicas clave es la de la escucha. Una frase común en el mundo del teatro es la de que un buen actor solo necesita escuchar a su compañero. La escucha concebida como un estado, como una actitud. Escuchar no es solo escuchar al otro más allá de las palabras, es también escucharse a uno mismo. Un tipo de escucha que está en un flujo continuo entre esos dos planos que son, en realidad, uno solo: el interior y el exterior. La escucha teatral no trata sólo sobre qué ocurre conmigo, sino sobre qué ocurre conmigo en relación con mis compañeros de escena, con los objetos que conforman ésta, con las luces y el sonido y, por supuesto, con el público. Y además, qué ocurre entre todos estos elementos.

Éstas premisas parecen obvias, pero nuestro aparato cognitivo ha sido entrenado en seleccionar ciertos fenómenos y ya lo hace de

modo casi inconsciente. Cuando aprendemos a conducir un coche, nuestros movimientos son casi automáticos y nuestra percepción prioriza fenómenos relacionados con la conducción. Algunas de nuestras maneras de movernos, de expresarnos o de actuar en lo cotidiano también tienen este carácter cercano a lo inconsciente. De aquí la necesidad de desaprender, de deconstruir lo normalizado, de ver lo cotidiano como excepcional y lo excepcional como cotidiano, de desconfiar de lo evidente y de lo que creemos saber, empezando por nuestro propio cuerpo.

Foucault encuentra este desaprender en la cultura del cuidado del sí que surge en la antigua Grecia, lugar donde comienza su análisis sobre las tecnologías del yo. Estas tecnologías del yo: "permiten a los individuos efectuar, por cuenta propia o con la ayuda de otros, cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma, pensamientos, conducta, o cualquier forma de ser, obteniendo así una transformación de sí mismos con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad" (2010: 48).

El cuidado del sí griego —promovido por Sócrates, entre otros— es concebido como una práctica adulta que ha de realizarse durante el resto de la vida. Entre las funciones del cuidado del sí que identifica Foucault encontramos la función crítica, dentro de la cual el desaprender es un elemento esencial que permite:

"[...] deshacerse de todas las malas costumbres, de todas las falsas opiniones que se pueden recibir del vulgo, o de los malos maestros, pero también de los padres y del entorno. 'Desaprender' (*de-discere*) es una de las tareas más importantes del cultivo del sí" (1999: 279).

En su última etapa Foucault pone su mirada en las formas de resistencia ante el poder

que despliega el agente. Un agente que el propio Foucault había hecho desaparecer entre las estructuras de poder —en sus trabajos sobre la genealogía del saber y del poder— y que hace reaparecer a partir del análisis de las prácticas del sí. Para este último Foucault, estas prácticas materializan una ética del yo indispensable como resistencia al poder político (2005: 240).

La conexión entre el pensamiento filosófico de Foucault con la idea de "ensayo de la revolución" de Boal nos lleva a defender que ante la praxis actoral, más que encontrarnos ante un "cultivo del sí" o unas "técnicas del sí", nos encontramos ante una "estética del sí". Dicho de otro modo, hablamos de cómo se crea más que de la creación en sí misma; de recuperar el lado antropológico del proceso teatral que genera una ontología que se confronta con una determinada estética de sí mismo donde el personaje y el actor o la actriz se encuentran en una relación más allá de la meramente profesional. En definitiva, estamos ante un encuentro único entre la vida del personaje y la del actor o la actriz.

### **Del escenario a la vida: "performatividad" orgánica**

La fase de entrenamiento y de creación del personaje teatral puede considerarse como un período liminoide en el que el actor escruta y agita, a través de su trabajo corporal total, las estructuras que lo atraviesan. ¿Podríamos hablar de una transformación ontológica de este? (Turner, 1980: 113) ¿En qué medida el actor transgrede la frontera entre el espacio teatral espectacular y la realidad? La ceremonia teatral espectacular confirma lo que consideramos como real. Es decir, viendo la actuación teatral sabemos que estamos en un

mundo imaginario que ratifica el mundo de lo real. De esta manera, asumiendo que la actuación no es lo real, se traza la línea entre la *performance* y la vida. Recordemos la reflexión de Butler sobre la convención teatral de la travesti. ¿Sirve como analogía el trabajo de Butler sobre la construcción del género para otros proyectos ontológicos?

El salto a la vida de cualquier trabajo corporal actoral que rompa lo normativo, además de la fundamental ruptura de la "quinta pared"<sup>2</sup>, requiere de ensayo y repetición. Y requiere también de lo colectivo para ir más allá del individuo y alcanzar lo social, pasando de una ontología del ser a una ontología del ser social.

Es aquí donde recogemos la propuesta del Teatro del Oprimido de Augusto Boal, que dota al teatro de la dimensión de lo político. En palabras del autor, el Teatro del Oprimido es:

"Un sistema de ejercicios físicos, juegos estéticos y técnicas especiales cuyo objetivo es restaurar y restituir a su justo valor esa vocación humana, que hace de la actividad teatral un instrumento eficaz para la comprensión y la búsqueda de soluciones a problemas sociales e intersubjetivos" (2004:28).

Este planteamiento teatral está orientado hacia las propias opresiones, reflexiones y expansiones políticas del propio grupo que participa en la creación. Tenemos así una experiencia teatral engarzada en una circunstancia política colectiva, pasando, tal y como apunta Augusto Boal, de un teatro-espectáculo a un teatro-ensayo. Un ensayo desde y

---

<sup>2</sup> En el teatro, la "cuarta pared" es la pared imaginaria que divide el escenario del público. Lo que denominamos como "quinta pared" sería la pared imaginaria que separa el ámbito del espectáculo de la calle.

para la vida de los que forman el colectivo: un "ensayo para la revolución" (2009:47).

La propuesta de Boal trabaja siempre con situaciones de "opresión que se dan siempre que alguien utiliza el poder que le da la fuerza o su estatuto social, económico, o incluso cultural, para reducir a alguien a la pasividad, sumisión, a la condición de objeto" (Abellán 2001:188). Podemos decir que este autor responde con su planteamiento a la pregunta clave que, según el investigador del teatro político César de Vicente, ha de responder todo teatro político: "¿Cuál es la estructura de poder que determina las condiciones sociales en las que suceden los hechos?" (2013:16).

Nuestra propuesta ahonda en los procesos de subjetivación política desde la praxis teatral sin dejar de lado la representación teatral. Nos preguntamos por las relaciones de poder y buscamos las capacidades de respuesta que la praxis teatral puede generar ante las estructuras de poder que subyacen a esas relaciones. O formulándolo desde la pedagogía del oprimido: buscamos las respuestas que los individuos pueden autodesarrollar en colaboración a través de la praxis teatral.

## Conclusiones

En este artículo hemos elaborado un pequeño itinerario sobre la antropología de la performance recogiendo elementos que completen nuestra propuesta. Turner y Schechner nos aportan su trabajo sobre la representación, mientras que Butler nos brinda el material teórico necesario para saltar de la representación a lo cotidiano.

Nuestro análisis de lo performativo parte de Artaud y Boal como catalizadores de una experiencia teatral que active la praxis política del individuo, potenciando la capacidad de agencia de este al apropiarse de los cambios encarnados en los procesos teatrales. La propuesta aborda el teatro no solo como espectáculo sino como un proceso de creación que abarca desde el ensayo hasta la obra final.

Abordar dicho proceso, entendido como praxis teatral, nos adentra en un laboratorio de subalternidad, tal y como explica Scott, donde encontraríamos los "discursos oficiales de los subordinados" (2003: 137). El código teatral nos ayuda a entender las relaciones de poder no solo desde la comunicación, como se ha propuesto hasta ahora desde la antropología de la performance y desde el teatro, sino desde la subjetivación política que conlleva el proceso de creación. No es meramente lo que se dice, sino cómo se dice; no es meramente lo que se hace, sino cómo se hace.

Lo que nos interesa, por tanto, no es sólo el acto de "cruzar el Rubicón", de pasar el punto de no retorno, sino estudiar qué hace a alguien dar ese paso y cómo lo hace. Es cierto que el propio estatus de dominado es suficiente para rebelarse, pero como investigadores nos interesa entender cómo entra la subjetividad en escena o, como diría Foucault: "Hay sublevación, es un hecho; y mediante ella es como la subjetividad (no la de los grandes hombres, sino la de cualquiera) se introduce en la historia y le da un soplo [...]. Basta que existan y que tengan contra ellas todo lo que se empeña en hacerlas callar para que tenga sentido escucharlas y buscar lo que quieren decir" (1999: 206).

## Bibliografía

- ABELLÁN, Joan (2001) *Boal Conta Boal*, Barcelona, Institut del Teatre.
- ALEXANDER, Jeffrey (2005) “Pragmática cultural: un nuevo modelo de *performance* social”, *Revista colombiana de sociología*, 172: 9-67.
- ARTAUD, Antonin (1981) *Cartas desde Rodez, Volumen I*, Madrid, Editorial Fundamentos.
- (1986) *Cartas desde Rodez, Volumen II*, Madrid, Editorial Fundamentos.
- (2006 a) *Cartas desde Rodez, Volumen III*, Madrid, Editorial Fundamentos.
- (2006 b) *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa.
- AUSTIN, John (2010) *Cómo hacer cosas con las palabras*, Barcelona, Paidós Estudio.
- BARBA, Eugenio y SAVARESE, Nicola (1990), *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*, México, Escenología, 18-36.
- BENJAMIN, Walter (2010) *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*, Madrid, Casimiro Libros.
- BOAL, Augusto (2004) *El arco iris del deseo*, Barcelona, Alba Editorial.
- (2008) *Teatro del Oprimido*. Barcelona, Alba Editorial.
- BOURDIEU, Pierre (2011) *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama.
- BUTLER, Judith (1998) “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”, *Debate feminista*, 18: 296-314.
- DE VICENTE, César (2013) *La escena constituyente. Teoría y práctica del teatro político*, Madrid, Centro de Documentación Crítica.
- DEBORD, Guy (1998) *La sociedad del espectáculo*, Archivo Situacionista Hispano.
- DEWEY, John (2008) *El arte como experiencia*, Barcelona, Paidós.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2011) *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada Editores.
- FOUCAULT, Michel (1994) *El anti Edipo. Introducción a la vida no-fascista* [en línea]  
<<http://www.congresoed.org/wp-content/uploads/2014/10/michel-foucault-prologo-a-antie-dipo-1.pdf>>
- (1999) *Ética, estética y hermenéutica*, Barcelona, Paidós Básica.
- (2005). *La hermenéutica del sujeto*, Madrid, Ediciones Akal.
- (2010) *Tecnologías del yo. Y otros textos afines*, Barcelona, Paidós.
- GADAMER, Hans (2012) *Verdad y método*, Salamanca, Ediciones Sígueme.
- GIACCÉ, Piergiorgio (2010) “Los verbos transitivos del teatro. Mirar teatro”, en C. LISÓN TOLOSANA (ed.) *Antropología: horizontes estéticos*, Barcelona, Anthropos, 153-182.
- GOFFMAN, Erwin (1987) *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Madrid, Amorrortu-Murguía Editores.
- GRAMSCI, Antonio (1970) *Introducción a la filosofía de la praxis*, Barcelona, Ediciones Península.
- MATURANA, Humberto y VARELA, Francisco (2002), Santiago de Chile, Editorial Universitaria.
- PHELAN, Peggy (1993) *Unmarked the politics of performance*, Nueva York, Routledge, 146-166.
- SÁNCHEZ-PRieto, Juan María (2013) “Los desafíos del ‘giro performativo’: el modelo de Alexander y la pervivencia de Turner”, en F. ONCINA y E. CANTARINO (coords.), *Giros narrativos e historias del saber*, Madrid, Plaza y Valdés, 77-110.
- SCHECHNER, Richard (1990) “Restauración del comportamiento”, en E. BARBA y N. SAVARESE (eds.), *El arte secreto del actor: diccionario de antropología teatral*, México, D.F., International School of Theatre Anthropology, 282-290.
- (2000) *Performance. Teoría y prácticas interculturales*, Buenos Aires, Libros de Rojas.
- (2002) *Performances studies. An introduction*, Londres, Nueva York, Routledge.

SCOTT, James (2003) *Los débiles y el arte de la resistencia*, Tafalla, Txalaparta.

TURNER, Victor (1980) *La selva de los símbolos*, México, Siglo XXI.

— (1982) *From ritual to theatre. The man seriousness of play*, Nueva York, PAJ Books.

WACQUANT, Löic (1995) "Pugs at work: Bodily Capital and Bodily Labour among Professional Boxers", *Body & Society*, 1 (1): 65-93.

**Hitz gakoak:** antzerki, performance, aktibismo, esperientzi.

**Laburpena:** Artikulu honek praxi artistikoari ikuspuntu aldaketa bat ematen dio, zehazki antzerki eta performanceei, ez bakarrik antzezpena kontuan hartuz baita sormen prozesua ere. Gure ikuspuntu antropologikoa honako gaiez arduratuko da: a) Praxi artistikotik izate ontologiaren abordatze bat, b) Ikuspegi antropologikoa aberasten duen transdiziplinaritate bat eta d) Ikuspuntu politiko bat prozesu sortzaileak berreskuratzeko. Hiru ikuspuntu horiek kontuan harturik, gai izango gara antropologo bezala, ez konponbideak, baina bai beste begirada batzuk azalertzeko, betiko ondoko galdera honi erantzuteko asmoz: izan al daiteke antzerkia eraldaketa sozialerako herreminta?

**Keywords:** theatre, performance, activism, experience.

**Abstract:** This article changes the way artistic processes are analysed, specifically theatre and performance, taking into account the process of creation, as well as the show. Our anthropological viewpoint will deal with these issues: a) Working the social being's ontology through the artistic praxis, b) Improving the anthropological view through interdisciplinary work and c) Taking a political point of view for rescuing creative processes. By addressing these three perspectives as anthropologists, rather than giving solutions we can, provide new ways of approaching the recurrent question: can theatre be a tool for social transformation?