Teatro y procesos de identidad

Ponencia de ***Benvenuto Cuminetti*** *(ASSITEJ/Italia)*

El tema de este Congreso, que desarrolla y amplía el anterior (Adelaida, 87), tiene, sin duda alguna, una importancia primordial.

Desde los días de su formulación hasta hoy mismo, puede afirmarse que ha adquirido una dramática actualidad.

Se inserta en un marco de referencia más complejo que se refiere a la interrogante sobre los tiempos presentes —definidos por algunos como «era de ansiedad»— y al aspecto negativo que presenta la modernidad. El mito de progreso, de acuerdo con razones y justificaciones puramente técnico-prácticas, parece haber contribuido fuertemente a desposeer a personas y a grupos de sus tradiciones de memoria y de esperanza.

Efectivamente, hoy día, el movimiento sin duda más visible es la socialización de la defensa de las identidades.

Los conflictos más importantes que afectan a las sociedades avanzadas, desde un punto de vista económico, y más libres desde un punto de vista político, no oponen categorías sociales a otras, sino más bien identidades culturales a un sistema, a sus aparatos, y a su lógica impersonal.

Efectivamente, hemos visto constituirse unos sistemas de producción y de poder que, mucho más directamente y con mucha más eficacia que en el pasado, vuelven a cuestionar tanto las identidades como los equilibrios naturales.

La dramática experiencia de la destrucción provocada por los procesos de desarraigo en los individuos y en los pueblos, provoca unas interrogantes que presionan sobre el presente y el futuro de nuestras sociedades.

El aspecto negativo de la modernidad tiende a prevalecer así como los inquietantes resultados de sus contradicciones. Estas son:

- La fragilidad del sujeto moderno desarticulado, convertido en pasivo y casi desprovisto de historia.
- Un presente sin la memoria y los lazos vitales con el pasado que nos ha constitudio.
- La ideología individualista que ha cortado los importantísimos lazos entre la persona y la comunidad.
- La idea misma de tradición atacada sin discriminación alguna.

Alain Touraine —especialista francés en ciencias sociales— diseña el cuadro actual con la conciencia de que las nuevas emergencias y las nuevas necesidades tienen que venir acompañadas por un firme compromiso de recomposición y reconstrucción de una sociedad más rica y más vital que reintegre por completo todas las dimensiones humanas que se habían desechado o destruido.

Escribe:

> «Si el anterior orden político y social parece haber quedado deshecho, es también porque en su lugar se está ya construyendo uno nuevo de más amplitud, en el que nos vemos más comprometidos que antes, personal y colectivamente. El espacio público fue primero el de los ciudadanos, luego más tarde, ya más extendido, el de los trabajadores. Hoy día, es el de los individuos y de sus identidades, y, al mimso tiempo, el de la humanidad como comunidad, así como el de la naturaleza como sistema dentro del cual se integra la actividad del hombre.»

Ya Simone Weil lo había dicho proféticamente, advirtiéndonos de las implicaciones destructivas de los procesos de desarraigo:

> «La necesidad de tener raíces es quizás la más importante y la menos conocida de las que tiene el alma humana. Resulta difícil definirlo. El ser humano halla sus raíces en la participación concreta, activa y natural, en la existencia de una comunidad que sabe conservar ciertos tesoros del pasado y ciertos presentimientos del futuro.»

La desaparición de las referencias esenciales y constitutivas de nuestras culturas —son ellas las que definen la identidad, la originalidad y la diferencia de las mismas— nos ha vuelto indiferentes frente al complejo engranaje de los fenómenos culturales que dependen del contexto histórico: las culturas y los portadores de distintas socioculturas, instituciones y asociaciones sobreviven largo tiempo dentro de un universo cambiante.

La falta de fluidez de los fenómenos culturales hace que su dinámica resulte más lenta con relación al desarrollo histórico.

En efecto, los rasgos de una cultura, incluso considerada como extinguida, sobreviven largo tiempo y siguen actuando en profundidad. Y los arquetipos siguen ejerciendo su función de referencia esencial en el fondo de la consciencia de aquel que toma parte en la comunidad que los ha creado y que quizá los esté olvidando en circunstancias históricas normales, pero en los momentos de fuerte tensión, cuando la existencia misma de la comunidad queda en entredicho, los valores inmemoriales encerrados en el núcleo de esta cultura vuelven de nuevo a germinar.

Octavio Paz, en sus sutiles y fascinantes exploraciones de la identidad mexicana, es uno de los maestros más ejemplares en lo que atañe al estudio de estas problemáticas, hoy día vitales y que difícilmente se pueden eludir.

Paz no sufre de nostalgia, pero se da cuenta de que el presente es un pasado oculto.

Viene a indicar cuáles son las formas correctas para volver a la comprensión de aquello que, en el tiempo, modela en sus orígenes a todo individuo o grupo. Presenta un extraordinario testimonio sobre el modo en que hay que dialogar y reconquistar

el pasado —en este caso el pasado de su propio pueblo— y denuncia los daños provocados por una noción de progreso que pretende construir el porvenir, cortando los lazos vitales que nos unen a una parte de nosotros mismos, individuos o pueblos.

El hombre moderno, dice, ha pretendido racionalizar los mitos, pero sin poderlos destruir, ha transformado las diferencias cualitativas —es decir, las diferencias humanas— en uniformidades cuantitativas.

Paz no pone en entredicho la división de México en un México desarrollado y un México subdesarrollado. La división no es falsa; es científica. Pero es gravemente insuficiente. El otro México es pobre. Es efectivamente otro. Pero este carácter o rasgo de «otro» escapa a las nociones de pobreza y de riqueza, de desarrollo y de retraso.

Efectivamente, la identidad:

> «es un complejo de actitudes y de estructuras inconscientes que, lejos de ser las supervivientes de un mundo extinguido, son los elementos vivos que constituyen nuestra cultura contemporánea. El otro México, sumergido y reprimido, reaparece en el México moderno: cuando nos hablamos a nostros mismos, hablamos con él; cuando hablamos con él, hablamos con nosotros mismos».
>
> «La parte desarrollada de México impone su modelo a la otra parte, sin darse cuenta de que ese modelo no corresponde en absoluto a nuestra verdadera realidad histórica, psíquica y cultural y que no es más que una simple copia (degradada) del arquetipo norteamericano.»

Hay que plantearse las cosas de nuevo y salir en busca, repite, del otro México, aparentemente «olvidado», y, sin embargo, profundamente unido al presente.

José María Arguedas, célebre novelista peruano e investigador profundo de la identidad de su pueblo, afirmaba que él no sabía hasta qué punto había comprendido la idea socialista de emancipación y de redención. Pero, añadía:

> «ciertamente no ha hecho morir en mí el espíritu de magia».

Arguedas sabía divinamente que las raíces de la opresión son la pérdida o la violenta mutilación de nuestra memoria.

Y Adorno confirma:

> «Hoy día la tradición nos coloca frente a una contradicción imposible de resolver. Pero si toda tradición desaparece, empezaremos nuestro camino hacia la inhumanidad.»

Lo que Octavio Paz, con la ayuda de fascinantes y minuciosas encuestas, saca a la luz con relación al «otro México», constituye un modelo ejemplar para volver a considerar la complejidad de los elementos y de los procesos que han formado y siguen alimentando a las distintas identidades.

> «En resumen, para mí, la expresión "otro México" evoca una realidad compuesta por distintos estratos y que, alternativamente, se pliega y se despliega, se esconde y se revela. Si el hombre es doble o triple, las civilizaciones lo son igual o más, y las sociedades también. Cada pueblo mantiene un diálogo con un interlocutor invisible que, simultáneamente, es él mismo y el otro que es su doble. ¿Su doble?... la dualidad no es algo traído, ficticio, exterior; es la realidad que nos constituye. Sin "alteridad" no hay unidad.»

Las identidades —personales, culturales, sociales— están constituidas por la dinámica y la dialéctica entre persona y comunidad en el desarrollo histórico dentro de un medio cambiante.

> «Quiero decir el auténtico pasado, que no es lo que "ha pasado": fechas, personajes y todo lo que llamamos historia. Todo esto forma, efectivamente, parte del pasado, pero existe algo que no pasa, algo que pasa sin pasar, perpetuo presente en rotación. La historia de cada pueblo contiene algunos elementos que no varían, o cuyas variaciones son tan lentas que se convierten en imperceptibles.»

El sistema de fiestas y los procesos de identidad

Hoy día quizá tengamos menos dificultad en reconocer los lazos existentes entre fiesta, rito y proceso de identidad, ya que podemos fácilmente imaginar el papel decisivo que la experiencia teatral, en su dimensión de fiesta, interpretaba para el reforzamiento y la recreación periódica de la identidad individual y colectiva.

Efectivamente, la modernidad —en muchos aspectos incontestable «proyecto inacabado» (Jürgen Habermas)— desvela de una manera dramáticamente visible sus contradicciones engendradas por:

> «el impulso de la razón instrumental, el ímpetu otorgado a las hegemonías racionalizantes en nombre del universo, la represión de las diferencias ligadas a estas pretensiones prometedoras» (Paul Ricoeur).

Un progreso así concebido ha instituido un presente completamente proyectado hacia el futuro dentro de la convicción de que el olvido y la destrucción de las supervivencias del pasado constituían el motor de la historia, y no el recuerdo y las diferencias.

La investigación antropológica ha contribuido a poner en evidencia los graves límites del modelo iluminista que, negando los dispositivos (fiestas, ritos, relatos, etc.) que transmitían y conservaban los valores de la tradición, ha acabado por destruir, al mismo tiempo, la multiplicidad y las autonomías de las culturas.

Víctor Torner, estudiando los sistemas rituales, descubre que «lo arcaico puede ser contemporáneo al igual que lo puede ser la física nuclear».

Y Clifford Geertz elabora una noción de cultura que incorpora las diferencias y las «extrañezas» con el fin de poder dar cuenta de las particularidades de las distintas formas posibles de ser humanos.

> «Si queremos descubrir en qué consiste el hombre, sólo podremos hallarlo en lo que son los hombres: y éstos, sobre todo, lo que son es diferentes.»

La crisis de la modernidad se manifiesta en las necesidades de identidad, de volver a poner en movimiento la dialéctica con el pasado, así como a volver de nuevo a la memoria, al recuerdo y al relato.

Efectivamente, una de las respuestas a los procesos de desarraigo es volver a prestar atención a las formas orales y recobrar la exigencia de expresarnos, en unos actos colectivos, bajo unas formas que pertenezcan a la tradición.

Se está descubriendo de nuevo que la crisis de identidad también tiene sus raíces en la desaparición de las experiencias festivas y de rito, así como en la atrofia de la narración y en el arrinconamiento del teatro.

Se interroga uno, no sin inquietud, sobre lo que, con una gran lucidez, ya presentía Benjamin, es decir, sobre el lazo existente entre la desaparición de la figura del narrador, la eliminación de la facultad de intercambiar y de compartir experiencias significativas y la pérdida de las ocasiones y de los «lugares» creadores de memoria y de recuerdos.

La pobreza y la fragilidad del sujeto moderno es también, en efecto, el resultado de un doble proceso: la exaltación de un presente sin memoria y desposeído de los lazos vitales con el pasado; la llegada del individualismo a la sola y única preocupación del tiempo presente y a la hiperinversión de lo privado.

> «Vivir en el presente, solamente en el presente, y ya no en función del pasado o del futuro, es ésta la pérdia del sentido de la continuidad histórica, esta erosión del sentido de pertenecer a una sucesión de generaciones enraizadas en el pasado y con prolongación hacia el futuro. Hoy día vivimos para nosotros mismos, sin preocuparnos por nuestras tradiciones y por los que nos han precedido: el sentido histórico se halla desertado al igual que los valores y las instituciones sociales» (Gilles Lipovesky).

Ricoeur es uno de los filósofos que con más determinación establece los lazos existentes entre el relato y la creación de la identidad individual y colectiva.

Más aún, para el filósofo francés:

«Individuo y comunidad se constituyen en su identidad, recibiendo los relatos que se convierten, tanto para el uno como para el otro, en su historia efectiva.»

La desaparición de la narración y de todas las formas públicas que constituyen y que atribuyen un significado a la experiencia del hombre es algo que debe inquietarnos,

«ya que no tenemos idea alguna de lo que representaría una cultura en la que ya no se supiera lo que significa el relatar».

Pero se trata de un mito occidental tardío, afirman los antropólogos, aquel que trata de reducir el ritual a un simple comportamiento formal y a un conjunto de mecanismos para promover una solidaridad rudimentaria de grupo.

La cosa se ha vuelto a comprender, sólo recientemente, por culpa de una actitud antirritual y muy larga y compleja. Mary Douglas ha tomado en consideración las distintas fases de esta historia que se desarrolla entre un progresivo alejamiento del rito y una exaltación de la experiencia interior, entre una elección de formas de conocimientos intuitivos y el rechazo de unas instituciones mediadoras.

El redescubrimiento de la riqueza humana producida por la experiencia de la fiesta está también documentado por la modificación progresiva de las consideraciones. Victor Turner ve formarse un modelo extraordinario y complejo de teatralidad que ya no soporta la rígida definición de «comportamiento formal».

El rito se le aparece como un conjunto de acciones simbólicas, coherentes y significativas, teniendo algo que ver con la obra de arte. Pertenece a las formas de expresión.

Puede ser una estructura que sincroniza distintos tipos de representaciones, o bien se nos puede aparecer como sinfonía o como partitura musical caracterizada por una sinergia de las diversas acciones simbólicas. Puede hacer entrar en juego todos los sentidos de los participantes, producir modificaciones profundas, hacer nacer algo nuevo.

Clifford Geertz define la fiesta, el rito y otros géneros semejantes como próximos a unos «comentarios sociales» por su ca-

rácter intensamente reflexivo. Ninguna sociedad está desprovista de ellos. Indican «una historia que un grupo se relata a sí mismo, sobre sí mismo». En el caso específico del teatro, un drama que una sociedad representa sobre sí misma para explorar y dar una nueva interpretación de su experiencia, de sus dificultades, de sus conflictos.

Los sistemas de las fiestas y los sistemas teatrales son, por consiguiente, unos extraordinarios y a la vez irreemplazables dispositivos de los procesos de identidad y de las estructuras de producción y de revelación de la experiencia humana captada en profundidad.

La sociología moderna, de inspiración antropológica, es perfectamente consciente de ello.

El brasileño Roberto Da Matta, para darse cuenta de la identidad compleja de la sociedad de su país, intenta llegar a reconocer las grandes fiestas que siguen aún dando ritmo a la vida de su pueblo.

Fiestas de este tipo son unos «comentarios sociales» vivos, que, interrogados con los instrumentos apropiados, nos comunican con la aparente «otra vida» de la sociedad, normalmente oculta:

> «En el rito, sobre todo colectivo, es donde la sociedad puede tener, y de hecho tiene, una visión alternativa de sí misma, ya que sale de sí misma y accede a un territorio ambiguo en el que nada es como de costumbre ni como podría serlo, ya que el ceremonial es, por definición, un estado pasajero.»

Teatro, producción de «crisis», procesos de identidad

El tema del congreso, que invita a reconsiderar los lazos existentes entre teatro y proceso de identidad, desemboca inevitablemente en una problemática más compleja.

La crisis de la dicotomía modernidad-tradición acompaña a un clima cultural más favorable para un destino menos defensivo para el teatro. Incluso si nuestra sociedad, profundamente anticlerical, le ha marginado.

Efectivamente, la investigación antropológica nos presenta la modernidad de los dispositivos de las fiestas; redefiniéndolo, ha anulado casi por completo la acumulación de prejuicios y de equívocos. La investigación teatral está, desde hace mucho tiempo, ocupada en ampliar el campo de la teatralidad y a renovarlo a través de los intercambios y de una confrontación con otras tradiciones.

El teatro es, sin duda alguna, el arte que se puede recrear también por medio de una nueva confrontación con lo arcaico.

La memoria de los orígenes se vuelve a establecer cada vez que amenaza el riesgo de la desaparición de su identidad.

La problemática del modernismo parece, por consiguiente, imponer una toma de conciencia, así como un reto:

- la conciencia de un policentrismo cultural que exige una cultura capaz de reconocer las diferencias en sus alternancias y, por consiguiente, el reconocimiento creador de un pluralismo de tradiciones teatrales ricas y variadas;
- la conciencia de las dificultades reales que encuentra en su camino la salvaguardia de las diversificaciones étnico-culturales en una civilización homologante y abstracta.

Parece importante repetir y poner en evidencia el hilo ininterrumpido que enlaza entre sí la experiencia de la fiesta, la experiencia teatral y los procesos de identidad. Este hilo esencial para esclarecer el inevitable engranaje entre el teatro y los procesos de identidad es la producción de la crisis común.

Estos dispositivos interrumpen y suspenden el flujo de lo real, desvían al grupo, provisionalmente, de la sujeción del tiempo presente, introducen historia y memoria, experiencia y confrontación con otras estructuras de vida. Dan nacimiento a zonas de experiencia de una calidad distinta —la experiencia teatral pertenece a la ficción y a la estética— pero capaces, sin embargo, de provocar un cambio.

Con relación a esto, son esclarecedoras las fiestas de iniciación. Se trata de unos modelos ejemplares de producción de crisis creadoras tanto en lo referente al rito como en lo referente a lo estético. A través de una metamorfosis, se convierten en estructuras estéticas, conservando facetas del rito.

Efectivamente, mitos, fábulas, relatos largos —en los que se inspira con profusión la dramaturgia infantil— son esencialmente unas reconstituciones de *scénarios initiateurs* (textos iniciadores).

Las pruebas de iniciación toman la forma de pasajes difíciles y de peripecias sin las cuales no se madura ni se llega a una nueva identidad.

Mircea Eliade traza unas líneas paralelas antropológicas muy esclarecedoras:

> «Resulta imposible negar que las pruebas y las aventuras de los héroes y de las heroínas de los cuentos de hadas se traducen casi siempre en términos "iniciáticos". Esto me parece algo de importancia primordial: desde la época —tan difícil de determinar— en la que los cuentos de hadas han tomado forma como tales, los hombres, tanto los primitivos como los civilizados, los han escuchado con un placer que permitía una infinita repetición. Esto viene a significar que los textos iniciáticos —incluso camuflados como lo están en los cuentos— son la expresión de un psicodrama que, en el ser humano, responde a una necesidad profunda.
>
> Todo hombre desea vivir algunas situaciones peligrosas, enfrentarse con pruebas excepcionales, hacer su camino en el otro mundo, y todo esto lo puede conocer, a nivel de su vida imaginativa, escuchando o leyendo cuentos de hadas.»

El teatro, como ya lo sabemos, se ha apartado del rito; ha desarrollado los gérmenes de la crítica y de la puesta en entredicho radical de todas las estructuras sociales, adquiriendo progresivamente una autonomía propia.

Gorgia, el sofista, había sentido la novedad de este «pasaje» a través de esta sutil indicación:

> «La tragedia es un engaño en el que el más sabio es el que se deja engañar.»

El teatro produce, efectivamente, una ficción y una experiencia estética, se convierte en un acto cognitivo (saber que se trata de un engaño) y una elección consciente (dejarse engañar).

La tragedia —el nacimiento del teatro en la tradición occidental— está íntimamente ligada a la puesta en entredicho de la realidad:

> «Presentándola lacerada, en conflicto consigo misma, la vuelve problemática» (Jean-Pierre Vernant).

> «Cómico o trágico, el teatro es siempre un juego; unas libertades que los hombres, de forma concertada, acogen con lo sagrado, con lo que va en serio, con lo real e incluso con lo verdadero» (Nicola Chiaromonte).

En «Questa sera si recita a soggetto» («Esta noche improvisamos»), Pirandello imagina que un actor se rebela contra el director de escena, que sólo quiere hacer un espectáculo de evasión, y exclama:

> «Que esto sea como un tribunal que nos oiga y que nos juzgue.»

El teatro ha vuelto con fuerza —y de distintas formas— retomando su vocación inicial de encuesta sobre el presente, de debate crítico y de búsqueda de la verdad. Efectivamente, el teatro unas veces destapa la conciencia del hombre contemporáneo, otras veces acentúa la inquietud y la insatisfacción que se derivan de su condición, y otras siembra «escándalo y provocación», y otras amplifica desmesuradamente la tensión entre lo «negativo» que anida en la sociedad y los nuevos valores.

La investigación psicológica, la más avanzada, a su vez acentúa la importancia fundamental de las experiencias de «crisis» en la formación de la identidad individual y colectiva.

E. Erikson viene a destacar las distintas crisis de identidad que se siguen y que dan ritmo al desarrollo de la vida del hombre. Las crisis sobrevienen, dice, para recordar al hombre que su identidad no ha quedado fijada de una vez por todas, sino que debe continuamente volverse a plantear a través de los trastornos e interrogantes que ofrece la existencia. Pero el concepto de crisis debe de captarse en un sentido positivo:

> «... no significa una amenaza de catástrofe, sino de giro, un período crucial de vulnerabilidad acrecentada y de potencialidad acentuada y, por consiguiente, fuente de fuerza creadora, pero también de desequilibrio».

El lazo que une el teatro a los procesos de identidad halla, pues, su confirmación en la correspondencia entre la vocación que tiene el teatro de crear y de intensificar unas situaciones de crisis y la conciencia moderna que la creación de nuevas identidades exige de los «tránsitos» difíciles y arriesgados. Tanto si las identidades pertenecen a unas historias personales como si forman unas tradiciones colectivas.

Maurice Yendt, con la autoridad que le otorga el rigor de su rica y larga trayectoria teatral, afirma con fuerza la naturaleza crítica y contestataria del teatro, que ni puede ser atenuada ni borrada cuando se dialoga con los jóvenes:

> «Para nosotros, el teatro llamado "infantil" es un diálogo distinto y particularmente sutil entre jóvenes y adultos. En el marco de este diálogo, entendemos permanecer muy libremente como nosotros mismos, y el teatro que proponemos a nuestros jóvenes espectadores lo queremos imaginar a nuestra sola medida de adultos, sobre la base claramente reivindicada de nuestros intereses intelectuales y de nuestro propio placer teatral. Me parece que los jóvenes espectadores prefieren siempre un teatro que amplía así, sin cesar, el campo de su libertad de expresión y de transgresión. Además, nosotros no cambiamos de ningún modo nuestra manera de hacer, de imaginar y de reflexionar el teatro cuando nos interesamos por unas obras destinadas a públicos adultos.»

El carácter marginal del teatro representa probablemente un destino irreversible, pero que se debe de rescatar como «espacio» de resistencia activa contra los procesos de homologación y de complicidad con las contradicciones del presente; debe también presentarse como experiencia irreemplazable de cambio y de invención de una nueva mirada sobre el mundo.

Yo pienso que la ASSITEJ, convertida en lugar de encuentro de una amplia variedad de realidades artísticas, debe subrayar con fuerza el lazo existente entre la salvaguardia de las diversas tradiciones y la salvaguardia de los sistemas específicos del teatro.

En un mundo que tiende a convertirse en policéntrico, es pues absolutamente necesario promover una cultura de las diferencias y del reconocimiento de las «alteridades».

No hay, por consiguiente, un modelo único de teatro, pero existe una riqueza de formas que cada tradición ha elaborado y enriquecido a lo largo de los años.

Los artistas tienen la tarea —la historia de la investigación teatral del siglo XX lo confirma— de reavivar y volver a elaborar, con todo su saber y toda su creatividad, el material de su propia tradición.

Las grandes creaciones no alcanzan lo universal más que gracias a la relación dialéctica entre la fidelidad inventiva a su propia identidad y el diálogo con las otras tradiciones.

> «El futuro tiene un corazón antiguo (de anciano)» (Carlo Levi).

Y la cosa queda confiada a la conversación crítica entre los distintos temas históricos que poseen historias, tradiciones, modos de pensamiento y de acción que son muy suyos.