

EL DRAMA

Georges Balandier

Tras cualesquiera de las disposiciones que pueda adoptar la sociedad y la organización de los poderes encontraremos siempre presente, gobernando entre bastidores, a la “teatrocracia”. Es ella la que regula la vida cotidiana de los humanos viviendo en colectividad: el régimen permanente que se impone a la diversidad de los regímenes políticos revocables y sucesivos. Su nombre procede de un ruso de variados talentos y actividades, pero poco conocido excepto por Beckett, cuyo teatro de la irrisión le debe no poco a su influencia, Nicolás Evreinov. Su tesis, desarrollada a partir de ilustraciones variadas y numerosas, señalaba un asiento teatral en todas y cada una de las manifestaciones de la existencia social. Y, en especial, de aquellas en las que el poder jugaba un papel importante: los actores políticos debían “pagar su cotidiano tributo a la teatralidad”.

El argumento es menos nuevo que el término que lo designa. Shakespeare ya hizo de él su divisa: “El mundo entero es un escenario”. De hecho, sus obras principales no son otra cosa que comentarios dramáticos en torno a las formas como ese principio se pone de manifiesto en las prácticas colectivas, en las situaciones límites que los poderes y las acciones sociales procuran. La puesta en escena de un juego que muestra los juegos que hacen y deshacen la sociedad; una sociología que no procede por enunciación, sino por demostración mediante el drama. Esta última noción obtiene de su origen griego un doble sentido: el de actuar, y el de *representar* lo que se encuentra en movimiento, con el fin de propiciar el desvelamiento de las verdades ocultas en el seno de todo asunto humano. La constatación de la similitud que existe entre los términos “teoría” y “teatro” completa la lección, puesto que implica una misma enseñanza. Nos sugiere que la forma inicial que adoptó la teorización fue de carácter dramático. La vida social, las traslaciones que los actores del drama ejecutan y la teoría partieron juntas; en su conjunto, componen y exponen un mismo orden de realidad. La ciudad griega antigua, los grandes mitos y el teatro que, los hacía visibles mantienen entre sí una relación de correspondencia. La actuación de los personajes reveladores Prometeo, Edipo, Antígona, en primer plano, sirve para dar apariencia a los principios que gobiernan la vida colectiva, los dilemas y conflictos que ésta plantea. Extrayendo de ello una radical conclusión, ciertos politólogos contemporáneos localizan la verdad del poder en el substrato de las grandes mitologías, mucho más que el saber que su propia ciencia ha producido.

Así pues, el imaginario esclarece el fenómeno político; desde dentro, sin duda, puesto que fue una parte de sí mismo lo que lo constituyó. Todo sistema de poder es un dispositivo destinado a producir efectos, entre ellos los comparables a las ilusiones que suscita la tramoya teatral. La imaginería propuesta por Maquiavelo identificaba al príncipe con el demiurgo, el profeta o el héroe; sacralizaba sus empresas haciéndole cómplice de lo sagrado instituido, establecido, es decir la religión y sus ceremonias. Pero la trasposición que requiere la práctica política es de otro tipo: el florentino, por su propia experiencia, que es la de un actor dramático, conoce la relación íntima que existe entre el arte del gobierno y el arte de la escena. Las técnicas dramáticas no se utilizan

sólo en teatro, sino también en la dirección de la ciudad. El príncipe debe comportarse como un actor político si quiere conquistar y conservar el poder. Su imagen, las apariencias que provoca, pueden entonces corresponder a lo que sus súbditos desean hallar en sí. No sabría gobernar mostrando el poder al desnudo (como hacía el rey del cuento) ya la sociedad en una transparencia reveladora. Asumamos el riesgo de una fórmula: el consentimiento resulta, en gran medida, de las ilusiones producidas por la óptica social.

Maquiavelo intenta interpretar este fenómeno insólito al menos en relación con el medio florentino de finales del siglo XV que implica la dictadura de Savonarola. El ejemplo no puede ser más demostrativo. Nada, en efecto, parecía favorecer el éxito de este monje dominico exaltado, que llegó a convertirse en el solitario artesano de una revolución social, económica y política. Aparece, “inspirado por Dios”, en una ciudad conquistada por el ateísmo. Predica y moraliza. Habla de lo que debe ser “el gobierno natural de Florencia”. Decreta y ejerce su dominio sin tomar parte directamente en la vida política a través de sus instituciones. Savonarola moviliza al pueblo, encuentra un apoyo en las artes, organiza una propaganda que concita la adhesión y la formación de “nuevos ciudadanos”. Es hábil en dramatizar, en suscitar puestas en escena en la calle: le da la vuelta al Carnaval, a fin de hacer de él un instrumento de moralización; hace transformar las canciones libertinas en himnos de la “milicia de la virtud”; populariza las hogueras de la vanidad para quemar en ellas los signos de lujo y, con ellos, el mal. Pero el gran juego de las apariencias se sitúa en otro plano. La religión es puesta al servicio de una transformación política total. Florencia es colocada bajo el reino de Cristo y el monje inspirado, “embajador de la Virgen”, convierte su profecía en programa. Construye una ciudad divina, la muestra ya allí, su predicación transforma lo imaginario en presencia. Savonarola habla, y provoca obediencia. La mecánica empleada en producir efectos es, aquí, la oratoria. El poder que adquiere es teatral, en la acepción más inmediata de la palabra. El propio líder nace de una voz, en el sentido lírico del término. Philippe-Joseph Salazar, en un estudio en el que ha tratado de desvelar las ideologías de la ópera, considera que Florencia se encuentra en ese momento sometida a “una dictadura de la voz”. Es mediante ese juego representado que lo imaginario y la ideología se convierten en ilusiones realizadas.

El gran actor político dirige lo real por medio de lo imaginario. Puede, por otra parte, centrarse en una u otra de las escenas, separarlas, gobernar y hacerse él mismo espectáculo. Como sucedía con Luis XIV en sus “intermedios”, el rey se convierte entonces en comediante. La ópera francesa se levanta sobre un terreno político. El Ballet Cómico de la Reina, creado en Octubre de 1581 con ocasión del matrimonio del duque de Joyeuse con la cuñada de Enrique III, es una de las primeras expresiones de ello. Asegura la ruptura con la práctica de las “entradas principescas” o de los “intermedios” a la italiana. Se trata ahora de una representación toda ella centrada en el rey figurando en su palco-carroza. La ópera del XVII, siguiendo la expresión de P. J. Salazar en su obra sobre los aspectos ideológicos del teatro lírico, enaltece el mito en que se afirma “la perfección de la ciudad, del Estado, de la naturaleza monárquica”. Es concebida como una expresión estética perfecta, un arte destinado a mimar la naturaleza física y la sociedad monárquica. El orden y el esplendor de la ópera son los suyos y, por último, los de un mundo acabado cuyo monarca es el centro aparente. De las mecánicas de la naturaleza descritas por la física cartesiana, a las tramoyas y reconstrucciones que fundan la ópera ya los aparatos del Estado controlados por el rey, todo se encuentra en correspondencia. El imaginario clásico proyecta sobre la escena en que se cumple el

drama lírico las representaciones de un orden totalmente armónico. Produce la ilusión y, haciéndolo, la justifica.

Un poder establecido únicamente a partir de la fuerza, o sobre la violencia no domesticada, padecería una existencia constantemente amenazada; a su vez, un poder expuesto a la única luz de la razón no merecería demasiada credibilidad. El objetivo de todo poder es el de no mantenerse ni gracias a la dominación brutal ni basándose en la sola justificación racional. Para ello, no existe ni se conserva sino por la transposición, por la producción de imágenes, por la manipulación de símbolos y su ordenamiento en un cuadro ceremonial. Estas operaciones se llevan a cabo de acuerdo con modelos variables y combinados de presentación de la sociedad y de legitimación de las posiciones gobernantes. Tan pronto la dramaturgia política traduce la formulación religiosa, el escenario del poder queda convertido en réplica o manifestación del otro mundo. La jerarquía es sagrada -como su propia etimología la indica- y el soberano expresa el orden divino, puesto que está bajo su mandato o lo obtiene. En otros casos, es el pasado colectivo, elaborado en el marco de una tradición o de una costumbre, el que se convierte en fuente de legitimidad. Constituye entonces una reserva de imágenes, de símbolos, de modelos de acción; permite emplear una historia idealizada, construida y reconstruida según las necesidades y al servicio del poder actual. Un poder que administra y garantiza sus privilegios mediante la puesta en escena de una herencia.

Sin embargo, es a partir del mito del héroe que con mayor frecuencia se agudiza la teatralidad política. La autoridad que engendra es más espectacular todavía que la teatralidad rutinaria y sin sobresaltos. El héroe no es en principio apreciado por ser “el más capaz”, ni tampoco, como afirmaba Carlyle, por ser quien asume la carga soberana. Es por su fuerza dramática por lo que el héroe es reconocido. Obtiene su calidad de tal, no del nacimiento o de la formación recibida. Aparece, actúa, provoca la adhesión, recibe el poder. La sorpresa, la acción, el éxito son las tres leyes del drama que le otorgan existencia. y debe respetarlas todavía en el ejercicio del gobierno, manteniéndose fiel a su propio papel, mostrando cómo la suerte continúa prefiriéndole a él frente a los demás. En sus formas contemporáneas, el héroe cambia de figura; es menos el feliz esposo de la Fortuna que el poseedor de la “ciencia” de las fuerzas históricas. Las conoce, puede dominarlas y se beneficia de sus efectos positivos: todas las manifestaciones exteriores del poder no buscan sino producir esa impresión. El recurso a lo imaginario no es otra cosa que la convocatoria a un porvenir en el que lo inevitable traerá consigo mejoras para la mayoría de los súbditos. Las luces de escena del futuro iluminan el presente.

Todos estos mecanismos, aisladamente o, con mayor asiduidad, asociándose entre sí, definen funcionamientos políticos reconocibles. Uno de éstos se coloca aparte, en la medida en que sus potencialidades dramáticas son más débiles. Se trata del modo democrático establecido sobre la base de la representación, según la cual el poder resulta de la regla mayoritaria. No depende ordinariamente ni de la connivencia de los dioses o del respeto por la tradición, ni tampoco de la irrupción del héroe o del control sobre las corrientes de la historia. Requiere el arte de la persuasión, del debate, la capacidad para crear efectos que favorezcan la identificación del representado con el representante. Se dramatiza por medio de las elecciones, a través de las cuales se crea la impresión de que puede jugarse siempre una nueva “partida”. La intensidad de la acción resulta de la incertidumbre relativa a la mayoría, a su mantenimiento o a su cambio; el momento espectacular es el de las crisis de gobierno. Ocasionalmente, el efecto sorpresa

lo que el lenguaje de actualidad llama un “golpe” barre la rutina y asombra colocándose en primer plano. Las nuevas técnicas han puesto a disposición de la dramaturgia política los instrumentos más poderosos: los medios de masas, la propaganda, los sondeos políticos. A través de ellos se refuerza la producción de las apariencias, se liga el destino de los poderosos a la calidad de su imagen pública tanto como a sus obras. Es entonces cuando se denuncia la transformación del Estado en “Estado-espectáculo”, en teatro de ilusiones. Pero lo que se somete a crítica aquí, en tanto que perversión, no es sino la amplificación de una propiedad indisociable a las relaciones de poder .

Esa misma amplificación puede llevarse a cabo prescindiendo del concurso de la tecnología contemporánea, en la medida en que corresponde a la naturaleza de ciertos regímenes el recurso a los efectos extremos en orden al mantenimiento de su dominación. Sería éste el caso de las sociedades totalitarias, en las que la definición política es decir, la sumisión de todo y de todos al Estado hace que la función unificadora del poder se lleve a su más alto grado. El mito de la unidad, expresada a través de la raza, el pueblo o las masas, se convierte en el escenario en que transcurre la teatralización política. Su más espectacular aplicación se produce en esa movilización festiva que coloca la nación toda en situación ceremonial. Durante un corto período, una sociedad imaginaria y conforme a la ideología dominante se muestra viva ya la vista. Lo imaginario “oficial” enmascara la realidad y la metamorfosea. La fiesta nazi en la que ni siquiera faltaban los más poderosos simbolismos cósmicos, es la ilustración más frecuentemente citada de ello. Anulaba las divisiones sociales, abolía todo discurso en favor del puro encantamiento, vinculaba casi a la manera de una comunión conducía a la desposesión de uno mismo Jean Duvignaud decía de ella que sustituía la “sociedad civil” por una “fusión delirante”. El pueblo quedaba transformado en una multitud de figurantes fascinados por el drama al que les incitaba a participar el dueño absoluto del poder.

En los países de régimen socialista, en los que el Estado personifica el poder, la fiesta constituye la oportunidad para que la sociedad se muestre “idealmente” en el plano espectacular. El desfile, la procesión militar y civil, son las expresiones ceremoniales del dogma y de la pedagogía de los gobernantes. En este caso, el Mayo socialista es, de entrada, algo más que una celebración del trabajo. Reúne, iguala y vincula en un momento al pueblo ya sus jefes en la exaltación de las realizaciones comunes. Muestra el poderío, en especial el de las armas; celebra los resultados que se considera obtenidos y expone lo que queda por hacer. Trabaja sobre los actores sociales haciéndoles participar de un espectáculo en el que representan no lo que realmente son, sino lo que deberían ser en función de lo que el Estado y en concreto el partido, esperan de ellos. Éste es el aspecto más notorio de una dramatización más general que personifica categorías o entidades: así, el Plan y los datos económicos, el proletariado y su dictadura, el imperialismo y sus cómplices.

Las situaciones y las circunstancias, y no tan sólo la naturaleza de los regímenes, pueden contribuir a la acentuación de la teatralidad política. América Latina, fundamentalmente desigualitaria y sometida a los efectos del dominio exterior, ha engendrado -y todavía sabe de ello- el hinchado del poder. Los gobernantes adornan su mediocridad de maneras en las que con la tragedia la que sufren los pueblos se mezcla lo grosero de las autarquías. Algunos escritores latinoamericanos, como García Márquez, Alejo Carpentier o Roa Bastos, han mostrado a estos héroes-encrucijada encaramados al escenario nacional, un escenario en que sus propios delirios y el

doloroso destino en los que son sometidos se cruzan. Roa Bastos, en su novela *Yo, el Supremo*, hace de un momento dado de la historia del Paraguay un verdadero mito del poder total. El señor de la “Dictadura Perpetua” conforma el modelo absoluto de todos los gobernantes abusivos, demenciales, que reducen la acción y la palabra políticas a un drama barroco.

Un buen número de los nuevos Estados tropicales merecería ser clasificado bajo tal capítulo. Teatralizan hasta el exceso, levantan sus decorados sobre la pobreza de la mayoría y alardean de poderes eximidos de todo control. La buscada grandeza acaba degradándose en una grandilocuencia nefasta y frecuentemente grosera. Hemos visto, en el transcurrir de los años, cómo un dictador se diviniza en Guinea Ecuatorial, cómo un “presidente vitalicio” imita a Napoleón, cómo un militar encumbrado se convierte en mariscal de lo arbitrario y lo imprevisible en Uganda. La muerte y lo grotesco para nosotros sellan una alianza en las actuaciones de un poder que parece sin límite y sin reglas. En otro lugar, en Irán, la furia religiosa baja a la calle y se instala en ella. Dramatiza, moraliza, ejecuta, somete, alimenta la quimera de una revolución permanente, sustituyendo la dictadura y los abusos de una modernidad sin escrúpulos por los de la tradición. De la figura del revolucionario se ha dicho que, desde el instante mismo de su triunfo, queda convertida en una caricatura. Se pasa de la comunión liberadora a la dominación institucionalizada, del acto sacrificial que derriba un poder al acto fundador que establece otro. En el curso de este periodo de transfiguración, todo carácter queda de algún modo inflado hasta la deformación, en especial por lo que hace al aspecto dramático de la institución política. Los regímenes arbitrarios en razón misma de su propio exceso, no consiguen salir de tal estado; los demás, lo van abandonando por la acción del tiempo y bajo los efectos de la que nosotros llamaríamos proceso de normalización.

Todo poder político acaba obteniendo la subordinación por medio de la teatralidad, más ostensible en unas sociedades que en otras, en tanto que sus diferencias civilizatorias las distribuyen en distintos niveles de “espectacularización”. Esta teatralidad representa, en todas las acepciones del término, la sociedad gobernada. Se muestra como emanación suya, le garantiza una presencia ante el exterior, le devuelve a la sociedad una imagen de sí idealizada y aceptable. Pero representación implica separación, distancia; establece jerarquías; cambia a aquellos a cuyo cargo se halla. Son estos últimos quienes dominan la sociedad brindándole un espectáculo de ella misma en el que se contempla (o debería hacerlo) magnificada. Las manifestaciones del poder se adaptan mal a la simplicidad y son la grandeza o la ostentación, la etiqueta o el fasto, el ceremonial o el protocolo la que suele caracterizarlas.

El poder utiliza, por lo demás, medios espectaculares para señalar su asunción de la historia (conmemoraciones), exponer los valores que exalta (manifestaciones) y afirmar su energía (ejecuciones). Este último aspecto es el más dramático, no únicamente porque activa la violencia de las instituciones sino también porque sanciona públicamente la trasgresión de las prohibiciones que la sociedad y sus poderes han declarado inviolables. La plaza de la Grève ha sido el escenario de este drama en que se produce la representación sagrada, sacrificial, de la fuerza. Y, que tiene un valor ejemplar para el público que asiste y participa. Los grandes procesos políticos, en su desarrollo, en la presentación que de ellos se hace, llevan la dramatización a su máximo nivel de intensidad. Imponen una puesta en escena, un escenario, de los papeles, de los resortes secretos y de las violencias, de las revelaciones y de los efectos sorpresa que,

por lo general, culminan con la confesión del acusado. Ponen de manifiesto lo que de extraordinario hay en la puesta a punto del ceremonial judicial. Están sometidos a una lógica implacable, lo que no impide que su funcionamiento haga de todo ello fuente de emociones de la reprobación a la cólera y el odio populares. Convierten por un tiempo la escena política en un teatro trágico, puesto que la clave del drama es la muerte física o moral de aquellos a quienes el poder acusa en nombre de la salvaguarda de la forma y de los valores supremos de la sociedad.

El poderío político no se despliega tan sólo con motivo de circunstancias excepcionales. También se quiere inscrito en la duración, inmortalizado en una materia imperecedera, expresado en creaciones que hagan manifiesta su “personalidad” y su esplendor. Lleva a cabo una política de los lugares y las obras monumentales. La monarquía luisatorcista se muestra, se dice, se glorifica en Versalles, en el castillo que se hace allí levantar y en la ópera, constituida ya en drama lírico. Cada “reino”, incluso republicano, señala de una forma siempre nueva su territorio, una ciudad, un espacio público. Ordena, modifica y organiza, de acuerdo con las exigencias de las relaciones económicas y sociales de las que es guardián, pero también a fin de no dejarse difuminar por el olvido y de crear las condiciones de sus propias conmemoraciones futuras. Entre las ilusiones que el poder produce se halla, en el centro mismo, la que goza de la capacidad de resistir los asaltos del tiempo. Porque alberga la pretensión de ser considerado tan inevitable como los imperativos naturales y como factor de continuidad, a la evidencia del paso de las generaciones y de la muerte de los hombres sus súbditos le opone las pruebas de su perduración.

A la inversa, una nueva capital viene a materializar otra era: muestra los primeros pasos de una empresa colectiva; es el espectáculo que el poder brinda del país en acción y de sí mismo. Se crea por decreto, ante todo para conferirle así fuerza expresiva. Brasilia continúa siendo la ilustración más conocida de ello. A más de mil kilómetros de las costas donde se sitúan las ciudades históricas, sobre una meseta de pobre vegetación de la que los rebaños trashumantes se enseñoreaban, la capital federal de Brasil fue edificada en cuatro años. Su forma es la de un gigantesco avión posado a orillas de un lago nacido igualmente del artificio. Es la desmesura aplicada al tiempo y al espacio; disuelta en la extensión, para ser representativa de un país-continente; vertical sobre un terreno vacío y llano, y construida a partir de un modernismo de vanguardia, para afirmar un porvenir que se anticipa. y siempre inacabada, a fin de que ese porvenir encuentre su lugar. Brasilia expone el poder en una “puesta en escena” debida a Niemeyer; al borde de una plaza inmensa, dedicada a las tres funciones políticas, se levantan los palacios del Gobierno, de justicia y del Parlamento; en una amplia explanada se ordenan escalonadamente los distintos Ministerios. El conjunto de todo lo demás compone los bastidores, con su tramoya ejecutando las funciones indispensables: diplomacia, cultos y cultura, negocios, ejército, residencias. Lo que es dado a contemplar es la jerarquía de las clases y de los empleos; un sistema de diferencias y de distinciones cuya expresión espacial es ordenada por el poder, director y actor por cuenta de la historia.

Las ciudades fundadas en el seno de la larga duración histórica están compuestas por múltiples escenarios, levantados por sucesivos regímenes. Despliegan un espacio urbano en el que abundan símbolos y significaciones. Roma es una de ellas. No fue por casualidad que Freud se planteara quedarse en ella para estudiar a fondo su topografía. Presentía que algo esencial estaba allí inscrito. Se relata en los orígenes mismos de esa

ciudad reconocida como eterna: un mito y un asesinato, una fundación que traza el espacio de la civilización; un nacimiento, el de un poder, el *imperium*. Esta escena original ha continuado siendo una fuente de inspiración a lo largo de los siglos: de Pedro, edificando un imperio espiritual; de los constructores de la unidad de la Italia moderna; de Mussolini, haciendo surgir sobre el espacio romano su sueño imperial. Luego, los decorados de los distintos periodos se confunden. Christian Delacampagne, en su intento por descubrir la “geometría loca” de Roma, ha sacado a la luz los extraños vínculos que asocian los tiempos de la Loba de los inicios a los del florecimiento barroco del siglo XVII y, más adelante, a los de la modernidad. Lo que se encuentra siguiendo esas progresiones, pertenece siempre al poder ya lo sagrado; cada época inscribió su manera de unir una cosa y otra y mostrarlas en lo que sus predecesores habían edificado. Resulta hartamente significativo que fueran los papas constructores del XVI, paladines de la fe y del poderío, quienes hicieran nacer de sus sueños una reconversión de la ciudad todavía vigente. Toda ciudad se va enriqueciendo, a lo largo de su historia, de estos lugares a los que puede serles atribuida una función simbólica, que reciben de manos del destino o que obtienen de los acontecimientos. Se trata de teatros en los que la sociedad “oficial” se produce, y en los que, al contrario, la protesta popular se “manifiesta”. La topografía simbólica de una gran ciudad es una topografía social y política; la Bastilla designa componentes sociológicos que son las clases o las actividades, pero, 'al mismo tiempo, es un espacio abierto a las demostraciones reivindicativas o de revuelta. Ciertos sitios expresan el poder, imponen su sacralidad, mejor de lo que podría hacerlo cualquier explicación. La basílica de San Pedro de Roma, realizada por la plaza columnada que concibiera Bernini, es un decorado destinado a provocar veneración y temor. La liturgia, participación y espectáculo, se convierte en una consagración de la omnipotencia de Dios tanto como de la del pontífice soberano, hasta no hace mucho señor de todo un imperio. En México, el Zócalo, vasta plaza que bordea el Palacio Nacional en el corazón de la ciudad, es un lugar de celebración. Cada año, el 15 de septiembre, a las once de la noche, ante una reunión de varios cientos de miles de personas, el presidente de la República reitera desde el balcón de palacio el grito de revuelta lanzado por el padre Miguel Hidalgo, iniciador de la Independencia en 1810. El mandatario oficia; el pueblo coro innumerable responde con un “¡Viva!” a cada una de sus fórmulas. Las campanas suenan. Luego, estalla la fiesta bajo los fuegos artificiales. Los dirigentes se convierten, en este ritual periódico, en guardianes de la continuidad mística de la Revolución. Crean la ilusión de la permanencia revolucionaria.

Es sin duda la Plaza Roja de Moscú la que ha perdurado por más largo tiempo como uno de los más fascinantes espacios simbólicos y uno de los teatros políticos más elaborados. Esta plaza ya fue el centro de la primitiva ciudad. El Kremlin suponía uno de sus límites ciudad del poder cerrado, antiguo centro religioso por sus catedrales, en las que los zares eran coronados, luego corazón del nuevo imperio de la estrella roja. Lo sagrado escamoteado la iglesia de San Basilio, que fue levantada por iniciativa de Iván el Terrible en el extremo sudeste de la plaza, fue convertida en museo por las autoridades soviéticas se opone a la nueva sacralidad surgida de la Revolución Lenin inmóvil en su mausoleo de mármol, que dos centinelas guardan y ante el que desfilan muchedumbres silenciosas. y también, los nichos de la muralla del Kremlin donde han sido instalados los restos de los personajes ilustres, las tumbas cubiertas de césped donde reposan los héroes muertos no caídos en desgracia y Stalin. Dos centros gobiernan esta configuración política: uno oculto (en el interior de los muros), en que se asienta el poder, el otro aparente (ante los muros), constituido por las tribunas sobre las

que se instala la jerarquía suprema con motivo de las manifestaciones oficiales. Es incontestable: todo el poderío vigente y padecido hasta en sus últimos años se mostraba en este teatro. El espectáculo visual, por sí solo, hacía innecesarias las palabras.

El silencio y un lenguaje propio definen la expresión verbal del poder, al mismo tiempo que suponen una de las condiciones del arte dramático. Constituyen, de un lado, su sustancia. Pretenden un efecto que va más allá del de la información, buscan una influencia duradera sobre los súbditos. Es eso lo que le permite al discurso político presentar un contenido débil o repetitivo porque es ante todo la manera de decir, la capacidad de resultar ambiguo, lo que cuenta, en la medida en que la polisemia asegura las múltiples interpretaciones que de él hacen las diferentes audiencias. El poder de las palabras, reconocido y bajo control, engendra una retórica; es decir, el recurso a un léxico específico, a unas fórmulas y estereotipos, a unas reglas y modos de argumentación. Tales usos identifican un régimen, puesto que lo constituyen parcialmente y contribuyen a dotarlo de un estilo. Tenemos la mordaz elocuencia parlamentaria de la Francia republicana a partir del siglo XIX. Tenemos el lenguaje fuertemente codificado de los dirigentes comunistas, cuyo desciframiento permite establecer los trazos de la “línea” a obedecer y el estado de las correlaciones de fuerzas en el seno del aparato gubernamental. Una personalidad excepcional puede imponerle al poder la marca de su palabra. De Gaulle fue, según un tópico de aquel entonces, un “estilista” en el gobierno, al que acompañaba un ministro “del Verbo y del Gesto”, Malraux. Se le dedicó, en aquel momento, la crítica de llevar a cabo una política que reposaba en la creencia en la proclamación. La palabra, por su fuerza y sus efectos, ilusiona lo real hasta lograr que la idea acabe cobrando vida, manipula esa realidad hasta hacer de ella parte de la teatralidad y la ambigüedad. No cabe duda de que, en estos dominios, su maestría fue absoluta. Estas son las características que permanecen en la superficie; un análisis en profundidad del lenguaje del poder revelaría otras. De entrada, se percibe como válido al margen de la vida inmediata, de la trivialidad cotidiana. Remite a un más allá de ello, en dirección al pasado y/o al porvenir: a los fundadores, a una Carta inicial ya sus principios, a una prospectiva que impone, desde ese mismo momento, la gestión del futuro. En algunas de las sociedades tradicionales estudiadas por los antropólogos, la palabra de los poderosos no procede de ellos, sino de los antepasados que se expresan a través suyo. Son ellos quienes dictan la Ley que habrá de traducirse en órdenes. Lo imaginario informa el gobierno de lo real. En las sociedades en el seno de las cuales avanza la modernidad, la validación es explícitamente “técnica” y, en diversos grados, ideológica. Parece que lo imaginario haya sido evacuado de ella; que se haya convertido aparentemente en explicativa. En realidad, el discurso técnico lo que ha hecho es, ante todo, modificar el modo de producción de imágenes y efectos.

El lenguaje del poder contribuye necesariamente a hacer manifiestas las diferenciaciones sociales, empezando por aquellas que separan gobernantes de gobernados. A veces, hasta un punto extremo en el que la palabra política no se transmite directamente, sino por repetidores, por intermediarios. En un buen número de antiguos reinos de África, el soberano no se expresa ni escucha en ningún caso sin el concurso de un portavoz. Las palabras del poder jamás circulan como las otras. A esta propiedad se le asocia otra. Aquella que hace del lenguaje político a despecho de impresiones contrarias que puedan llevar a identificarlo con el ruido, el viento o las cavidades un lenguaje que debe ser dicho con discreción. Este lenguaje establece, por necesidad, una comunicación calculada; tiende a producir efectos precisos; sólo desvela

una parte de la realidad, puesto que el poder debe también su existencia a que se ha apropiado de la información, de los “conocimientos” requeribles para gobernar y administrar, para ejercer un dominio. Los gobernantes son gentes del secreto, justificado a veces por razones de Estado, del mismo modo que los gobernados saben que “hay cosas que les son ocultadas”. El arte del silencio es parte del arte político. Hubo reyes de la tradición que fueron auténticos maestros en ello, o, cuanto menos, que así eran contemplados por los observadores extranjeros así el soberano del esplendoroso reino de Benin, en África Occidental, se mostraba bajo la figura de un personaje inmóvil y mudo. En las sociedades modernas llamadas del espectáculo, el contraste se acentúa con frecuencia en las manifestaciones públicas del poder, la aparición, la apariencia, el ruido producido en la periferia, y el silencio del centro desde el que se gobierna. La prolijidad sobre lo accesorio enmascara entonces, en parte o del todo, el silencio sobre lo esencial.

Los sistemas políticos y las puestas en escena del poder estudiadas por los antropólogos constituyen una fuente de documentación a propósito de su diversidad y una referencia necesaria en orden al esclarecimiento de aspectos hasta ahora poco conocidos. Lo que en primer término resulta evidente es el hecho de que la presentación espectacular de la vida social no se separa de una representación del mundo, de una cosmología traducida en obras y en prácticas. La China imperial, universo de signos por excelencia, continúa siendo la más sofisticada de sus manifestaciones. Marcel Granet explica, en *La Pensée chinoise*, que el palacio imperial se situaba en el centro del país. Erigido en el centro del recinto, era un edificio sagrado: la “casa del calendario”. Esta construcción representaba la tierra, a través de su base cuadrada, y el cielo, por medio del techo redondo. Sus cuatro lados correspondían a los puntos cardinales, sus doce aberturas a los meses del año. Representaba la globalidad del universo. El emperador debía, en el curso de los días, circular alrededor de esta figuración del mundo, con el fin de mantener la armonía en su reino y garantizar para sus súbditos la paz y la prosperidad.

Los aztecas, fundadores de México en el momento en que los Capeto reinaban en Francia, generadores de poderío y de gloria a los ojos de sus vecinos, creadores de un imperio, vincularon de manera indisoluble la economía política y la economía cósmica. Christian Duverger, en un libro de inquietante título, *La Fleur létale*, nos muestra cómo esta asociación fue llevada hasta la desmesura, hasta el paroxismo y la paradoja. En el antiguo México, todas las gestiones las de la ciudad, las del imperio y las del cosmos se contienen; son una misma. Los humanos tienen a su cargo el contribuir a la marcha del mundo, puesto que es ésta la que condiciona su destino y el porvenir de su sociedad. La interpretación azteca reposa sobre una obsesión permanente por la entropía, por el debilitamiento, por el final del futuro. El cosmos engendra su propio deterioro, el tiempo se desintegra, la energía se extingue “en el calor de la vida”. Esta física y esta metafísica trágicas están acompañadas de una sociología que no lo es menos: también la sociedad padece la ley del desgaste, las fuerzas sociales se erosionan. Ningún pueblo parece haberle concedido una dimensión hasta tal punto dramática al problema del orden. Es en este último que reside el “drama”; la amenaza pesa sin tregua sobre todo cuanto no existe sino para él.

La respuesta debe ser permanente, total, sin negligencia ni flaqueza, y, por ello, programada en detrimento de un individuo por completo subordinado a lo colectivo. Lo que revela es, para empezar, una economía de la energía, en el sentido más amplio del término. La moral azteca impone una estricta codificación de los comportamientos, lo

que se traduce en una planificación absoluta de la totalidad de conductas. El juego, por su gratuidad, y la desviación y la marginalidad, por su inconformidad, quedan proscritos en tanto que gastos inútiles. La energía individual es toda ella puesta al servicio de la comunidad. Esta “buena” gestión no basta, hay que aportar energía nueva, recargar el universo y, con él, la sociedad. Los sacrificios humanos constituyen la tecnología empleada con esta finalidad. Éstos hacen vida de la muerte, captan ritualmente fuerzas vitales que estarían destinadas a disiparse si fueran ejercitadas. La sociedad azteca queda así dramatizada en su totalidad; las escenas sacrificiales se despliegan con motivo de manifestaciones ceremoniales y solemnidades públicas que convocan al pueblo a una especie de teatro de la crueldad. Los guerreros proveen de víctimas y, en su captura, aterrorizan a otros pueblos. Los sacerdotes sacrificadores alimentan a los dioses que gobiernan los signos, los elementos y la naturaleza, los hombres y la sociedad; las comidas antropófagas que siguen a los sacrificios son la oportunidad de que la elite quede vinculada en comunión. Del pueblo azteca Ch. Duverger dice que recibía la violencia sacrificial con un sentimiento de “fascinación asustada”. Todo el sistema de poder, a través de su abundancia simbólica y ritual, es puesto al servicio de un orden devorador que liga solidariamente universo y mundo humano. El sacrificio es la solución escogida para el mantenimiento incesante de ese orden caníbal.

El ejemplo es extremo; se nos antoja absolutamente exótico, bárbaro a pesar de la magnificencia de la civilización azteca. Lo que da a saber es que los poderes tradicionales han asumido siempre la doble carga del orden de las cosas y del orden de los hombres. y que de ello resulta un despliegue simbólico y ceremonial de una profusa riqueza, una multiplicación de las prescripciones y prohibiciones, una dramatización generalizada de la que la naturaleza, al igual que pueblos y ciudades, son escenarios. La racionalización política no acaba de borrar por completo las antiguas maneras. Todos los periodos de crisis grave vuelven a ponerlo todo en cuestión, hasta provocar la formulación de una nueva teoría de la naturaleza, incluyendo en ella la propia naturaleza humana. La primera Revolución Francesa así lo demostró. Las sociedades contemporáneas, regidas por la racionalización técnica, vuelven a ser aparentemente contables de la gestión del mundo natural, del medio en que se inscriben los agrupamientos humanos. Abren el espacio y se libran a rivalizar en poderío. Explotan una forma de energía la del átomo que lleva en sí la capacidad de destrucción absoluta o, en tiempo de paz, su riesgo. Padecen la limitación de las fuentes de materias primas y generadoras de energía y se encuentran enzarzadas en una endémica guerra económica. Se descubren y así lo confiesan a veces culpables de desnaturalización, de contaminaciones y de degradaciones. El drama se restituye en un escenario cuyos límites trascienden las fronteras de las sociedades. Vemos reaparecer entidades olvidadas: Helios, en el centro de las nuevas fiestas solares, se convierte en mensajero del porvenir tecnológico o en una amenaza fatal si la capa de ozono no nos protege de sus ataques. Pero la asociación poder / naturaleza se muestra de una forma más cotidiana, En la gestión: la administración de Los Ángeles cuida del aire de la aglomeración; por doquier, el poder público debe garantizar la calidad del agua; los ministros del Medio Ambiente ya empiezan a ser, aquí y allá, los responsables del buen orden del medio natural. En la protesta: las luchas teatralizadas garantizan la defensa contra las poluciones industriales y contra el estado de anti-naturaleza creado en las megalópolis en expansión. El combate ecológico, que también recurre a medios simbólicos y espectaculares, nos aporta pruebas de cómo el poder está siendo puesto en cuestión. Sus miras apuntan a una redefinición de lo económico (en tanto que relación con la naturaleza), de las relaciones sociales, así como del régimen político en que se

expresan.

Porque se funda ante todo en el estudio de las sociedades de la tradición, la lección antropológica subraya hasta qué punto el poder resulta del juego de las diferencias, de su simbolización y de su manifestación espectacular. El poder separa, aísla, hace enfermar; eso es algo que todo el mundo sabe. Sobre todo, cambia a quien accede a él. La entronización es una modificación. Hace a los reyes. La antropología política africanista lo ha demostrado repetidas veces. Incluso en el caso de las pequeñas sociedades sin aparato y con un gobierno discreto. En el Togo septentrional, el jefe de clan de los moba no accedía a su cargo sino después de haberse retirado un tiempo ante los altares protectores. Allí, recibía coronación, formación e insignias. Se convertía en otra, en tanto había sido objeto de una mutilación sexual, había asumido un nuevo nombre, había aprendido un código de conducta específico que le imponía especialmente no hablar sino a través de un intermediario.

Las grandes monarquías antiguas aplicaron este procedimiento de forma todavía más radical y dramática. El soberano Yatenga, que gobernaba uno de los reinos mossi de Burkina-Faso, no era, en una primera fase, sino el jefe de todos los jefes. No podía recibir la calidad de rey sino luego de un itinerario iniciático de larga duración, que le llevaba a través de una parte del reino a los lugares simbólica e históricamente poderosos.

Durante el recorrido, la persona real se formaba y el poder real se iba precisando. El acto decisivo y último se situaba allí donde quedara establecida la primera residencia del fundador del Estado. El rey ya lo era. Se le exponía a pleno sol sobre la “piedra del poder” y era presentado al pueblo sobre un caballo semental que simbolizaba el nuevo reino, revestido de ropajes blancos especiales. Con su triunfal retorno recibía todos los testimonios de sumisión. El rey, en el curso de estas pruebas de formación, “asimilaba” el espacio y la historia mossi. Las incorporaba: términos con una misma raíz designaban, a la vez, la búsqueda iniciática, al reino, al soberano y, en su sentido más radical, comer, alimentar .

La información africanista comporta numerosas descripciones comparables. En el reino de Loango, en la periferia del imperio Congo, el rey nacía de la elección y de la puesta a prueba. Durante los siete primeros años del reino, no era soberano de pleno derecho, sino que “incubaba”. Decía recibir las “fuerzas” -poderes que no se reducían a la sola capacidad de obtener la subordinación- haciendo retiro cerca de los sacerdotes y de los adivinos. Su obligación iba a ser la de gobernar de manera ejemplar. Hacia el final de este periodo probatorio, recibía la formación última, la consagración y el consentimiento de los poderosos, en el transcurso de un periplo de varios meses por las siete provincias del reino. Debía triunfar en múltiples pruebas iniciáticas y físicas, incluida la de resistir ante las atenciones especiales que le dedicaba una virgen que acompañaba su séquito. Era puesto en contacto con los santuarios más venerados, llevaba a cabo sacrificios que en algún caso podían exigir niños como víctimas. Al final, la entronización mostraba públicamente, con gran fasto, el rey obtenido; a través de ésta quedaba sacramentado, recibía su sitial, su vestimenta distintiva, su nombre de reino; se manifestaba así el juramento de lealtad de los jefes, pero también los límites en el interior de los cuales la autoridad soberana debía mantenerse.

En estos regímenes tradicionales, de exuberante simbolismo, la transfiguración que provoca el poder y la puesta en escena de la jerarquía resultan de algún modo

evidentes. Todo remite al soberano, se simboliza y se dramatiza para él: las relaciones con el universo, con el mundo exterior, con el territorio político, con el pasado y, así, con la historia, con la sociedad y sus obras. El rey se sitúa en el corazón de las representaciones. Modificaciones físicas, incluso sexuales, pueden serle impuestas. El poder le “viste” o fija sus figuras sobre la superficie de su piel. El soberano Loango, maquillado de ocre y caolín desde la frente hasta la punta de los pies, se convierte en un registro donde el poder inscribe sus signos y motivos. De todo ello resultan dos consecuencias principales. Al diferenciar de manera absoluta, el poder separa, sacraliza: coloca aparte a sujetos que, como las divinidades, cuentan con fieles, hasta el punto que política y religión se pertenecen una a otra. Requiriendo tal transformación radical, el poder impone un proceso que es aquel que le permite realizarse. Las cartas dinásticas permiten designar un soberano entre los pretendientes; está por hacer un rey. A la espera de, eventualmente, deshacerlo: por la revuelta, los ataques insidiosos, la confirmación de sus flaquezas, entre aquellas de orden físico que entrañan el riesgo de un contagio de debilidad.

Las sociedades de la modernidad permanecen, en relación con todos estos aspectos, más próximas a la tradición de la que podría antojarse. Han cambiado el modo de la representación, puesto que han sufrido los efectos de la laicización, pero no por lo que se refiere a lo esencial. Un candidato al cargo supremo no puede hacer irrupción, surgir de lo desconocido, a no ser en circunstancias excepcionales que hagan de él un héroe o salvador. Si no es así, debe haber sido preparado, haber adquirido una figura pública, una “dimensión nacional”, una credibilidad que sea resultado de sus pruebas de iniciación y de sus éxitos anteriores. Vencedor, tendrá la obligación de representar recurriendo a un ceremonial, de gobernar haciendo manifiesta su competencia y su “suerte”, de dominar mostrando cómo conserva el control sobre las “fuerzas” -incluidas las suyas propias-. Su condición física habrá de manifestarse espectacularmente, mediante la natación, la caza, la carrera o cualquier otra hazaña. Se trata de un dato político, y el conocimiento de su degradación afectará el nivel de favor por parte de la opinión pública.

La lección de historia viene a completar la de la antropología, al aproximarnos a otras formas de dramatización social y política. Sin duda, los ejemplos más sorprendentes sean los de un Occidente medieval que practica la teatralización generalizada de la sociedad, y el de un Occidente del Renacimiento que “representa”, sobre todo a través de un tipo de fiesta que suscita la coordinación entre las distintas artes. En tanto que instrumentos de poder, estas celebraciones efectúan la transposición dramática de los acontecimientos históricos, traducen simbólicamente las relaciones políticas y sociales y organizan una puesta en espectáculo de la ideología.

Las sociedades medievales estaban todas ellas impregnadas de lo imaginario; Georges Duby nos ha mostrado su contenido y funciones. La Edad Media da comienzo en el momento en que “Roma no era ya en Occidente sino un decorado en ruinas”, pero la fascinación romana acaba sometiendo a los bárbaros. Lo que define la época es la dirección de la Iglesia, que impone a la conciencia colectiva, y durante siglos, “una representación global de la sociedad”. Ésta refleja en la tierra el reino de Dios; su centro es el rey, guía del pueblo cristiano, garante del orden, protector de los pobres y de la Iglesia, que lo sustituirá en cuanto la autoridad real se desmorone; su unidad acabará por ser traducida, en referencia al plan divino, en una disposición jerárquica de las funciones religiosa, guerrera y productiva. El tercer registro de lo imaginario se abre

con las grandes transformaciones del siglo XI, que protagonizaron ciudades que vieron resurgir en ellas las escenas del poder, la riqueza y la creación. Tres fuentes alimentan así, a lo largo del tiempo, a sociedades en movimiento que se generan a sí mismas en la producción de imágenes y espectáculos de un orden figurativo propio.

Jean Duvignaud las ha calificado de “sociedades visuales”; todo queda mostrado y todo es puesto a actuar, las prácticas sociales se llevan a cabo en el marco de una dramatización permanente. Vínculos sociales establecidos a partir de los rigores de una escenificación dada hacen de cada encuentro público una representación. Las circunstancias de la vida individual nacer, casarse, morir se traducen en actos representativos, ejemplares o exaltantes. Concebidas en tanto que auténticas liturgias civiles, las fiestas ponen en escena las jerarquías constitutivas de la sociedad con el fin de exponerlas, de confirmarlas o de contestarlas simbólicamente en esas pantomimas sagradas que son celebraciones como las del Asno o las de Locos. Se escenifican los requisitos, las pasiones, las emociones: en los torneos, en los juegos de sociedad y en los juegos del amor. Un “rebotamiento de efusiones religiosas y de espanto sagrado”, según la fórmula de Johan Huizinga, se manifiesta bajo formas extravagantes, hiperbólicas, dramáticas. Las reliquias de los santos devienen el objeto de una especie de canibalismo metafórico y ostentatorio. Los poderosos oponen a veces una humildad teatral, y momentánea, al lujo ya la suntuosidad de su existencia habitual.

El poder se va poniendo progresivamente en escena; también bajo su forma represiva, a la hora de las ejecuciones capitales. en el curso de las cuales la jerarquización social queda expuesta y el “ejemplo” se convierte en espectáculo. La Edad Media culmina rica en manifestaciones públicas en las que los poderosos figuran como personajes de una representación dramática que la sociedad se brinda a sí misma. En ellas, las apariencias sustituyen al orden real. Aportan a los “héroes” del drama prestigio y respeto. A cambio de sus demostraciones de poderío y de continuidad del poder, se les ofrece consentimiento y obediencia.

El Renacimiento hace de la representación un arte, antes que nada político, que se practica entre los príncipes y en los lugares públicos. Se trata de las “ferias” ofrecidas con motivo de nacimientos y bodas, de los festejos y solemnidades de la corte, de juegos, consagraciones, “entradas” y triunfos, pero también de los cortejos cívicos de las grandes ciudades, del teatro de calle y de las traslaciones novelescas, todo ello al servicio de la transmisión indirecta de una enseñanza. En el siglo XVI, la expresión de este arte todavía comporta elementos medievales, pero, bajo la influencia de Italia, los elementos envejecidos van siendo paulatinamente sustituidos. Las nuevas fórmulas se imponen en Francia bajo el reinado de Enrique II. Cada una de las entradas reales en las ciudades asocia la evocación mitológica a una exaltación de la monarquía y de su misión; el joven soberano es mostrado bajo la doble figura de un emperador romano y de un defensor de la cristiandad, como descendiente de los troyanos y como rey de la nación reconocido hijo primogénito de la Iglesia. De hecho, queda constituido un repertorio común a toda Europa occidental. La transformación de los temas, de los símbolos y del lenguaje artístico, acompaña una preocupación central por el poder. Todo se muestra y se dice con relación a él: el poder imperial de Carlos V, las rivalidades, el antagonismo entre la religión romana y la religión reformada, la constitución de las ciudades, los descubrimientos de un mundo abierto a las conquistas ya la propagación de la fe.

El triunfo de Carlos Ven Bolonia, en 1530, marca el apogeo de su poderío al

proclamar su dominio sobre Italia. Las calles son un decorado que brinda al esplendor imperial su trasfondo de antigüedad; por una parte, los arcos de triunfo, los trofeos, las alegorías que recuerdan las hazañas de los héroes y emperadores del Mundo Antiguo; por la otra, las colgaduras, banderas y blasones que evocan las victorias del soberano, mezclándose con los emblemas e insignias del papado. Porque los dos actores centrales de la representación son el emperador y el papa Clemente VII, que le corona y consagra. Un puente de madera, levantado para el evento, le permite a la muchedumbre contemplar el espectáculo ceremonial. Pero la lección principal es la provista por el cortejo victorioso que sigue. La dignidad imperial y la dignidad papal se muestran con todo su aparato. Se trata de una larga y suntuosa procesión en la que figuran cardenales, obispos, príncipes seculares, embajadores, gobernadores, representantes de Bolonia haciendo ondear los pendones de la ciudad, delegados de Roma, funcionarios y gentes del servicio, consejeros y “doctores”, un millar de hombres de armas “bien montados y triunfalmente ataviados”.

A lo largo de todo el recorrido, un heraldo le va lanzando al pueblo monedas de oro y de plata, gritando: “¡Largueza! ¡Largueza!”, a lo que se le responde: “¡Imperio! ¡Imperio!”. La fiesta completa el ceremonial: banquete de los poderosos cuyas sobras son lanzadas a la multitud, festín del pueblo que recibe carne, pan, y vino que mana de dos leones y un águila bicéfala convertidos en fuentes.

Esta representación total, de la que la ciudad entera constituye el escenario, es una acción política de múltiples facetas. Afirma la necesaria unión de los dos poderes, espiritual y temporal. Exhibe el poderío imperial en toda su gloria, incitando a ir más allá por medio de la conquista sobre los infieles y la expansión de la cristiandad. Traslada, produciendo el engañoso espectáculo de una Europa unificada por el reconocimiento del prestigio y la fuerza de Carlos V. Subordina a través del fasto. Luego, se duplica a sí misma en una maniobra política decisiva, que someterá Italia reduciendo a sus príncipes a la condición de gobernadores imperiales. Los súbditos han recibido el poderoso efecto del espectáculo, los dominantes han desplegado sus estrategias,

Las “entradas” italianas son, ante todo, ilustración de la monarquía absoluta; las del Norte (en Flandes), calificadas de Gozosas, hacen de la ciudad y del pueblo coprotagonistas junto al príncipe de la puesta en escena y la representación. Mientras que en Italia son las estatuas y las figuras pintadas las que amueblan el decorado, aquí, los cuadros vivos que los ciudadanos componen presentan a la ciudad y su historia a través de montajes legendarios y alegóricos. Estos últimos pueden reservar un lugar para el desnudo femenino, como puede ver Dürero en Amberes con motivo de la entrada de Carlos V. Un doble cortejo -el del soberano y el de la ciudad- hace desfilar a los notables, así como a los diferentes cuerpos y categorías sociales. La fiesta oficial le cede un amplio espacio a las diversiones populares ya la espontaneidad, a la *kermesse*. Si la ciudad “se da”, en ocasiones bajo la forma simbólica de corazón ardiendo ofrecido al príncipe por una doncella, no está menos presta a expresar la voluntad de mantener sus libertades y privilegios.

En tales circunstancias, la propia ciudad se hace pedagoga colectiva y educa al soberano para requerir de él fidelidad. Lo hace mediante metáforas, alegorías o espectáculos. Gante le recuerda al príncipe, diez años después de una brutal represión, que su deber es el de asegurar la felicidad de sus súbditos. Brujas presenta un elogio, con doble sentido, de la monarquía, merced a una alegoría del buen gobierno que libra

al trabajo de los estragos de la guerra. Ypres compone un cuadro de agradecimiento al príncipe por la paz que va a instaurar. Douai instala a Trabajo (bajo la figura de un vigoroso joven), orgulloso junto a Munificencia y Justicia. Los temas de inspiración se hacen más ofensivos cuando el fasto y la *kermesse* no logran ilusionar en el marco de una situación que se ha convertido en crítica. La guerra, las desigualdades, el enfrentamiento social, el conflicto religioso ocupan entonces el primer plano de la escena.

Al abrirse la era de las revoluciones modernas en Europa, la dramatización política no desaparece. El acontecimiento le devuelve la juventud. Éste consagra, conmemora, difunde las nuevas ideas y reclama la adhesión por medio del espectáculo; gobierna el ceremonial trágico de los sacrificios de fundación, como se puso de manifiesto con ocasión de los guillotiniamientos y las jornadas de sangre de la Revolución Francesa. Mirabeau defiende el establecimiento de fiestas públicas; las alegorías de las antiguas entradas reales son suplidas por aquellas otras que simbolizan la libertad conquistada y en que son evocadas las grandes hazañas conseguidas. Dantón -que sabe que todo poder está cargado de sacralidad- exige que las fiestas cívicas tengan un contenido religioso. Pero esa religiosidad debe ser la de una sociedad nueva, la de la propia República. Lo que se pedía a las claras era la instauración de una religión política. Robespierre reconoce en el sistema de fiestas nacionales el más poderoso medio de regeneración en la fraternidad. De hecho, la sociedad es conducida a su propio culto y el pueblo, apenas decretado soberano, se ve sometido a un soberano metafórico del que el nuevo poder no puede ser otra cosa que el vicario.

El evidenciamiento de la teatralidad de lo político, de su sacralización y de sus ritos, no es una sutil forma de reducirlo a sus apariencias ya sus juegos ilusorios. Es un resultante en que todo concurre, de las relaciones sociales definidas por el sistema productivo hasta aquellas otras que los valores y el imaginario colectivo constituyen. Si se admite que toda sociedad está siempre en transformación, nunca estancada, que su unidad no se realiza sino en la imagen que impone precisamente el poder dominante, que sus pretensiones y prescripciones no son jamás del todo conformes con la realidad vivida, se puede comprender entonces mejor la necesidad de producir efectos que asuman una función compensatoria. La sociedad no se “sostiene” solamente por la coerción, ni por legitimar relaciones de fuerza, sino por el conjunto de transfiguraciones de las que es, a un mismo tiempo, objeto y ejecutora. Su orden continúa vulnerable: es portador de perturbaciones y de desorden, ellos mismos generadores de astucias y dramatizaciones capaces de mostrar el poder en negativo.

Para-notas

Emmanuel Terray, en su obra *La Politique dans la caverne* (Seuil, 1990), muestra cómo las grandes confrontaciones políticas y judiciales, el choque de argumentaciones antagónicas, “la parada de los conceptos y el combate de las ideas”, encuentra su lugar en el marco del teatro griego antiguo. Bajo la influencia de IOs sofistas, la escena se convierte en el lugar en el que la ciudad reflexiona acerca de ella misma. El teatro de Eurípides, en especial, recurre a “la prueba despiadada de la escena”; opera a la manera de un “tribunal”.

Ha sido el politólogo William M. J. Mackenzie, en *Power, Violence, Decision* (trad. franc., PUF, 1979, bajo el título *Pouvoir, violence, décision*), quien ha buscado en las imágenes da “sustancia de la política”. Este autor propone asociar “la explicación

mitológica y la definición conceptual”. Hace del mito de Prometeo un “mito del poder, de la violencia y de la decisión”.

Philippe-Joseph Salazar ha dedicado su memoria (inédita) de ciencias políticas a explicar el poder de Savonarola. Lo que nos muestra es una “dictadura de la voz”. Ha tratado, más adelante, en un libro en que propone una “genealogía de la ópera” - *Idéologies de l'Opéra* (PUF, 1980)-, acerca de la ubicación sociológica del arte lírico. Lo que pone de manifiesto, refiriéndose al periodo clásico, es hasta qué grado “el mundo natural, el mundo civil y el mundo político se encuentran vinculados a través de una misma estética”.

El tratamiento ideológico, político, de la fiesta continúa excelentemente resaltado por Jean Duvignaud en su obra *Fêtes et Civilisations* (reedición, Actes Sud, 1991); la ideología está en la fiesta, y la fiesta en la ideología. Dos capítulos ilustran la festivalización, en tanto que adhesión alucinatoria, de los regímenes totalitarios: los dedicados al “San Juan nazi”, en Munich, y al “Mayo socialista”, en la Europa del Este.

El lenguaje político se estudia hoy basado en las teorías de la comunicación (véase *Dictionnaire de la communication* bajo la dirección de Lucien Sfez, PUF, 1992); una revista, *Mots*, está dedicada a la cuestión (Presses de la Fondation nationale des sciences politiques), un asunto que los debates en torno al “hablar verdadero” han devuelto al centro de las controversias. Sobre este tema volveremos en el capítulo 5 de esta obra.

A propósito de la fiesta y su función política en tiempos del Renacimiento, conviene remitirse a la serie de obras colectivas publicada por las ediciones del CNRS a partir de 1961: *Les Fêtes de la Renaissance*. Sobre la fiesta revolucionaria, léase a Mona Ozouf, *La Fête révolutionnaire, 1789-1799* (Gallimard, 1978).