



Revista de Claseshistoria

Publicación digital de Historia y Ciencias Sociales

Artículo Nº 57

26 de noviembre de 2009

ISSN 1989-4988

[Revista](#)

[Índice de Autores](#)

[Claseshistoria.com](#)

CARLOS DIZ REBOREDO

Girando el cubo. Apuntes subterráneos sobre expresión artística

RESUMEN

Frente a la rigidez de las instituciones artísticas, este artículo estudia formas alternativas de entender el arte y, con ello, nuevas *maneras de estar* en el mundo. ¿Podemos concebir hoy en día una ciudad sin museos? Al margen de estas zonas de “contacto cultural”, otras expresiones fundamentadas en la performatividad y el juego brotan en nuestras ciudades como formas cotidianas de expresión, creatividad y resistencia. Los límites confusos, típicamente occidentales, que vallan los terrenos extendidos entre el arte y la vida, se confunden y se atraviesan en estas prácticas, dibujando interrogantes en torno a conceptos como obra o artista.

PALABRAS CLAVE

Jam al Cubo, CUE, juego, performatividad, communitas.

Carlos Diz Reboredo

Licenciado en Sociología por la Universidade da Coruña, titular del DEA en el programa de doctorado “Linguaxe, ciencia e Antropoloxía”

panxea1@gmail.com

[Claseshistoria.com](#)

26/11/2009

*The play's the thing
Wherein I'll catch the conscience of the King.*

(*Hamlet*. Acto 2º, Escena 2ª)

El cubo de Rubik está compuesto de un total de cincuenta y cuatro cuadrados. Al girarlo una y mil veces las combinaciones posibles son increíblemente amplias. El abanico de sus colores permite formar arco iris, establece relaciones múltiples y convierte el movimiento de giro en un fin en sí mismo. Precisamente, cada cincuenta y cuatro días atravieso buena parte de la ciudad y desciendo a los bajos del Fórum Própolis, vieja tienda coruñesa de libros y artículos de segunda mano, resignificado ahora como un nuevo espacio social y cultural, donde los astros de Rubik se alinean para dar paso a la celebración de una nueva *Jam al cubo*.

1. JAM'S AL CUBO: EL JUEGO COMO LÍNEA DE FUGA.

Al descender las escaleras que te llevan al subterráneo, allí figura, símbolo y metáfora, dibujada en la pared, la imagen de un cubo de Rubik en las manos de un gigante babuino. Así es cómo los *propoleros* decían sentirse cuando todo aquel espacio recién le había sido cedido gratuitamente por Nicanor, dueño de la tienda: “como monos con un juguete en la mano”.

Quizás no hubiesen podido elegir un símbolo más acertado, una imagen más acorde; porque es el juego en sí mismo lo que fluye en la *Jam al cubo*. El objetivo no consiste en deshacer el rompecabezas del cubo, sino en formular continuamente nuevos movimientos, practicar nuevas combinaciones que simbolizan auténticas luchas contra la determinación y la unicidad. Cada cincuenta y cuatro días los cuadrados se aceleran, se invierten, se hibridan, se transforman, se vuelven círculos, líneas de fuga: juegan a descubrirse. Si el concepto de *Jam* nace referida a las sesiones informales de música jazz jugadas (*to play*) al margen del *show business* y caracterizadas por la ausencia de una partitura, de una línea melódica determinada, cabalgando sobre las notas en base a la improvisación, su elevación al cubo no sólo multiplica posibilidades, sino que imagina mundos. Si el juego es anterior a la cultura, entonces el babuino que preside la escalera conecta en sus giros hasta con el *Homo Ludens* más postmoderno (Huizinga, 1943).

1.1 Art Worlds: convenciones, museos, relatos.

Cuando salgo a la calle, en un recorrido que forma parte ya de mi trabajo de campo, un viaje simbólico que me lleva del centro a la periferia, dejo atrás el portal de una pequeña galería de arte. Su luminosidad no transmite la sensación de calor. Su universo institucionalizado de comisariados y currículums dista mucho de los sótanos de la calle Barcelona. El Fórum Própolis, situado en el barrio del Agra del Orzán, está conectado con la realidad multicultural de nuestras sociedades globalizadas, con las hibridaciones producto de los flujos migratorios. Hace quince años, Própolis se erige precisamente con la idea de servir de foro de encuentro y discusión, a favor de una construcción grupal y dialogada del espacio urbano (*pro-polis*) y funcionando como tienda de comercio justo. Desde entonces, todavía conserva en su fachada el dibujo de un cayuco, síntoma de una inquietud social ante un fenómeno que se ha vuelto todavía

más presente. Esta galería, sin embargo, forma parte de otro campo cultural de significados: los *Art Worlds*.

Estos mundos del arte funcionan a través de un conjunto de convenciones. Se erigen muchas veces como esferas independientes, separadas del resto de la comunidad, ligadas por un esquema de valores y actitudes compartidas. “En el campo artístico llegado a la fase actual de su historia, todos los actos, todos los gestos, todas las manifestaciones son guiños en el interior de un ambiente: esos guiños, referencias silenciosas y ocultas a otros artistas, presentes o pasados, afirman en y a través de los mecanismos de la distinción una complicidad que excluye al profano, siempre condenado a pasar por alto lo esencial, es decir, precisamente las interrelaciones y las interacciones de las que la obra no es más que la huella silenciosa. Nunca la propia estructura del campo ha estado tan presente en cada acto de producción” (Bourdieu, 1995, p. 242).

Cada campo cultural, por lo tanto, sería portador de un estilo, un *habitus*, relacionado con la prevalencia de un gusto capaz de definir formas de entender la vida y filosofías de conducta. Existe una lógica del campo que reconoce, autoriza, consolida y discrimina. De un modo análogo a los estudios que sobre la magia efectuó Marcel Mauss, se ejerce una producción de la creencia, articulada en base a una suerte de “alquimia simbólica”, que permite a oficiantes y creyentes desarrollar sus categorías de percepción y valoración. En este sentido, está en juego la discusión en torno a la fe en el creador: “El productor del valor de la obra de arte no es el artista, sino el campo de producción como universo de creencia que produce el valor de la obra de arte como fetiche, al producir la creencia en el poder creador del artista” (ibíd.: 339). Y en esta línea, son los museos las agencias fundamentales de sacralización, el marco espacial que consagra, limita y excluye. Son también, siguiendo a James Clifford, “zonas de contacto”, entendiendo así el arte como proceso cultural; narradores de relatos en una estructura que enfatiza un “nosotros”, que excluye lo “no auténtico” (Clifford, 1999, p. 269). “Una ideología de propietarios aísla al <autor>, al <creador> y a la <obra>. En realidad, la creación es una proliferación diseminada. Pulula. Una fiesta multiforme se infiltra en todas partes, fiesta también en las calles y en las casas, para todos los que son cegados por el modelo aristocrático y museográfico de la producción durable. Este modelo tiene por origen un duelo y por efecto un engaño: la apología de lo <no percedero> tiene por valores los muertos antes que los vivos, los materiales resistentes antes que los otros, y los modos seguros para mejor asegurar la conservación de sus réplicas. Pero es todo a la inversa. La creación es percedera: pasa, porque es acto” (De Certeau, 1999a, p. 197). Y en tal acto nos detendremos a continuación.

1.2 Creatividad, relación, experiencia y creación: el acto y la acción.

Frente a la construcción mitológico-romántica del artista como creador supremo, consolidada a partir de la soledad y el mundo interior que toma vuelo en el siglo XVIII, envuelto en cierto halo de autenticidad y magia, “que está alejado de la vida real y vive en su mundo, como si estuviera por encima de”, como apunta Luis, ligado sólo ocasionalmente al proyecto Própolis, este mundo subterráneo propone una forma diferente de entender la expresión, la creación, o si se quiere, el arte.

La creatividad no es entendida por estos jóvenes como una propiedad exclusiva de una élite, sino como una potencia, una cualidad que ha de ser expresada, que late de

mil maneras en los individuos, esperando a ser recibida en forma de mensajes. Indudablemente, nadie discute el valor histórico del museo, su capacidad de crear capital simbólico, su valor en tanto vehículo transmisor de tiempos, creador de pasados, así como su función socializadora y educativa. Ahora bien, vida y arte están más ligadas de lo que las fronteras del museo pudieran definir. Todos los límites terminan por rozarse, solapándose a veces, entreabriendo la puerta de lo ambiguo, terreno salvaje de figuras y gestos. Cuando Marcel Duchamp introduce en el arte sus *ready-mades*, o cuando Andy Warhol presenta en 1964 sus *Brillo Box*, la primera reacción de asombro deja paso a un reconocimiento, precisamente porque es el contexto del museo quien legitima. Se produce lo que Arthur C. Danto denominó la “transfiguración del lugar común”, en relación con la adoración de lo ordinario: objetos al uso, extraídos de la vida cotidiana, que encuadrados ahora en el marco/campo museístico adquieren nuevas dimensiones. Fuera del museo, sin embargo, pareciera que las luces cotidianas de exploración creativa cegasen los cánones de la estética y el mercado. Pero ya Friedrich Nietzsche era partidario de referirse a las artes, en plural, y no al arte en singular. Su influencia en los movimientos de vanguardia de principios del siglo XX estaba justificada, en gran medida, en la importancia que le daba a la idea de acción, a la ejecución en sí, a la actitud creadora. En este sentido, el arte se entiende como creación, ya no como obra; sobresale el acontecimiento por encima del objeto. Cuando Danto hablaba de la era del “fin del arte” se refería precisamente a la superación de los metarrelatos clásicos, a un nuevo momento histórico en que más que el estilo sobresalía la intencionalidad.

Descendamos ahora esa escalera, precedidos de las interesantes palabras de Jose, un *propolero* que colgaba esta reflexión en el *blog* del grupo: “(Trátase) dun novo experimento de creación espontáneo-colectiva. Un laboratorio onde o arte se agocha tras unhas lentes ao estilo Clark Kent, e busca desdibuxarse, desestereotiparse, desfigurarse, desaparecer para así poder aparecer en cada esquina”.

“Desaparecer para así poder aparecer en cada esquina”. Se juega, pues, con las nociones del arte, replanteando sus usos y significados, tratando que cada esquina de cotidianidad pueda volverse un escenario de expresión y creatividad.

La etiqueta de “interdisciplinar” que acompaña alguna de las octavillas que publicitan este encuentro, no pretende ser reducida a la categoría de disciplinas artísticas, sino que todo tipo de expresión espontánea y creativa debiera ser bienvenida, *a priori*, en este espacio. Precisamente, porque de lo que tratan es de jugar con las diferentes formas de expresión, mostrar cómo la vida puede vivirse de un modo diferente, atender a la creatividad que subyace en cada brazo extendido, en cada movimiento trazado, más allá de los límites de los “campos del arte”.

Las *jam's al cubo*, efectivamente, son un lugar para el encuentro deleuziano, un encuentro con el otro, que soy yo mismo. Un encuentro fundado en la importancia de explorar, de descubrir. Tales laboratorios de expresividad permiten conocerse, y con ello comprenderse. Establecen nuevas relaciones con el mundo, donde crear es resistir. Las *jam's* no están articuladas en torno a un punto fijo. No existe un guión, ni un maestro de ceremonias, ni actor ni público. Se busca que espectador y espectáculo se fundan y se confundan, quedando en el aire reminiscencias de vanguardias como el dadaísmo o el surrealismo, o las prácticas situacionistas. Lo que importa es la acción y la relación. Cuando te mueves por el espacio, practicándolo, fluyendo, observas cómo se mezclan e hibridan el gesto teatral con el malabarismo circense, un acorde de blues con

un lector de poesía, pintura y magia, danza y calceta. Se alza un diálogo que intenta actuar de puente, donde las fronteras se difuminen y expresión y vida no se encuentren separadas.

No existen restricciones de acceso, no hay límite de edad. Se trata de un espacio atravesado por símbolos. La creación es entendida aquí como un proceso colectivo, negociado, construido horizontalmente. Estamos ante una democratización, no solo del acceso a un espacio (motivo de peso ante la carencia de infraestructuras para la expresión en la ciudad), sino también de la puesta en escena, de la mirada. El artista, en caso de haberlo, no está por encima de ningún otro. Como diría Baruch Spinoza: “Nadie sabe lo que puede un cuerpo”. Este es el tiempo y el lugar para explotar, para reinventarse, para tratar de conquistar nuevos territorios, para “devenir”. La interacción y la relación con los demás son la clave de tal proceso de construcción. Nadie vive aislado. El arte también es un proceso social, una acción colectiva, una organización que funciona en base a una red de personas que cooperan para producir un trabajo concreto (Becker, 1974, p. 767).

Al bajar esas escaleras, que conectan dos superficies de realidad, penetras en un espacio de libertad. Más allá de las ataduras del medio, de las restricciones, de las relaciones de poder, existe libertad porque sobrevive la capacidad de soñar; la libertad no es aquí sino la imaginación elevada al cubo. El predicado se impone al sujeto, porque la vida es relación. La vida es lo que está “entre”, lo que discurre entre los sujetos. Los universos de metáforas que afloran en el gris subterráneo de estos mundos resuenan como notas que atraviesan cuerpos. Al girar el cubo se resiste a la estática de las determinaciones. La rigidez oficial impone un modo de hablar, de moverse, de mirar. El movimiento de giro es en sí mismo un canto al movimiento, a la posibilidad de reinventarse, a la posibilidad de jugar. Las *jam*'s hacen del juego una manera de ser y de estar en el mundo. Si la “hexis” de Bourdieu nos advierte que nuestro cuerpo no es sino “recordatorio de la socialización, [...] metáforas capaces de evocar toda una relación con el mundo y con ello todo un mundo” (Bourdieu, 1991, p. 485), estas prácticas discursivas de lo performativo no sólo hacen de lo gris una mezcla de colores, sino que nos revelan también su capacidad transformativa, la posibilidad de rotar, de cambiar, de ser otro. Y todo en base a la experimentación. Es a través de la experiencia como podemos realmente conocernos y establecer nuestros propios límites. Multiformal y polisémica, la *jam* sintoniza con los pasadizos rizomáticos del subsuelo, huyendo de raíces que taladran libertades, entendiendo los territorios y los cuerpos como dinámicos y penetrables, conectándolos. El deseo aparece aquí en los anhelos, en las conjunciones, en la voluntad de potencia de los cuerpos, en la suma de los sueños, en la alegría, en la urgencia de encontrar un espacio donde poder sentirse libres.

Ahora bien, como todo espacio social, y más aún cuando nos encontramos ante la celebración de algo que se busca sea espontáneo e improvisado, surgen problemas de comunicación, de interacción. La escucha no siempre es limpia, y las cargas que la sociedad hace recaer sobre nuestros hombros pesan a veces demasiado. Sin embargo, el hecho de que buena parte de los participantes se conozcan entre sí, facilita enormemente la interacción del acto. Resulta más fácil jugar con el otro. En esa capacidad de adaptarse y relacionarse, de perder el miedo al “qué dirán”, el miedo a “fracasar”, radica el desafío de este “experimento”, por ellos mismos así definido.

Pese a la apertura del espacio y del experimento, no es mucha la asistencia de vecinos del barrio. Debido a la estructura de población envejecida, a la dificultad de

bajar las escaleras pronunciadas, y tal vez los errores de difusión y publicidad del acontecimiento, lo cierto es que son siempre jóvenes, salvo excepciones, los que participan. Aunque existen renovaciones y aparecen caras nuevas, existe un grupo de individuos que repiten con frecuencia en cada *jam*, de modo que se teje progresivamente una red de relaciones e interacciones. Otro de los errores en los que se incurre a través de este proyecto, como ellos mismos me confiesan en entrevistas, es en la centralización que la música acaba teniendo en la expresión.

El espacio, como me explicaba una informante, “se distribuye de manera que pueda dar lugar al juego: instrumentos musicales, ropa, disfraces, corbatas... Cada uno aporta a su manera”. El resto de los días, el centro social alberga diversos talleres y diferentes actividades, como pueden ser la calceta, el yoga, talleres de canto y de canción creativa, talleres de teatro y expresión corporal, reuniones de asociaciones de vecinos, celebraciones y encuentros entre inmigrantes, etc. Cada cincuenta y cuatro días, sin embargo, la sala se distribuye tratando de generar un espacio de juego todavía más abierto y practicable. Se distribuyen, efectivamente, elementos variados en el espacio, pero además cualquiera puede aportar algo nuevo, traer de casa cualquier objeto o instrumento con el que poder expresarse. Se disponen murales donde poder pintar, guitarras, ropa con la que poder vestirse o disfrazarte, libros... En las tres horas que suelen durar, las *jam's* suponen también un tiempo de relativa incertidumbre, porque realmente “puede pasar de todo”. Por ejemplo, como apunta una joven *propolera* de 27 años: “gente que no ha tocado nunca junta coge los instrumentos y se pone a tocar [...] Se trata de trabajar en grupo... por eso resultan dinámicas, divertidas, inesperadas y variadas”.

Los participantes son generalmente jóvenes, algunos estudiantes universitarios y otros trabajadores; muchos, es cierto, compaginan ambas facetas. Solamente en contadas ocasiones se han acercado vecinos del barrio, gente de mayor edad, que se asombran de aquello que están presenciando. Recuerdo sólo un caso en el que alguna de estas personas llegó realmente a participar, cantando junto a un grupo de chicos que tocaban en el centro de la sala.

Como me decía Toni, un asiduo a estas *jam's al cubo*, un día fuera del subterráneo: “Son una expresión de creatividad brutal [...] Nunca había usado un pincel ni pintura y me puse allí un día... Me gustaba el hecho de estar experimentando”. Al estar buscando un diálogo, una interacción, se intenta que nadie ni nada reclame para sí la atención. Nada debe imponerse sobre el resto ni tapar ninguna forma de expresión. La complejidad, y el desafío, están en que en ocasiones, ya sea debido a la calidad o a la energía de cada situación, la horizontalidad se ve invadida por focos concretos. Es el caso de la música, ya que a veces “el sonido absorbe”, como me decía mi informante Rosa, opinión compartida también por Sol, quien criticaba que, en ocasiones, “acaba siendo todo música”. Para evitar esto, en el acceso al espacio suele colgarse un panel en la entrada, donde podemos leer “El escenario empieza aquí”, subrayando la idea de que el escenario se extiende por los rincones y, al mismo tiempo, nada más atraveses la entrada, ya estás penetrando un umbral simbólico de juego y expresión, donde tu condición ha pasado a ser inmediatamente la de actor y no mero espectador.

Con todo, los resultados de las *jam's* varían también en función del día o de la época. Al tratarse de una sucesión aleatoria de fechas, regidas por el número de cuadrados del cubo de Rubik, hay *jam's al cubo* que se han realizado en diferentes días de la semana (fines de semana o no), en invierno o en verano, con lluvia o con sol. En

este sentido, su éxito, tanto de asistencia como de intercambio y expresión, ha ido variando, con días de mayor “celebración” y otros con menos resultados. Lo cierto es que, puesto que la creatividad y la expresividad se funden en la cotidianeidad, tales experimentos serán, también en parte, resultado de lo cotidiano: de ahí que el proceso de creación varíe dependiendo del día de la semana (la energía de un sábado a la noche VS los ritmos más pausados de un lunes, por ejemplo), de la época del año (mayor o menor éxito de convocatoria), etc.

Volviendo a la discusión con Toni, quien afirmaba antes que le gustaba “el hecho de estar experimentando”, en relación con ese placer infantil que produce el juego, él también apunta que: “Las jam’s musicales son más agradables cuando hay músicos buenos [...] Personalmente, son más interesantes cuando hay músicos malos porque me integro más fácilmente. Seguramente el resultado sea horrible, pero con gran satisfacción”. Sin embargo, he ahí la gran dificultad del proyecto. En los experimentos del las *jam’s al cubo* se intenta, pese a la dificultad de la empresa, luchar contra esas diferencias generadas en sociedad entre lo que es bueno y lo que es malo, entre quién es válido y quién no. Lo que a Toni le produce satisfacción es el hecho en sí de experimentar, con pinceles o con guitarras; es la experiencia lo que le llena de “gran satisfacción”. El diálogo entre individuos y expresiones es el que establece las condiciones de relación, el desarrollo del proceso. Lo cual no quita que sigan existiendo algunas barreras entre los que son más y los que son menos creativos. Me contaba también Toni que, en una charla que había tenido con Juanito, otro asiduo de las *jam’s*, éste último le hacía ver cómo, en ocasiones, tenía la sensación de que aquella experiencia, que la suponía y la entendía como “liberadora”, le acaba generando a la vez un sentimiento de “impotencia”, en la medida en que consideraba que no era capaz de expresarse a través de pinturas, instrumentos u objetos cotidianos al igual que otras personas allí presentes.

1.3 Proceso y performatividad: la *communitas* como anti-estructura.

A través del arte producimos cultura, diferencia e identidad. Estamos ante un mecanismo productor de zonas limitadas de significado, ante un sistema simbólico. Pinturas y objetos son en sí mismo signos, relatos, portadores de historia(s) (*Stories+History*). Pretender la autonomía del arte, más aún en un contexto socioeconómico de producción y economía de mercado, donde el producto artístico recibe un valor (monetario), donde el “valor de cambio” suplanta al “valor de uso”, no tiene lugar. Los “mundos del arte” definidos por Becker, encargados de funcionar como “comunidades imaginadas” (Benedict Anderson), rechazarían las propuestas que aquí analizamos, las cuales podríamos decir que redirigen el concepto de Anderson de un modo distinto. En este orden, las gentes que comparten esta experiencia, aquí y en otros lugares, le dan sentido al concepto de “comunidad” en tanto que *communitas*, desde el enfoque de Victor Turner; como una comunión horizontal de aspiraciones y deseos. En segundo lugar, atendiendo a la definición de Anderson, “imaginada” porque no sólo es reflejo de lo que podría ser, sino porque supone el esfuerzo de imaginar la comunión con gentes que tal vez ni siquiera conocen. “Limitada”, a su vez, porque tiene fronteras que, aunque elásticas, son también finitas. Hablar de prácticas subterráneas de expresión artística nos lleva a hablar de proceso y, en un esfuerzo imaginativo, nos lleva de la metáfora a la sociedad, dejando a un lado la estructura.

La performatividad se refiere fundamentalmente a un proceso. Cuando hablamos de lo performativo no hablamos de algo acabado, sino de un continuum que se va construyendo, cogiendo forma, en movimiento. Lo que se vivencia en las *jam's* es el proceso creativo. Más allá del producto concluido, de lo tangible y su autoría, se experimenta la creación de sensaciones, más que de obras. La interacción se hace patente al realizar pinturas conjuntas, al experimentar con los movimientos corporales, al dejar paso a la improvisación y la espontaneidad. La perdurabilidad de la obra como cuestión inexpugnable queda aquí reducida a un flujo efímero, pero no por ello olvidadizo. Algunos dibujos se protegen, otros se rompen al instante de ser creados. Las melodías no se guardan en cajones con llave, no se registra el compás de los pasos; sin embargo, queda un poso, una experiencia vivida que refleja un espíritu que late, una acción que reivindica desde el silencio *underground* un grito hacia las entrañas de lo público.

El *détournement* alentado por Guy Debord en su crítica de la sociedad del espectáculo, practicado a través de “situaciones” con poder transformador, en base a reutilizar y reinterpretar objetos o prácticas de la vida cotidiana con un sentido diferente y provocador, se produce también aquí por medio del lenguaje, y toda acción corporal es una acción comunicativa. Judith Butler analiza el discurso performativo y destaca la capacidad de las palabras y los cuerpos de readaptarse, reinterpretar y redireccionar un discurso que a priori viene impuesto por las instituciones y los organismos de poder, convirtiéndolo así en una herramienta subversiva. Tales prácticas permiten decir lo que es “no decible” según los dictados superiores, volviéndose un arma de crítica y el componente de un imaginario de lo alternativo. Lo performativo se mueve así en zonas de transición, en terrenos ambiguos y liminales. Como J.L. Austin había afirmado anteriormente, Butler refuerza la idea de las palabras como instrumentos capaces de hacer cosas, los actos “illocutivos” y “perlocutivos” del habla, con capacidad de efecto y transformación. Si el acto de discurso es un acto corporal y si el cuerpo es anterior al lenguaje (“El cuerpo sabe cosas que el cerebro ni siquiera imagina”, me decía una entrevistada, jugando con formas de expresión corporal que van “más allá de lo racional”), entonces el concepto de habitus de Bourdieu, nos dice Butler, se quedó corto: “Con la noción de <habitus>, Bourdieu propone una teoría del conocimiento a través del cuerpo, pero no la relaciona con la teoría de lo performativo. El habitus son los rituales cotidianos incorporados por los cuales una cultura produce y alimenta la creencia en su propia <evidencia>” (Butler, 2004, p. 237). Principalmente, lo que Butler critica es que, al igual que Merleau-Ponty, Bourdieu comparte una idea del cuerpo sedimentado, y en cierta medida, rígido y pasivo. En contraposición, Butler muestra más esperanza en la posibilidad de reificar el discurso contra el poder, a través de las palabras y los cuerpos.

Las performances son una manera de mirarse a sí mismo. Rompen con la disposición y los planteamientos clásicos, al anteponer la acción a la interpretación. Tratan de aproximar cuerpo y experiencia, abogando por una mínima diferenciación de rangos. Tales expresiones no son simplemente reflejos de cultura sino que pueden devenir agencias activas de cambio. En las *jam's al cubo* cada individuo participa activamente, de un modo u otro, en la formulación de una expresión colectiva. Hay conocidos, desconocidos, tímidos, extrovertidos, jóvenes y no tanto. Cuando la sesión termina y se vuelve de nuevo a la superficie, el brillo de miradas refleja la sensación de haber tomado parte en algo mágico, de haber formado parte, junto a otros, de algo.

Según Turner las performances se sitúan en lo ambiguo de los márgenes, en el “limen”, en los espacios frontera. Lo que se erige frente a la rigidez “real” de las estructuras sociales es una suerte de “anti-estructuras” que él denomina *communitas*. Esta comunidad “espontánea” igualaría a los individuos, dando juego a la expresión de los “modos subjuntivos” del habla, esto es, aquéllos que expresan anhelos, sueños, aspiraciones. Su análisis, inspirado en los metalenguajes de Gregory Bateson y en el análisis de *Los ritos de paso* de Van Gennep, entiende estas zonas como espacios “entre”. La performance se mueve en la transición, en un espacio-tiempo suspendido, donde lo “liminal” supone un abandono provisional de los cometidos de rol. No obstante, al tomar la performance como ritual, conviene recordar, como hacía Van Gennep, que los rituales no funcionan sólo como ritos de paso, sino también de confirmación. El ritual, al repetirse, se vuelve real. ¿Qué ocurre entonces con la espontaneidad? Aunque las *jam*'s, efectivamente, se reservan a la improvisación y la espontaneidad, éstas no surgen de modo espontáneo, sino que son preparadas en base a la repetición. El espacio es libre, la expresión es libre, pero existe un tiempo y una duración.

Tales muestras de creatividad responden a formas concretas de entender el mundo y de actuar sobre él, transformándolo. Responden a lo que Manuel Castells denomina “identidades proyecto”, fundadas en base a “identidades de resistencia”; esto es, “comunidades que resisten a la exclusión de un sistema global y que reivindican el control de sus propias vidas, que reivindican ser sujetos de acción” (Castells, 2003, p. 459). La gente, más allá del éxtasis de la experiencia, es consciente de aquello a lo que desafía. “La creatividad es como una esponja, que absorbe”... me decía un entrevistado... “La creatividad tiene que estar en mi vida de una forma mucho más profunda, más real... en mi vida y en la de todo el mundo... es mucho más enriquecedor. Es un fin más que un medio”. El *Homo Performans* turneriano, reflexivo y liminal, se performa en presente, ya que “la *communitas* pertenece al ahora, mientras que la estructura se halla enraizada en el pasado y se proyecta al futuro a través del lenguaje, la ley y la costumbre” (Turner, 1988a, p. 120). Sin embargo, la práctica del modo subjuntivo refuerza la capacidad de soñar, de imaginar un futuro diferente; en este acto performativo, se practica en el anhelo un mañana que podría ser alcanzado.

En cuanto a la reflexividad, que refleja un mundo y lo que de él se desprende, no se presenta sola en el acto. Las representaciones, las dudas, las críticas, se van trazando como textos. Ahora bien, nos hallamos más ante un proceso de construcción que de representación. Es la “presencia” la que permite crear nuevas relaciones, nuevas realidades. La reflexividad permite que nos conozcamos en el mundo, que nos definamos, que nos transformemos. Pero en las *jam*'s otra experiencia, distinta a la reflexividad, confluye: el *flow*, la capacidad de fluir. El *flow*, tal y como lo entiende Mihaly Csikszentmihalyi, supone un desprendimiento del yo, un dejarse llevar por las acciones. “Se refiere a una sensación holística y presente cuando actuamos con total participación; es un estado en que la acción sigue a la acción de acuerdo con una lógica interna que parece no necesitar una intervención consciente de nuestra parte” (Díaz Cruz, 2000, p. 59). A través de este alejamiento de las subjetividades del yo, el individuo se funde plenamente en la experiencia, fluyendo en el espacio, guiado por el placer. Supone una involucración total en la actividad. La experiencia del flujo supone no solamente el goce del instante presente, sino que construye además la confianza en uno mismo a la hora de desarrollar habilidades y realizar contribuciones.

Anteponer el proceso a las estructuras supone entender la sociedad de modo más humano, articulada en torno a las relaciones antes que a las determinaciones, al movimiento antes que a la estaticidad. El contexto cultural transforma el significado de los objetos. La firma artística occidental, vinculada a un sentido de propiedad, autoría y autenticidad, no es más que una visión particular de entender el arte. Las mujeres de Kumaoni, en la India, no se guían por las mismas categorías a la hora de elaborar sus pinturas. Utilizan, en cambio, el concepto de *writing*, puesto que así describen una actividad que consideran ligada a sus vidas cotidianas (Hart, 1995, p. 134). Clifford apuntaba que el Arte con mayúsculas, cercado con sus límites y convenciones, no es sino “una categoría cultural cambiante de Occidente”. Así, por ejemplo, el reconocimiento estético de objetos tribales depende de cambios en el gusto occidental, donde las colecciones actúan como “posesiones que funcionan como sistemas de valor y significado” (Clifford, 1995, p. 260). La denominación occidental del arte primitivo responde a una apropiación histórica de objetos y materiales, donde apropiarse significa hacer propio, convertir en propiedad.

1.4 La ruptura carnavalesca: fiesta e inversión.

Decía Ernst Gombrich que “una de las manifestaciones más elementales de nuestro sentido del orden es nuestro sentido del equilibrio, que nos dice lo que está de pie y lo que está cabeza abajo con respecto a la gravitación y por tanto respecto a nuestro entorno percibido” (Gombrich, 2004, p. 16). Pues bien, cada cincuenta y cuatro días pareciese que se instaura lo que Arthur Rimbaud llamaba “un desorden razonado de todos los sentidos” (En Díaz Cruz, 2000, p. 66). Imágenes carnavalescas fluyen de un lado a otro, invirtiendo prácticas y comportamientos, poniendo patas arriba todo un mundo. El cubo de Rubik, comenta José (uno de los principales impulsores de las *jam's*), “es más divertido desordenarlo que ordenarlo, y está más al alcance de todos [...] Como es más accesible desordenarlo que ordenarlo, es como un alegato contra las élites. En las *jam's* al cubo todos podemos hacerlo, todos podemos desordenar el cubo [...] Un desorden consciente e intencionado... No se trata de desordenar por desordenar, sino porque resulta divertido”.

“Todos podemos hacerlo, todos podemos desordenar el cubo”. Esta frase recoge ese sentimiento de capacidad y confianza en el poder creativo y transformador de los individuos. El carácter igualador de prácticas como ésta radica aquí, en que lo que se persigue no es la exigencia de ordenar el cubo, sino el juego del desorden, aquello que está al alcance de todos. Los cruces de las relaciones y el movimiento de los procesos encuentran aquí su reflejo en el símbolo del cubo y en la metáfora del giro, desafiando así, con el “caos” carnavalesco y con el “desorden” de la expresión, lo “caótico” pero ordenado de la realidad.

Disfraces, pinturas, color y fiesta, un tiempo de diversión y ruptura. No sólo los mundos del arte se elevan como estructuras al subir a la superficie, sino que todo un universo social se queda al margen durante unas horas. Porque estas prácticas, cabe decirlo una vez más, no se mueren en el espacio, pese a lo efímero de su carácter, sino que intentan hibridar en prácticas cotidianas de vida, tratan de trasladarse al día a día de la gente. La risa carnavalesca de Mijail Bajtín, satírica y sancionadora; la posibilidad de decir lo “no decible” de Butler; el “rumor” de James Scott expresado con voz clara; el humor en tanto “carnaval frío” de Umberto Eco; se encuentran aquí en esa imagen de

fiesta, sin división entre actores y espectadores, donde todos participan. Pero estamos ante un desorden que se ordena, porque las reglas surgen a través del juego. Hans Gadamer aconsejaba alejarse de la visión del arte como obra cerrada y consolidada, para aproximarse a otra visión más dinámica, en que la obra se entiende como construcción y reconstrucción permanentes. La obra, que es producto del juego, deja siempre un espacio de juego que hay que rellenar. Siempre se juega “con”, por lo que estamos ante un hacer comunicativo. Juego y movimiento son la misma cosa. Nos hallamos ante una celebración, ante una fiesta que rechaza el aislamiento de unos hacia otros. La fiesta es comunidad (Gadamer, 1991, p. 99).

2. EXPERIENCIAS CUE: CUANDO SE ENCIENDE LA LUZ ROJA.

Una luz roja se enciende en la tarde, y en su brillo tenue caben sombras y reflejos que comunican territorios, creando redes. La luz tiene forma de C, porque representa la señal. *If you need a cue... CUE!* Este juego de palabras perdería el sentido al traducirse al español. *Cue* es “pie” en el sentido simbólico teatral. En una representación, por ejemplo, cuando un actor ha de entrar en escena, esperará una señal (sonora, luminosa, etc.) para saber que su momento para participar ha llegado. Así que... si necesitas una señal para empezar a hacer algo, ¡Ven a *CUE!*

CUE, entonces, no es más que una señal. Ahora bien, no tan sólo vale para abrir el camino a la expresión y a la explosión individual y colectiva, sino también es una señal que alumbra el camino, que ilumina la noche globalizada de nuestras ciudades. La gente es capaz de resistir, de ser creativa. Frente al impulso homogeneizador de los discursos del poder económico, prácticas de “microrresistencia” respiran sueños de “microlibertades”. El reciente fenómeno de “creación espontánea e interdisciplinar”, bajo la marca *CUE*, se inicia en Marzo del 2007 en la Galería Weissenseer Freitag en la ciudad de Berlín. Pues bien, tan sólo un año después, y aproximadamente en las mismas fechas, comienzan a celebrarse las *jam's al cubo* de Própolis y la edición *CUE* de Madrid. Desde hace apenas unos meses, nuevas ciudades se adornan ya con una C distintiva, entre otras: Riga, Palermo, Rotterdam, Valencia o Barcelona. Lo que podría parecer, por lo tanto, un fenómeno aislado de un subterráneo periférico europeo, no es sino una manifestación más de nuevas formas de movimientos aparecidos en nuestro tiempo, capaces de discutir con sus prácticas el arte y la vida. Las prácticas del viaje y las nuevas herramientas tecnológicas de la sociedad red, que traspasan, al igual que estas performances, límites y fronteras, mantienen conectadas expresiones en lugares diferentes, pero compañeras de una misma época. Tales prácticas formulan híbridos, que comunican lenguas, regiones, subjetividades y diferencias, planteando la cultura no ya como una esencia sustantiva sino como un adjetivo (Appadurai, 1994); subyace lo que Clifford Geertz denominaba la metáfora del collage. Es el momento para que los estudiosos de la cultura devengan “especialistas en las intersecciones” (García Canclini, 2004, p. 107).

Meses antes de proponer la realización de las *jam's al cubo* en Própolis, uno de sus miembros descubre en Berlín el fenómeno *CUE*, que decide trasladar, con más de una diferencia, a suelo coruñés. Las diferencias, no obstante, se concentran más en elementos materiales que en el sentido y el significado de las acciones. Si en Coruña se desarrolla en el subsuelo, en Madrid ocupa un espacio privilegiado en el centro de la ciudad. Si en Coruña el empleo de elementos tecnológicos es hasta ahora más reducido,

en Madrid es mucho más amplio. En cierta medida, podríamos decir que uno es más *underground* que otro, aunque ambos supongan prácticas alternativas alejadas de los espacios de mayor tránsito cultural.

En el antiguo matadero de Madrid, *CUE* ocupa una de las múltiples salas que han sido habilitadas para exposiciones y prácticas artísticas. Situado en el distrito de Arganzuela, junto al metro de Legazpi, en pleno centro urbano, *CUE* dispone de subvenciones del ayuntamiento, a través de Intermediae, institución de apoyo a la creación contemporánea. No obstante, en el momento en que escribo estas líneas, un horizonte de incertidumbre se dibuja para *CUE*. El alejamiento de la idea de producto final, la relevancia del proceso como fin en sí mismo y la apuesta por las formas de expresión alternativas han ido alejando al proyecto del marco institucional, más oficial y orientado, al fin y al cabo, al mercado. *CUE* continuará puesto que está teniendo un gran éxito de convocatoria y porque sus participantes continúan entusiasmados con la idea, pero su relación con el matadero está ahora en el aire.

Las posibilidades de la sala y la utilización de soportes tecnológicos le otorgan un gran número de posibilidades. Proyectoras, reproductores, cañones de luz, conexiones a tiempo real... Si antes hablábamos de las propuestas de Butler de redireccionar el discurso, convirtiendo lo “no decible” en “decible”, la teoría de la convergencia de Henry Jenkins aporta nuevas propuestas en el campo informacional. *CUE* Madrid conecta a tiempo real, unas veces con más dificultades que otras, con otras *CUE* europeas, transmitiendo además en abierto el desarrollo del acontecimiento. Esto posibilita la comunicación más allá de las paredes de la sala, y publicita (en tanto que hace pública) una expresión colectiva que aflora en nuestras ciudades. Las tecnologías que el poder y los medios emplean como dispositivos permanentes de control, pueden redireccionarse también como vías de resistencia y exploración. Al igual que el ejército Zapatista echó mano de las herramientas tecnológicas que le permitían globalizar su mensaje, llegando a más gente, la utilización de estas herramientas contribuye no sólo a su difusión, sino que defiende en su propagación un cambio que aboga por una cultura más participativa. De este modo, “la convergencia no tiene lugar mediante aparatos mediáticos. Se produce en el cerebro de los consumidores individuales y mediante sus interacciones sociales con otros. Cada uno de nosotros construye su propia mitología personal a partir de fragmentos de información extraídos del flujo mediático y transformados en recursos mediante los cuales conferimos sentido a nuestra vida cotidiana” (Jenkins, 2008, p. 15).

2.1 El contraespectáculo o la lógica de la cultura participativa.

Cuando en 1967 Debord publica *La sociedad del espectáculo*, lo que se vierte es una crítica a la separación del hombre y la vida y, con ello, del arte y la vida. La sociedad del espectáculo fundada en imágenes, coloniza ya no sólo los tiempos de trabajo marxistas, sino también los tiempos de ocio, que devienen espectaculares, en el sentido de que convierten a los individuos en espectadores de su propia vida. Lo que está en juego, por tanto, es la reconquista de los territorios de vida, retomar el timón de la acción personal, devenir sujetos, y ya no objetos, de la historia. De las arquitecturas foucaultianas del poder que disciplinaban cuerpos y conductas se cruza una línea que traspasa los muros de cárceles, hospitales y escuelas, que se vuelve imperio en los tiempos y en el imaginario; las sociedades de control deleuzianas. No obstante, la

historia no se divide tajantemente en rupturas y líneas fijas, sino que todo presente supone una renegociación permanente con un pasado, de modo que fórmulas diversas se combinan y se articulan. El espectáculo al servicio del poder controla gestos, ideas, discursos y sueños. Lo que Stephen Duncombe y otros autores proponen hoy es una resignificación de los imaginarios, una re-imaginación, utilizar el “contraespectáculo” con el poder de los sueños. Donde Walter Lippmann proponía “manufacturar el consenso”, Duncombe aboga por “manufacturar el disenso”; esto es, generar políticas que comulguen con los sueños y los deseos de la gente, más allá de la manipulación de historias, símbolos y memoria por parte de las élites políticas. Se propone así un “espectáculo ético”, basado en su carácter participativo, el hecho de no ser ya un espectáculo pasivo sino activo, con un final abierto y transparente. Los sueños políticos que subyacen detrás de buena parte de estos movimientos debieran ser interpretados, pues, como poemas, en sentido figurado y no tanto en sentido literal, leyendo entre líneas y tratando de captar los deseos, los sueños y las aspiraciones (Duncombe, 2007) .

De movimientos como el dadá o el surrealismo de las primeras décadas del siglo XX a expresiones como la del teatro de Bertolt Brecht, se han discutido la rigidez de unas fronteras entendidas como naturales, límites que hoy, una vez más, son puestos en tela de juicio. Los actores “fabrican”, no son meros entes pasivos; construyen con sus acciones una *poiética* de la expresión. Hacen del mundo una sucesión de “artes de hacer”, más allá de las habilidades o destrezas técnicas que desde Franz Boas se les presupone a las actividades artísticas. “Lo cotidiano está sembrado de maravillas, espuma tan deslumbrante [...] como la de los escritores o los artistas. Sin nombre propio, toda suerte de lenguajes dan motivo a estas fiestas efímeras que surgen, desaparecen o recomienzan” (De Certeau, 1999b, p. 189).

Lo que el contacto y la interacción con los otros te permiten afrontar, según palabras de un entrevistado, son “nuevas formas de aprender”. Al analizar el fenómeno *CUE* topamos con las mismas sensaciones vivenciadas en las *jam*’s. Estas performances actúan como metáforas, tal y como apunta Anya Peterson Royce, y se mueven en un tejido de hipótesis, de posibilidades, dejando ver nuevos horizontes a través del cristal, nuevas formas de entender la coexistencia y la cotidianeidad. La sociedad se construye aquí mediante imágenes oníricas que imaginan formas nuevas de expresión, donde libertad, creatividad, interacción y alegría sean banderas de un nuevo sol. Entrevistando a varios de los responsables de la edición *CUE* Madrid topamos con confesiones como éstas: “Se trata de entrar en juego [...] Cuando te metes en el barro ya no te importa si la camiseta estaba limpia [...] Hay una dimensión espiritual, de fraternidad [...] Lo ideal sería que *CUE* no hiciese falta, que no fuera necesaria una señal, que se volviese una práctica habitual de la vida cotidiana [...] Es como el recreo del colegio, como la fiesta de cumpleaños de cuando eras niño [...] Cuando estás fuera del mundo... *CUE* es como una puerta de atrás del mundo, es como si no estuvieras en ninguna parte”. Esta última frase, me confiesan, se la ha dicho un joven que había asistido a la última celebración, que viene teniendo lugar el primer viernes de cada mes y, emocionado, les agradecía la oportunidad de “poder expresarme en plena libertad”. Si en griego la utopía nos remite al no lugar, este “estar en ninguna parte”, entendido en el modo subjuntivo turneriano como espacio “intermedio” y “suspendido”, podría aproximarse a su conquista. Están aquí en juego, aseguran, “pautas de comunicación nuevas... pautas nuevas de sociedad”. Justamente, al igual que niños que juegan desinhibidos en la primavera de sus días, la gente está condenada en este espacio a dialogar, a comprenderse, a pactar

reglas y acuerdos, a decir hasta dónde se puede llegar, como cuando, de niños, “había momentos en los que uno entraba en disputas con otro, y entonces surgía el <eso no vale>. Así el juego empezaba a tener reglas, pero no por eso dejábamos de divertirnos”.

Las reglas, pues, se establecen a medida que el juego avanza, una vez que el proceso ha arrancado y las relaciones que le otorgan sentido han comenzado, a través de roces y contactos, a establecer límites, normas, “maneras de estar”.

Con los ojos brillantes del amor que sienten por este proyecto, por creer de verdad en que es útil y necesario, afirman con una gracia sincera la necesidad de “cueizarse”. *CUE* simboliza, a su modo de ver, una lucha contra la rigidez de las estructuras, contra las determinaciones del yo. Es el lugar donde “tú puedes”, un adiós a las limitaciones. “Cuando consigues realmente ser más feliz dentro de *CUE* es cuando consigues olvidarte de tu yo, de tu propia identidad, de tus propios criterios y límites. Cuando consigues tener tanta flexibilidad como para hacer algo que nunca te habías planteado [...] Y de repente estás ahí, sobreviviendo... Aquí se viene a disfrutar de un maravilloso tiempo de estar incómodo”. Al igual que en *Própolis*, las imágenes se repiten: gente tocando instrumentos a los que nunca antes se había enfrentado, otros pintando cuando lo que realmente saben hacer es reparar motores... Es un espacio para adaptarse, para convivir con la diferencia, para tolerar y cooperar, para aprender. La emergencia de la improvisación: “No se trata de saltarse las reglas, sino de amoldarse a lo que hay [...] La libertad no es carencia de determinaciones, porque éstas siempre están ahí; la libertad es algo interno, es capacidad de adaptarse”. Se trata de dejar atrás las ataduras de la realidad, en una experiencia “que te lleva al éxtasis, a la sonrisa... que te deja una sensación de que este tiempo ha tenido peso”.

Esta visión de la libertad va unida a la interrelación y la comunidad. Se entiende que ha de ser conquistada y practicada en grupo, a través de acuerdos, de adaptaciones. Los individuos aprenderán de las diferencias ajenas y de las suyas propias, debiendo aceptar ambas y convivir con ellas.

2.2 Resistencia: la expresión como símbolo.

Lo que se desliza en estas conversaciones es la voluntad de romper con un ritmo monótono, con una rutina de pasividad. En esta entrevista con responsables de *CUE* Madrid se mencionaba el ejemplo de los comportamientos en el metro, recordando algunas de las performances celebradas en Nueva York, como la *Train Party*. Frente a las caras largas de cada día, decían, por qué no llevar el *CUE* a cada acto de cotidianidad, por qué no romper esas barreras normativas que disponen espacio y papel en el teatro cotidiano. *CUE*, dicen, aparece en “sustitución de”, da la posibilidad y abre la puerta, pero realmente “el mundo tiene una parte de atrás y está en cualquier parte... No necesitas una C. No hace falta que sea carnaval, no hace falta que se encienda una luz roja; podría hacerlo cualquiera en cualquier momento”.

Volvemos a encontrarnos, pues, con las referencias al carnaval, con la “necesidad” así sentida por estos individuos de convertir los momentos temporalmente liberadores, los momentos de ruptura y juego, en situaciones cotidianas, presentes de un modo más estable y cercano en la vida de la gente. La búsqueda de esa “parte de atrás del mundo” no condiciona tanto una huida del mundo, una acción de escape, sino más bien una propuesta de cambio, una nueva región de acción, un escenario diferente que pueda ser por todos jugado.

Frente a alguna de las acusaciones que se han vertido sobre ellos, proveniente del ámbito más oficializado, como la de que son una “terapia de grupo” o “una sucesión de fiestas”, ellos se reafirman, convencidos en la importancia de entregar a la gente la posibilidad de expresarse. Para evitar, eso sí, que se produzcan malentendidos referidos a su posición con respecto al arte y los artistas, confiesan que la etiqueta inicial de “creación espontánea e interdisciplinar” será sustituida por la de “un espacio para la acción, improvisación, expresión e interacción espontánea”, dejando claro que en *CUE* ni nadie es mejor que nadie ni se excluye a aquéllos que no formen parte de ninguna disciplina artística; seas o no artista, te consideres o no como tal, tendrás las mismas oportunidades. Casi con lágrimas en los ojos me contaban la experiencia de un grupo de discapacitados, que desde hacía un tiempo se reunían en *CUE* el primer viernes de cada mes, donde disfrutaban del encuentro, donde se sentían por vez primera escuchados, exponiendo además sus trabajos, o trabajando *in situ* sus manualidades y proyectos. Este ejemplo extremo les daba fuerzas y los motivaba, me confesaban, para seguir con el proyecto, demostrando que valía la pena el esfuerzo.

3. CONCLUSIONES.

Pronto se cumplirá un año del despegue de Própolis como espacio social de expresión y creación de cultura. Se están preparando celebraciones, actos, conciertos... Una de las ideas que se están barajando es la de trasladar la próxima edición de la *jam* a la plaza central de la ciudad, junto al ayuntamiento. Sacar la *jam* del subterráneo podría significar un nuevo desafío al espacio público, una nueva oportunidad de redefinirse, pero también una negociación simbólica entre centro y periferia. Al igual que Banksy, el artista callejero británico del que se tomó la idea del babuino y el cubo de Rubik, se tratará de pintar, salvando por supuesto las posibles diferencias, un viejo muro abandonado que ocupa parte de la calle Barcelona. Hoy es un muro muerto, gris, que se pretende dotar de vida a través del color de la pintura, intentando integrarlo, dibujando lo que sería una extensión de una casa adyacente, con su jardín. Sería poner de nuevo la creatividad y la expresión en sintonía con la realidad. Muchas de las pinturas de Banksy ocupan hoy espacios en diferentes ciudades e incluso muchas son ahora protegidas y llegan a venderse por miles de libras en galerías. Fugado de la ley, oculto bajo un pseudónimo, sus pinturas actúan como sátira y crítica política. Todas estas expresiones permiten discutir acerca de muchos territorios, pero sobre todo demuestran la capacidad de los individuos para jugar con la expresión y los significados, elaborando nuevas formas que, de un modo u otro, dan sentido a sus vidas y motivan al resto a echar un vistazo a las suyas propias.

Las *jam's* o *CUE* nacen como reacción ante la carencia de espacios donde poder expresarse. Las políticas culturales y los mundos del arte no acogen en su seno más que aquello que entra dentro de las convenciones, de los cánones, aquello que legitiman los relatos de poder. Pero la creatividad y los universos imaginativos no han conocido barreras que no se doblasen al viento. Más allá del status de artista o del concepto de arte, la gente ha de tener la oportunidad de expresarse. La distancia entre artista y público no es tan “real”. Todos compartimos un contexto, y bebemos de él. La fijación en el producto acabado e inmóvil obedece a la lógica dominante del sistema, lo cual olvida el proceso creativo, en el que todos participan y sin el cual no existiría tan siquiera el concepto de arte. La vida fluye en un proceso continuo de relaciones,

resignificaciones, cambios y movimiento. La rigidez estrecha caminos y posibles. Quienes imaginan cubos y giran cuerpos son capaces de construir alternativas de futuro, serán capaces de afrontar los problemas del mundo con creatividad y una mayor amplitud de perspectivas. Una población que se siente libre para jugar, para inventar, para definirse, no hará de la identidad una roca firme sino un flujo, capaz de absorber y ocupar territorios. Al caer la noche, luces rojas se encienden y sueñan un mañana. Las performatividades a las que hemos atendido generan pautas democráticas que van más lejos de un gesto teatral. La sociedad del simulacro, del mantenerse a un lado, de ver pasar el tiempo y con él la vida, se rompe con los sentidos que estas gentes dan a sus acciones. Se reclama un espacio, un tiempo, el control de cuerpos y realidades. Ser el protagonista, no ya de un teatro, ni de una función, sino de la vida misma. Las instituciones artísticas codifican, categorizan, funcionan en base al mercado. Y el arte es hoy ni más ni menos que cualquier otro campo posicionado en el mercado. Lo que estos grupos nos permiten contemplar es el movimiento mismo que crea y expresa, la fase intermedia que puede volverse permanente. Más allá de tratar de definir qué es o qué no es arte, lo que se debe entender es que frontera y límite son conceptos mudables, variables, que a veces desfilan por la misma línea, volviendo imperceptible la diferencia entre uno u otro lado. Las relaciones construyen mundos. Los que son capaces de soñar formas, de ver reyes y mendigos donde otros sólo pueden ver nubes, son capaces todavía de imaginar nuevos caminos, de pensar opciones de futuro. Al subir las escaleras de vuelta a la realidad las luces se apagan y el anterior orden se restablece. Ya sólo hablan miradas, pero quedan sonando los ecos de un niño, que con un cubo en las manos, cuenta colores, todavía más que cuadrados, y se pregunta si lo que acaba de vivir fue tan sólo un sueño, o si fue real.

BIBLIOGRAFÍA

Anderson, Benedict (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

Bajtín, Mijail (1987). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza.

Becker, Howard (1974). Art as Collective Action. *American Sociological Review*, volumen 6 (39), p. 767- p. 776.

Becker, Howard (1990). Art Worlds Revisited. *Sociological Forum*, volumen 3 (5), p. 497- p. 502.

Bourdieu, Pierre (1991). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.

Bourdieu, Pierre (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.

Butler, Judith (2004). *Le pouvoir des mots. Politique du performatif*. París: Éditions Amsterdam.

Castells, Manuel (2003). *La era de la información. Economía, sociedad y cultura*. Madrid: Alianza. Vol. II. *El poder de la identidad*.

Clifford, James (1995). *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Gedisa.

Clifford, James (1999). *Itinerarios transculturales*. Barcelona: Gedisa.

Csikszentmihalyi, Mihaly (1999). *Fluir (flow). Una psicología de la felicidad*. Barcelona: Kairós.

Danto, Arthur C. (1999). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós.

Danto, Arthur C. (2005). *El abuso de la belleza. La estética y el concepto de arte*. Barcelona: Paidós.

Debord, Guy (2000). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos.

De Certeau, Michel (1999a). *La cultura en plural*. Buenos Aires: Nueva Visión.

De Certeau, Michel (1999b). *La invención de lo cotidiano*. México, D.F.: Universidad Iberoamericana. Vol. I - *Artes de hacer*.

Díaz Cruz, Rodrigo (2000). La trama del silencio y la experiencia ritual. *Alteridades*. 20 (I), (59-74).

Duncombe, Stephen (2007). *Dream. Re-imagining progressive politics in an age of fantasy*. New York: The New Press.

Gadamer, Hans-G (1991). *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona: Paidós.

García Canclini, Néstor (2004). *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa.

Geertz, Clifford (1994). Géneros confusos: la refiguración del pensamiento social. En Clifford Geertz, *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Barcelona: Paidós.

Gombrich, E.H (2004). *El sentido del orden. Estudio sobre las psicologías de las artes decorativas*. Madrid: Debate.

Hart, Lynn M (1995). Three Walls: Regional Aesthetics and the International Art World. En George E. Marcus (Ed.), *The traffic in culture: Refiguring Art and Anthropology*. Berkeley: University of California Press.

Huizinga, Johann (1943). *Homo Ludens. El juego como elemento de la historia*. Lisboa: Azar.

Jenkins, Henry (2008). *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.

Peterson Royce, Anya (2004). *Anthropology of the Performing Arts. Artistry, Virtuosity, and Interpretation in a Cross-Cultural Perspective*. Walnut Creek: Altamira Press.

Scott, James (2003). *Los dominados y el arte de la resistencia*. Tafalla: Txalaparta.

Turner, Victor W (1982). *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ.

Turner, Victor W (1988a). *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus.

Turner, Victor W (1988b). *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ.

Van Gennep, Arnold (1986). *Los ritos de paso*. Madrid: Taurus.