

Teatralidad e interculturalidad: del muestrario etnoescenológico a la etnoescenología como teoría y práctica crítica

Luis A. Facelli

Semiosfera 9 (otoño 1998)

La observación de toda comunidad comunicacional pone de manifiesto una cantidad heterogénea de sistemas simbólicos que median las relaciones entre sus miembros, integrándose éstos en un sistema de orden superior que caracteriza a la comunidad y que se establece mediante complejas relaciones entre los subsistemas que lo integran.

La propuesta teórica de la etnoescenología (Pradier, 1996), implica reconocer el vínculo entre la práctica representacional llamada teatro (y otras prácticas escénicas) con las demás prácticas simbólicas de la comunidad. El término etnoescenología, por lo tanto, supone que los sistemas simbólicos escénicos de una comunidad poseen elementos que los refieren a una estructura simbólica más general, propia de la comunidad comunicacional a la que pertenecen.

La relación teatro-etnia, remite al hecho teatral a un contexto simbólico de producción dentro del cual tiene lugar. Sin embargo, el término 'dentro' no alude a una relación continente-contenido ni a yuxtaposición entre elementos, sino a una relación dinámica y entre territorios simbólicos de determinación recíproca.

Este posicionamiento teórico descarta la posibilidad de sostener las tesis universalistas sobre el teatro, que remiten al hecho teatral a una

'esencia del teatro', curiosamente marcada por los paradigmas de la escena occidental que operan como horizonte de referencia y de valoración. También se dejan de lado las propuestas panteatralistas que hacen presente al teatro en todo proceso de representación, en toda actividad humana e incluso animal, naturalizando el teatro a través de un supuesto instinto teatral (Evreinov, 1930).

La pregunta por qué sea el teatro es complejizada al poner en evidencia el nexo que éste establece con los demás sistemas simbólicos en tanto que es remitida a lo particular, a los múltiples sistemas representacionales que son nombrados de ese modo por las distintas comunidades a lo largo del mundo y de los pueblos y que no encuentran una categoría absoluta que los contenga.

Abandonadas las posturas universalistas, la respuesta sólo puede provenir del interior de una formación simbólica particular. El teatro resulta por lo tanto un lugar, un posicionamiento dentro de un diagrama de fuerzas que regula los distintos sistemas simbólicos de una comunidad.

Tomando el sentido etimológico del término teatro (*theatron*), podemos afirmar que el teatro es el lugar de la mirada. Por lo tanto constituye un régimen particular de visibilidad (y de audición), que configura la percepción del movimiento y del cuerpo del otro que representa.

Michel Foucault (1975, 1989) ha señalado la importancia de la mirada en la organización de las relaciones de poder de toda configuración social. Propone la existencia de regímenes de visibilidad que permiten caracterizar diferentes formaciones sociales y políticas.

Siendo el teatro, como hemos señalado, lugar de la mirada podemos caracterizarlo de acuerdo a D. Kerkhove (1985) como un lugar privilegiado en el que la sociedad exhibe y ensaya a través de una síntesis audio-visual su axiología.

El teatro deviene de este modo *un* régimen particular de configuración del/los mundo/s representado/s que operan en

interrelación con su/s realidad/es objeto de la representación¹ a través del establecimiento de una relación paradigmática.

Ernst Cassirer (1964, 1971) desarrolla la relación entre lenguaje y las representaciones de espacio, tiempo, número y yo. Recurriendo al análisis diacrónico de las lenguas y a la etnolingüística muestra como el lenguaje opera configurando las condiciones intuitivas de las citadas categorías y que sólo a partir de estos niveles intuitivos se abre el acceso a las construcciones abstractas de espacio, tiempo, número y sujeto, por la mediación del lenguaje.

La expresión intuitiva aparece como un suelo, un grado cero, una primera construcción que puede dar lugar, en ciertas culturas, a la aparición de nociones abstractas, a partir de las cuales se construirán de modo sustantivo objetos tales como *el espacio, el tiempo, el número, la persona*.

Este pasaje parte de sistemas que ponen el centro del proceso semiótico y de las representaciones en la experiencia concreta e inmediata del hablante (y por lo tanto refieren espacio, tiempo, número y sujeto, a quien produce el discurso) y llega a las categorías abstractas pertinentes, modificando la posición del hablante frente al código que maneja. Subordina entonces sus experiencias a las categorías que en realidad provienen de ellas, resultando en así, el hablante ajeno al proceso de configuración de las mismas.

Sin embargo, la línea evolutiva que lleva de la expresión sensible a los conceptos abstractos, se quiebra y junto a los conceptos abstractos, duermen entre prebros y adverbios la expresión que un día fue intuitiva en la experiencia, pero que para el hombre moderno está perdida. La palabra que pronuncia reifica al espacio que lo envuelve, al tiempo que lo apura; al número mide sus hacer, su espacio y su tiempo; el sujeto —metáfora lacaniana— resulta sujetado.

¹ *Realidad objeto de la representación*, por oposición a *realidad representada*, refiera a aquello que ésta última toma para representar.

Lejos de la intuición las condiciones de la experiencia, el cuerpo que en los orígenes aparece como punto a partir del cual el espacio y el tiempo se generan, ahora se ve fijado en un punto heterónomamente determinado.

En este círculo de alienación el hombre aparece capturado en su lenguaje, respecto del cual solo puede ubicarse en una situación tal de hablante, que lo reduce, en términos del capitalismo tardío a cliente, un turista de su propia semiosfera.

En este punto es interesante introducir a la figura de A. Artaud. Todo su trabajo, que es lo mismo que decir su vida, puede caracterizarse como el intento más radical de deconstrucción del lenguaje, el cual es, para el citado autor, un lugar en el que es robado, un lugar de alienación, de captura. La palabra pronunciada es una palabra soplada (Derrida, 1965, 1989), que en el mismo momento de ser pronunciada ya no pertenece al hablante, quien junto con ella es sustraído enfrentándose a la imposibilidad de sí mismo.

Paradójicamente Artaud elige como código para su búsqueda del desmontaje del lenguaje y del encuentro de sí, al más complejo y pluricódigo de los lenguajes: el teatro. La elección de Artaud no se basa en elegir lo más rico para que el daño del robo sea proporcionalmente menor y quede un resto simbólico, ya que el robo es siempre absoluto en tanto haya propiedad que lo determine (De Sade, 1795, 1988). La elección del más rico de los lenguajes en Artaud se debe a que la opulencia del sistema representacional teatro contemporáneo al autor, hace que su caída sea estrepitosa, que arrastre con él a todos los códigos que alberga y que solo deje como testimonio de la crueldad al grito. La gran catástrofe de la caída del teatro, al que deja sin lenguaje, arrastra a producciones culturales que van más allá de lo artístico, dejan al hombre frente al abismo, desprovisto de categorías y de lenguaje; clausura, al decir de J. Derrida (1966, 1989), la representación. Pone al hombre en una situación fatal frente a la cual, sólo queda 'seguir representando' (Derrida, *ibid*, pág. 343).

Pero esta representación nueva, creada frente a la imposibilidad de no representar, que es también soplada, atrapada por el lenguaje, es, sin embargo, radicalmente diferente de la anterior porque se sabe a sí misma como representación.

Por lo tanto es exigencia de una escena que conspire contra el robo en su fundamento y que opere en el sentido imposible del encuentro del hombre con lo real. Esta nueva representación a través de la manifestación de su estatuto representacional pone en crisis a las demás prácticas simbólicas de la comunidad en que opera.

La noción de teatralidad entendemos que puede ser uno de los articuladores que sirve para analizar este funcionamiento nuevo de la escena y hacer que, desde la perspectiva de la etnoescenología, la salida del contexto de origen de la representación tenga en el nuevo contexto repercusiones que vayan más allá de lo que en el título del presente trabajo hemos llamado muestrario etnoescenológico.

La noción de teatralidad ha sido objeto de estudio de distintos autores (Evreinov, 1930; Barthes, 1964, 1977; Feral, 1985, 1988; Kerkhove, 1988), quienes en general coinciden en señalar a la teatralidad como elemento diferencial del teatro. Esto no impide que opere como nexo con otras prácticas simbólicas no artísticas, resultando así la teatralización de actividades políticas, cívicas, religiosas, comerciales, etc.

La noción de teatralidad que tomamos se basa fundamentalmente en los desarrollos de J. Feral y en lo que se desprende colateralmente del trabajo de A. Badiou sobre el teatro.

Feral (1988) caracteriza a la teatralidad como la generación de un espacio otro operada por el 'juego'² del actor sobre sí, regida por la ley de la imposibilidad del no retorno. Esta ley señala como elemento fundamental del teatro (y como diferenciador del rito) que existe el reaseguro del carácter ficcional de la representación teatral y

² Traducimos literalmente 'jeu' por juego, aún cuando técnicamente correspondería 'actuación'. Esta elección rescata la polisemia del término.

consecuentemente de la disolución del espacio otro que ésta genera al finalizar la representación.

El retorno, sin embargo, no se parece a la vuelta a casa del turista, sino más bien al regreso del peregrino, que sin traer ningún recuerdo exótico regresa transformado por la experiencia que no tiene localización en la topología de origen del periplo. La generación de un espacio otro utópico en relación al espacio de la cotidianeidad muestra a éste como espacio no absoluto, sino como espacio base, como punto relativo de configuración de la experiencia.

Badiou (1991, 1993) al proponer a la escritura del referente textual del texto espectáculo en el tiempo futuro anterior de la representación, plantea la posibilidad de proponer la teatralidad como la instauración de una temporalidad otra, que se juega en la escena teniendo en ella validez absoluta. Esta irrupción de una temporalidad otra produce sobre el tiempo base un pliegue que neutraliza el curso de la temporalidad cotidiana, siendo el tiempo generado por la representación en relación con la temporalidad cotidiana, ucrónico, carente de localización en el sistema de base.

La escena puede entonces caracterizarse como un lugar en el que se genera una temporalidad y una espacialidad otra.

De este modo el teatro aparece en una posición privilegiada al considerarlo desde la perspectiva de la triple mimesis desarrollada por Paul Ricoeur (1987).

La representación teatral deviene mimética, en primer lugar, no por la producción de un símil del mundo de las acciones cotidianas, sino por poner en escena el proceso de precomprensión del mundo (mimesis I).

El teatro es también mimético en tanto refiere a una realidad ya configurada que toma como realidad objeto de la representación (mimesis II).

Finalmente el teatro es también mimético por comprometer el proceso de precomprensión del mundo, es exposición de algo comúnmente obscuro: la conformación de las unidades significativas

del mundo, que pareciera destinada a ser ocultada, enmascarada, por el presupuesto de un tiempo y un espacio, que como categorías de la organización del mundo, resultan términos absolutos en los que la experiencia del sujeto humano tiene lugar y cuya aparición conlleva el olvido de la experiencia intuitiva que se encuentra en la base de ellas.

Tal experiencia que podemos expresar a través del ocultamiento de la teatralidad, de la naturalización de la escena produce un efecto de olvido del mundo como construcción y por lo tanto su aceptación como lugar desde el que se puede desarrollar toda praxis. Opuestamente la teatralidad, en tanto develadora de las condiciones de la precomprensión del mundo y de su proceso de construcción, muestra a las categorías de la precomprensión del mundo como lugar sobre el que se debe operar en toda práctica auténticamente revolucionaria.

Un teatro de la teatralidad es un teatro de la memoria, no por la evocación de los 'hechos' del pasado, sino por su capacidad para la puesta en juego de condiciones en las que se pueden configurar las capas del pasado, desestabilizando toda cristalización naturalizante de la experiencia.

Se manifiesta de este modo la oposición entre un teatro que reafirma una determinada organización perceptual del mundo y un teatro que hace una puesta en crisis de un modelo perceptual y representacional dominante.

El primer tipo de teatro (representado por el realismo-naturalismo en Occidente) esconde su propia teatralidad creando en escena un homólogo de las categorías espacio temporales que organizan la escena cotidiana.

El segundo tipo de teatro, es el teatro de la ostensión de la teatralidad, es decir de la confrontación entre la organización perceptual del devenir cotidiano y la de la escena. En esta confrontación se inscribe el lugar de la diferencia y en consecuencia del cuestionamiento de las condiciones de estructuración del devenir cotidiano.

La representación teatral apunta, potencialmente a la puesta en crisis de las precondiciones de organización del mundo. Sin embargo,

dentro de la tradición occidental los procesos de hipercodificación, favorecen el camino por el que el teatro que lleva a que éste oculte su lugar crítico a través de los procesos de identificación.

Esto se produce porque el mecanismo de identificación, que opera en todo proceso de la producción y recepción teatral e implica la homologación llevada hasta el extremo de la identidad de las condiciones de la precomprensión del mundo con las de la representación. Mi mundo es un replicante del mundo que se juega en la escena y viceversa.

Es justamente este punto donde la etnoescenología tiene un amplio proyecto de trabajo introduciendo la posibilidad de la oscilación, del enfrentamiento, de la desestabilización.

La noción de irreductibilidad de la diferencia y de la imposibilidad de su apropiación deben ser sostenidas desde la escena y desde la teoría de la etnoescenología, para que se produzcan estos efectos.

La etnoescenología corre el riesgo permanente, a través del proceso de reducción de la diferencia, de convertirse en muestrario de lo diferente; en una colección no inocente de las prácticas escénicas de las culturas que divergen de la nuestra (es decir la del teatrista, la del teórico, la del espectador); de transformarse en una especie de paraguas contra el fantasma de la discriminación.

Este riesgo de la etnoescenología debe ser un lugar desde el que se trabaje, se trata de un obstáculo epistemológico, de la edad de los propios prejuicios. Recordemos que la noción de obstáculo epistemológico (Bachelard, 1948) en tanto pone a éste en evidencia lo desplaza de su lugar de obturación del conocimiento y lo pone como lugar desde el que el conocimiento se produce.

La etnoescenología debe, en consecuencia, constituirse como ciencia y desarrollar un aparato teórico que no se centre en la descripción de las diversas manifestaciones escénicas de los pueblos. La etnoescenología debe orientarse al estudio de las relaciones que las producciones escénicas establecen con los restantes sistemas simbólicos

de la comunidad de origen e investigar las condiciones antropológicas de la producción escénica.

Esto no implica cerrar la posibilidad de trabajo de la etnoescenología en la esfera de la cultura del otro, sino que orienta este trabajo desde una perspectiva crítica y no etnocentrista.

Se abren dos lugares de trabajo para la etnoescenología, uno que podríamos tentativamente llamar endoetnoescenología y otro exoetnoescenología, ambos centrados en el efecto crítico que el teatro causa en el interior de una comunidad comunicacional.

Nuevamente Artaud. La experiencia de Artaud, nos recuerda la impureza de todo lenguaje. Artaud apostó su existencia al desmontaje de todo sistema simbólico, a encontrar al lenguaje antes del lenguaje y para realizar esta tarea recurre al teatro. En tal sentido Artaud realiza un trabajo de retorno a las fuentes (Borie, 1989) pero no lo realiza con una curiosidad turística, sino con un riesgo mortal, y no lo realiza en busca de algo sustancial, sustantivo, sino en busca de nada, en la certeza aterradora del encuentro con la puesta en abismo de toda comprensión simbólica.

La riqueza del encuentro de sistemas representacionales otros que propone y realiza Artaud (los Tarahumanas, Oriente), es la desarticulación de los sistemas representativos. Tarea llevada a cabo de una manera radical que lo conduce a desarticular su propio sistema representacional. Esto se debe a que los sistemas otros son, al ser experimentados vivencialmente, asumidos como irreducibles al propio sistema.

Artaud se queda fuera del mundo, enloquece y muere por quedar fuera de todo sistema de precomprensión del mundo. No poder hablar sin que la palabra le sea robada, impotencia, imposibilidad de configurar una estructura simbólica capaz de dar cuenta de el real apenas, pero profundamente atisbado, palpado levemente con las yemas de los dedos en la oscuridad. El espacio y el tiempo producidos por Artaud (o lo que con estas categorías podemos señalar nosotros como exigencia de la experiencia del mundo) son estrechos, apenas

habitables, lo excluyen, lo encierran. Al menos así lo experimenta su contemporaneidad, y nosotros también al escribir sobre él.

Artaud asusta en su aventura. En su crítica radical, en su impotencia por recrear coordenadas en el mundo que resultan irreductibles a las que reglan la experiencia ordinaria, imposibles de ser sustraídas.

El camino de la etnoescenología está lleno de tentaciones: retorno a las fuentes, recuperación la pureza, idolatría del discurso del otro, tranquilidad de un lenguaje absoluto. De este modo se perfilaría como una búsqueda de la seguridad de que toda diferencia quepa dentro de las paredes del museo de la escena.

Pero el teatro, considerado desde las categorías de mimesis y teatralidad, resulta sumamente rebelde y por ello desbarata la posibilidad de una etnoescenología acrítica.

El espectáculo otro que enfrenta el etnoescenólogo no debe maravillarlo (o sólo hacerlo secundariamente) sino que debe desestabilizar sus propias categorías de la precomprensión del mundo. No porque lo lleve a tomar las del otro objeto de su investigación o de su fruición estética, a partir de una valoración realizada desde sus propias categorías y que por lo tanto cree haber descubierto valores nuevos que oxigenen a su cultura. El encuentro con la escena del otro demuestra la labilidad de las propias categorías, la inestabilidad de los valores propios, la inestabilidad del propio mundo y por su puesto de la *escena propia*.

En el plano estético, este enfrentamiento con la escena del otro lleva a la puesta en crisis de las categorías de la propia tradición teatral en tanto que la historiza y desnaturaliza los sistemas teatrales, revelándolos como desestabilizadora del sistema categorial en el que tienen lugar.

Esta posición crítica hace que la etnoescenología vaya más allá del horizonte teórico y se instale en el nivel de la realización escénica.

La perspectiva etnoescenológica, es una perspectiva de pluralidad, de confrontación de lo uno con lo otro, de instauración de la dimensión de la diferencia como oposición al reduccionismo de lo diferente.

Universidad de Buenos Aires

BIBLIOGRAFÍA

- Artaud, A. (1935, 1986). *El teatro y su doble*. Córdoba, Farenheit.
- Bachelard, G. (1948). *La formación del espíritu científico*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Badiou, A. (1991, 1992). *Rapsodia por el teatro. Breve tratado filosófico*. Málaga, Agora.
- Barthes, R. (1964, 1977). *Ensayos críticos*. Buenos Aires, Seix Barral.
- Borie, M. (1989). *Antonin Artaud: le théâtre et le retour aux sources*. Paris, Gallimard
- Cassirer, E. (1964, 1971). *Filosofía de las formas simbólicas I: el lenguaje*. México, Fondo de Cultura Económica.
- De Sade (1795, 1988). *La filosofía en el tocador*. Barcelona, Tusquets.
- Derrida, J. (1965, 1989). "La palabra soplada". En: *La escritura y la diferencia*. Madrid, Anthropos, págs. 233-270.
- Derrida, J. (1966, 1989). "El teatro de la crueldad y la clausura de la representación". En: *La escritura y la diferencia*. Madrid, Anthropos, págs. 312-343.
- Evreinov, (1930, 1963). *El teatro en la vida*. Buenos Aires, Leivitan-Siglo veinte.
- Feral, J. et al. (1985). *Théatralité et mise en scène*. Quebec, Breches.
- Feral, J. (1988). "La théatralité", *Poétique* n. 75, págs. 347-361.
- Foucault, M. (1975, 1989). *Vigilar y castigar*. México, Siglo XXI.
- Kerkhove, D. (1985). "La théatralité et la formation de la psychologie occidentale". En: Feral, J. *Théatralité, écriture et mise en scène*. Quebec, Breches, págs. 167-185.
- Pradier, J.M.(1996). "Etnoescenologie, la profondeur des emergences", *International de l'imaginaire*, n. 5.
- Ricœur, P. (1985, 1987). *Tiempo y narración*. Madrid, Cristiandad.

