

No una sino varias escenas, una paráfrasis de los signos y los símbolos salvajes

ELIZABETH ARAIZA HERNÁNDEZ*

Bajo el milenario sol de Oaxaca crisol de cultura, arte, teatro está el espejismo de los histriones y danzantes inmortales... sobre la tierra y el mar, está el arte de saber transformar el alma, el arte de provocar el sueño y la risa escondida bajo el terror de la vida.

Mariano

Trazos para una etnoescenología

En mayo de 1995 se llevó a cabo en la ciudad de Puebla un congreso organizado por la Asociación Mexicana de Investigación Teatral. En esa ocasión tuve la oportunidad de compartir, con un grupo de investigadores de prestigiosa trayectoria,¹ inquietudes en torno a las condiciones de posibilidad de una antropología teatral. Entre otros puntos de reflexión, se planteó la necesidad de construir un campo del saber específico para la descripción y el análisis de todos los comportamientos humanos que ponen en juego una escenificación. Se comentó también la importancia de lograr un consenso en los términos utilizados para designar lo que constituiría el objeto de reflexión de este campo. Se discutieron las ventajas y las limitaciones de los términos hasta ahora utilizados para designar los comportamientos espectaculares de las otras culturas y también de la propia.² Asimismo, se adelantaron elementos para la construcción de métodos y una perspectiva que englobe a todas las prácticas escénicas.

Durante mi estancia en Francia, el año pasado, descubrí con asombro la existencia de un libro que documenta la realización de un seminario,³ el mismo mes, el mismo año y con el planteamiento de las mismas inquietudes del congreso que he mencionado. Lo anterior muestra por un lado la actualidad de la discusión y por el otro que esta preocupación no es exclusiva de los pensadores franceses, sino que constituye uno de los campos que está exigiendo mayor atención de los investigadores en diversas latitudes.

El trabajo que aquí expondré participa de estas tentativas de trazar una etnoescenología y quiere ser una modesta contribución. Me apoyaré en el trabajo de campo que he realizado durante cuatro años en varias regiones del país, siguiendo el curso de las fiestas del teatro comunitario y me basaré en los textos que han tratado la cuestión de unidad y diferencia entre teatralidad y ritualidad para luego plantear algunos elementos de reflexión (más que respuestas o planteamientos conclusivos expondré preguntas) para la antropología simbólica.

El teatro comunitario: no una sino varias escenas

La idea de juntarse para hacer teatro desde, con y para la comunidad no es nueva, y podría decirse que la fecha de su aparición se pierde en el tiempo. Sin embargo lo que si se puede fechar es el primer intento de institucionalizar esta experiencia: fue en 1983 cuando se creó la asociación civil TECOM. A partir de entonces se definieron una serie de objetivos y estatutos para el teatro comunitario, aunque en los hechos rara vez se

* Lectora de la Universidad de Perpignan, Francia.

cumplen estos lineamientos. Como alguna vez dijo Susana Jones —promotora del teatro comunitario en Morelos— TECOM es como una especie de cascarón que no siempre envuelve porque el teatro comunitario se hace muchas veces independientemente e incluso a pesar de esa asociación civil.

Cada año se realiza una fiesta nacional y varias fiestas estatales o regionales en las que se dan a conocer las obras preparadas durante ese tiempo. He tenido la oportunidad de asistir a varias de estas fiestas y de observar cómo la espontaneidad y la libre combinación de diversas voluntades hace posible un acontecimiento en donde todas las formas escénicas se hacen presentes: espectáculo, teatro en cuanto tal, representación de la representación, ceremonia cívica, danza y ritualidad, entre otras. Normalmente la fiesta inicia con una procesión o carnaval, amenizada con música de banda. Aunque una fiesta es siempre diferente de otra, ya que cada comunidad le imprime un sello particular al evento, los modos de celebrar, los ritmos y los estilos de participación quedan marcados por los usos y costumbres del lugar en que se realiza la fiesta. Podríamos decir que éstos surgen de una manera peculiar de concebir y percibir la escenificación o la espectacularidad. Así, en Zitlala Guerrero, el contacto, la convivencia y en cierto modo la comunión de todos los participantes se alcanzó cuando las autoridades tradicionales hicieron una limpia —frotando el cuerpo con hojas y flores en un movimiento pausado y ceremonioso— a todos y cada uno de los participantes. En Morelos la presencia de los chinelos da colorido y espectacularidad a la fiesta. En Oaxaca se unen al teatro y la festividad manifestaciones escénicas propias de la región tales como la maroma, las danzas o las danzas-drama.

Lo que marca la diferencia de estas fiestas respecto de un festival de teatro es el objetivo y el modo de participación. El teatro se plantea no como un fin en sí mismo sino como un medio para conocer, valorar y revitalizar la vida comunitaria. El verdadero carácter festivo no se da en el escenario propiamente teatral —éste se realiza siguiendo los mismos códigos y ritmos de cualquier teatro— sino en otro lado, en los ámbitos donde fluye el intercambio de alimentos, de bebidas, de experiencias vivenciales y estéticas. La participación de la gente de la comunidad es visible, ya que los que no preparan los alimentos prestan su casa para los que vienen de fuera, los demás se acomodan para llevar y traer cosas, todo lo que hace falta. La fiesta dura de tres a cinco días, la presentación de las obras es en la tarde y durante el día se realizan talleres de creación teatral y reuniones informales en las que se intercambian experiencias.



Los organizadores del teatro comunitario procuran que esta fiesta coincida con las fiestas patronales o religiosas, puesto que la idea es hacer del teatro una práctica que se incorpore plenamente a la comunidad. En San Miguel Cajonos, Oaxaca, por ejemplo, la tradición teatral es tan fuerte que se ha insertado en las estructuras propias de la organización social y política, de tal modo que la participación y la creación de una obra se determina a través del sistema de cargos. Dicen que toda la gente que habita este pueblo ha hecho alguna vez teatro al mismo tiempo que participa en el sistema de cargos y en actividades religiosas. Lo que se percibe es un gran escenario, en el cual la fiesta patronal —con sus estilos y sus formas escénicas: la procesión, las oraciones, las plegarias, los rituales religiosos— ocupa un sitio. Recuerdo cuando en Tlacolula, Oaxaca, la fiesta de teatro coincidió con las calendas. En otro sitio se encontraban grupos de teatro escenificando fielmente los rituales tal como se realizan en un contexto ritual, una especie de representación de la representación: la petición de lluvias en Morelos, la boda entre los mayas, las recuas de los zapotecos, todos hablando en su lengua natal y además las ceremonias cívicas que se dan en diferentes momentos, en la inauguración y al final de la fiesta. La gente participa lo mismo en una escena que en otra sin que esto le cause confusión sobre la significación o el sentido de ellas.

Considero que este modo de hacer y de percibir el teatro resulta particularmente significativo, no tanto por la calidad artística de las obras que se presentan, la cual desde el punto de vista del crítico teatral dejaría mucho que desear, sino justamente porque hace posible un encuentro entre diversas maneras de concebir y de practicar la escenificación o la espectacularidad, posibilitando con ello la percepción y el descubrimiento de diferentes modos de usar el cuerpo, de narrar una historia, en fin, diferentes concepciones de dramaticidad, de lo que es y cómo se resuelve un conflicto. Todo ello nos coloca en una postura de cuestionamiento profundo sobre el ser de los otros y sobre la manera cómo nos aproximamos a ellos. Porque como nos lo ha hecho ver Gabriel Weisz (1993: 120), “ya no se trata únicamente de comprender al otro sino de ubicarlo en nuestra zona sensorial y así construir un cuerpo imaginario (...) es posible construir un cuerpo imaginario junto al cual apreciamos el ser de la otra persona porque podemos imaginar como siente”.

Para percibir y pensar la espectacularidad de los otros

Se ha dicho que la actividad artística en general está regida por la función simbólica. El teatro es considerado al igual que la danza una manifestación simbólica por excelencia. Como lo menciona Luis Bonilla en un trabajo consagrado al estudio de la danza: “Tanto las danzas prehistóricas o las de los pueblos actuales aborígenes, como las danzas más complicadas de solera mística o ritual, dejan de parecer incongruentemente ingenuas y salvajes cuando se acierta a encontrar en ellas un porqué de alto valor simbólico, tan evocador como el lenguaje y a veces en posesión de un legado más expresivo en este aspecto que el proporcionado por la palabra” (1964: 16-19). Pero el desciframiento del valor simbólico de estas prácticas pasa por un cuestionamiento de la noción misma de símbolo y el modo de interpretarlo. En relación con esto Todorov subraya que “L’existence de signes et de symboles (...) provoque, de façon étonnamment fréquente deux attitudes contradictoires: d’une part, en pratique, on convertit inlassablement les signes en symboles (...) d’autre part, dans des déclarations théoriques, on affirme sans cesse que tout est signe” (1977: 262).

En este sentido, una de las dificultades más grandes con las que se enfrentan aquellos interesados en dar cuenta de las prácticas escénicas, tal como se manifiestan en contextos indígenas y campesinos, es la relativa a una definición del carácter mismo de cada uno de esos comportamientos. Incluso uno de los

puntos claves de reflexión y cuestionamiento se refiere a la pertinencia o no de la búsqueda de unas propiedades específicas o unas marcas que nos permitan distinguir ante qué tipo de comportamiento espectacular nos encontramos. ¿Es acaso posible distinguir en un ámbito festivo o en un contexto donde se observan múltiples expresiones espectaculares lo que es ritual de aquello que no lo es? ¿Se puede lograr distinguir una práctica teatral respecto de un ceremonial? Si esto es así, ¿cuáles serían los criterios de clasificación?

La importancia de una perspectiva que unifique la diversidad de comportamientos escénicos no se puede ya eludir o ignorar. En este sentido varios autores (se hará referencia a ellos más adelante) han coincidido en señalar que para arribar a una cabal comprensión del significado profundo que encierran las prácticas escénicas así como de la función que desempeña cada una de ellas, es imprescindible empezar deslindando sus especificidades. Tal como lo ha enfatizado Diez Borque (1983: 28-30), la exclusiva o prioritaria consideración de un proceso escénico bajo el punto de vista de otro, por ejemplo explicar el teatro en términos de ritual o la fiesta en términos de teatro, conduce no sólo a errores de interpretación sino, en casos extremos, a una total incompreensión. Este último aspecto es el que me interesa explorar en el presente trabajo. Para ello considero necesario, en primer lugar, comentar brevemente algunos de los puntos de discusión en torno a una unidad o una diferenciación analítica del teatro y el ritual, tal como han sido planteados desde diferentes disciplinas y diversas concepciones.

La nostalgia de los orígenes

Uno de los argumentos fuertes para sostener la identidad entre teatro y ritual se refiere a una supuesta génesis. La concepción según la cual, en el principio, teatro y ritual constituían una unidad que ha tenido tal difusión que adquiere ya la connotación de mito. Se olvida con frecuencia que esta concepción remite a un caso particular que es el surgimiento de la tragedia griega o el teatro tal como se conoce en Occidente. Antes de aceptar una afirmación tal cabe preguntarse si este modelo se reprodujo del mismo modo en todos los tiempos y en todas las culturas. De no ser así se corre el riesgo de troquelar el modelo occidental de teatro sobre los comportamientos espectaculares propios de otras culturas. No se trata tanto de buscar los orígenes, lo cual como se sabe no conduce muy lejos, sino más bien de ubicar y comprender los múltiples procesos que se generaron después. Porque no hay una sucesión lineal en donde una práctica escénica

deviene otra que sea claramente definible sino que más bien se observan múltiples direcciones y retrocesos en diversos sentidos. Así parece sugerirlo Diez Borque (1983: 28-30) en la siguiente cita:

Comprenderemos —nos dice— que la génesis marcará un proceso de separación, en etapas sucesivas, en el que algo va especificándose como teatro haciendo, como dice S. Carandini, que la fiesta se haga más ritual y social y delegando al teatro el proporcionar representaciones alegóricas de la sociedad, definiéndose como categorías autónomas. Pero también es cierto que el teatro no puede desprenderse de la impureza de nacimiento, produciéndose retrocesos hacia ese origen, o manteniéndose etapas intermedias que dan lugar a géneros insuficientemente definidos como teatro o como fiesta.

La teatralidad como universal de la cultura

En muchas de las interpretaciones actuales sobre el carácter de los comportamientos espectaculares de los otros se nota todavía el despliegue de un razonamiento similar al empleado por los viajeros de principios de siglo, se sigue considerando a los otros bajo el punto de vista del buen salvaje. Así se insinúa que todas sus prácticas escénicas están cubiertas de una especie de halo místico. La espectacularidad del otro es siempre de naturaleza sagrada, es ritualidad pura. Se niega a los otros, concretamente a los indígenas, la capacidad de distinguir lo que es teatro de lo que es una ceremonia ritual o una fiesta. Esta actitud es también una forma de etnocentrismo, aunque un tanto entreverada. En este caso ya no se trata de medir con la vara del teatro occidental las escenificaciones de los otros, sino de negarles toda posibilidad de percepción, de disfrute y de creación de un evento que sea mera y simplemente espectacular o divertimento. Desde esta perspectiva, los actos escénicos que se realizan en contextos indígenas son siempre sagrados, rituales, místicos. Otra variante de esta misma actitud etnocéntrica es aquella que sugiere que el sentido de los rituales de los otros se transforma con la presencia de una mirada extraña. Nuevamente se les niega a los otros la capacidad de discernir y de dirigir los cauces de sus propias acciones. Fernando Horcasitas explora las definiciones que del teatro se han dado para sugerir la existencia del teatro en la época prehispánica y entonces afirmar una universalidad que sin embargo no debe negar la diversidad.

Tradicionalmente el occidente ha considerado que una obra teatral se compone de 1) un diálogo entre dos o más

actores, 2) realizado en un escenario *ad hoc*, y 3) con un argumento, conflicto o acción que se resolverá de alguna manera en la escena final. Pero en el mismo occidente han existido piezas que no fueron escritas conforme a esta definición. En nuestro siglo han abundado obras no convencionales, limitadas a un monólogo, o a la discusión de una idea, sin acción, ni argumento, ni desenlace en el sentido tradicional. No obstante, todas estas representaciones llevan el nombre de "drama". En el sentido más amplio el diálogo más rudimentario, o danza, o canto dialogado, puede ser calificado como drama. No es inverosímil que en todas las culturas haya surgido alguna forma de teatro en el sentido más amplio del vocablo. Y los antiguos mexicanos no fueron la excepción. Llegaron a poseer ceremonias de tipo dramático, farsas o dramas de tipo sagrado o profano (Horcasitas, 1974: 19-46).

La distancia estética

Colocándose en el ángulo de mira de una teoría de la comunicación, Octavio Getino logra entrever lo que es constitutivo de la experiencia ritual: la ausencia de distancia. El autor sugiere que cuando la comunicación de los hombres con el dios o con la naturaleza es intermediada por un actor, se percibe entonces una distancia estética, la cual implica una transformación del sentido de esa misma experiencia, y nos encontramos ante un espectáculo de otra naturaleza. La percepción de la distancia (abstracta, no física) es un factor definitorio de la especificidad de la experiencia ritual en relación con el drama. El actor se convierte así en un intermediario del ser humano ante los dioses, relegando a éstos al papel de espectadores. El autor afirma que:

Es posible que los primeros conquistadores hayan asistido alguna vez a uno de los rituales del sagrado Tlachтли, el juego de pelota entre los aztecas. En él participaban dos jugadores y el que perdía era decapitado. Pero antes que nada intervenían en el juego dos dioses celestes: Quetzalcóatl, el dios creador, dios del viento, serpiente emplumada, y Tezcatlipoca, dios creador también, pero a la vez divinidad del espejo negro. ¿Ritual religioso?... ¿Espectáculo? El Tlachтли aparecía como una derivación de los primeros rituales mágicos o religiosos, pero se ubicaba en un estadio superior al de aquellos. Allí donde el hombre participaba del rito, no ya directamente sino distanciándose, como si a un tiempo fuera actor y espectador. El ritual se representaba ante él, que podía comunicarse con los dioses a través, en este caso, de los jugadores de pelota. El hombre no se disolvía ya en la imaginería de los dioses, ni en el mundo de abajo, de la madre tierra. Antes bien,

le era posible tomar partido, a través del juego mismo como conflicto, en favor de uno u otro, según fuera su actuar. Al distanciarse, pudo así enriquecer su pensamiento, obligado como estaba a incorporar, además de los mecanismos de proyección e identificación subyacentes, los de razonamiento. Nace entonces un nuevo tipo de sacerdocio, una casta de intermediarios entre el hombre y su contexto: está formada por autores, actores, músicos, poetas, gimnastas. A ellos les toca representar el conflicto de las fuerzas del bien y del mal, de lo subterráneo y de lo celeste, de lo justo y de lo injusto. En cambio, el papel que comienza a corresponder a los individuos, es el definido por el verbo griego *theodomaí*: “veo, escucho, soy espectador” (Getino, 1984: 190-196).



Espectáculo representación vs. espectáculo acontecimiento

Una reflexión sobre el carácter de las prácticas escénicas conduce necesariamente a revisar el concepto de representación. La perspectiva según la cual los signos expresados en una escenificación remiten siempre a otros signos, o dicho de otro modo, que trata de imitar, repetir, volver a hacer presente, actualizar un instante, un suceso acaecido en otro lado ha sido

fuertemente cuestionada, sobre todo a partir de los datos arrojados en el estudio de las manifestaciones escénicas de culturas alejadas en el tiempo y en el espacio. Estos indican la probabilidad de que en muchas de esas manifestaciones no se trate de la mera imitación de un suceso sino del suceso mismo, de un acontecer inmediato real y efectivo. El actor, el danzante no representa al dios sino que se convierte en el dios. En este sentido puede decirse que el signo no remite más que a sí mismo. Como ha escrito Todorov a propósito del lenguaje gestual, definiéndolo como el grado superior de la presencia, un lenguaje de acción, autónomo e incluso primero, éste vendría a ser el grado cero del signo, ya que se significa a sí mismo (1977: 278-283). Por otra parte recopilé esta cita de la doctora María Sten, que señala el rumbo de la discusión a la vez que aporta valiosos elementos para recapacitar sobre el asunto.

La búsqueda de los vestigios del teatro prehispánico en la literatura dramática mexicana nos obligará por tanto a ver la fiesta según dos puntos de vista distintos: uno de ellos es la estructura de todos los elementos que componen el teatro tradicional: vestuario, maquillaje, máscaras, música, danzas, poemas; el otro es la fiesta como una comunión entre el espectador y el actor, en que ambos cumplen un rito para rendir tributo a los poderes invisibles. Un espectáculo que nada tenía que ver con la diversión, siendo ante todo un acto místico, lleno de sentido simbólico, oculto, impenetrable para los que carecían de la noción de lo que fue la religión que regía la vida de los antiguos mexicanos. Un espectáculo “acontecimiento” y no “representación”. En las discusiones acerca del significado de la palabra “teatro” se hacen cada vez más claros dos puntos de vista opuestos. Para unos el teatro sigue siendo una “representación”, para otros es un “acontecimiento”. Para los primeros el teatro representa en el microcosmos de la escena el macrocosmos del mundo. Para los segundos, el teatro debe sacar el espectáculo de su cotidiana rutina, hacer participar, conmover. El “acontecimiento” puede ser religioso, ritual, político o tener el carácter de una diversión. Como ejemplo de teatro “acontecimiento” se cita a menudo los juegos del carnaval o los ritos populares (Sten, 1974: 27-40).

Figuración vs. representación

En la misma lógica de pensamiento que construyó la anterior dicotomía, se inscribe ésta que opone los actos escénicos basados en la representación respecto de aquellos que parten de la figuración. Este criterio de diferenciación sugerido por Leenhardt podría ser de

utilidad para elaborar una tipología de todos los comportamientos espectaculares. Pero dicha propuesta conlleva una serie de inconvenientes que nos remiten nuevamente al lugar de inicio, es decir la generalidad o la falta de precisión en los criterios clasificatorios. Así por ejemplo cuando Diez Borque intenta aplicar esta distinción entre figuración y representación para “establecer las diferencias entre actuar festivo y actuar teatral y obtener, consecuentemente, las características de cada uno de los elementos que integran el teatro y la fiesta, delimitando los campos propios y también las relaciones y puntos de confluencia”, encuentra que es sumamente complicado determinar en la realidad empírica cuáles actividades responderían a la representación y cuáles otras a la figuración, sobre todo cuando se trata de actividades en las que estas dos dimensiones se encuentran sutilmente entrelazadas, en las que teatro y fiesta se confunden.

Aparte de la imbricación y superposición de funciones - acota el autor -, hay una serie de prácticas de actuación concreta que aproximan teatro y fiesta: el brujo cubre su cara con una máscara; el sacerdote se reviste; el marco de la fiesta se decora, cambiando así como dice Prat Canos, su carácter de “objetos primariamente técnicos y cotidianos”, y, por fin, atendiendo al esquema que propone S. Carandini de elementos integrantes de una característica forma de fiesta pública (artífices, proyecto, elementos literarios, materiales, técnicas y escenario), comprobamos la enorme proximidad y aún confusión con genuinas prácticas teatrales (Diez Borque, 1983: 28-30).

El autor sostiene que una de las principales limitaciones que conlleva el empleo de este modelo consiste en que inevitablemente se tendría que eludir toda una gama de manifestaciones culturales que se ubican, como un abanico, entre el actuar festivo y el actuar teatral. Del mismo modo sugiere que es no sólo pertinente sino apremiante comenzar a reformular la categoría fiesta y revisar su relación con el teatro.

Hay una variada escala de géneros intermedios en ambos campos —subraya Diez Borque— para los que no sirve la tajante separación entre figuración y representación. Pensemos en algunas formas teatrales del siglo XVII y en fiestas folklóricas participadas o en las de solemne y espectacular aparato civil y religioso. Esto corroborará la necesidad de tomar en consideración las no siempre atendidas relaciones fiesta-teatro para, en primer lugar, clarificar la polisemia del término fiesta, que incluye tanto el acto público organizado, como el ritual profano o religioso y también las celebraciones folklóricas con un carácter espontáneo o cíclico, laico o sagrado, o de extraño

maridaje entre ambos, afianzadoras o inversoras del sistema de valores establecidos: desde el carnaval a la lucha de moros y cristianos pasando por las mil formas de festejar el comienzo de las estaciones (Diez Borque, 1983: 28-30).

Celebración intramuros y la presencia de una mirada extraña

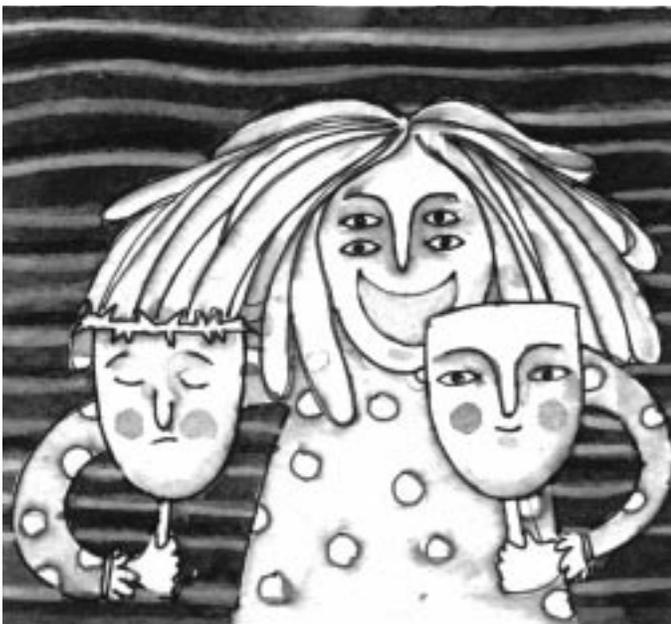
Texto y separación (entre acción y público) constituyen los puntos cardinales sobre los que gira la búsqueda de lo que es peculiar a las “formas escénicas”. La pregunta en torno al sentido y a la función de tales formas remite inevitablemente a la existencia o ausencia del texto y la separación entre actores y espectadores; entre obra y público. La noción de espectador y la idea misma de separación está siendo cada vez más cuestionada. Uno de los criterios que comúnmente se utiliza al clasificar los procesos de escenificación es aquel que alude a la presencia o ausencia de un observador ajeno a la comunidad de participantes en el evento. Con lo que se distinguen diversos niveles o cualidades de la expectación; equivale a decir que, para los espectadores que forman parte de la comunidad, el acontecimiento adquiere un sentido particular, en cambio para un espectador ajeno a la comunidad éste adquiere otro significado. En otras palabras, lo que para una comunidad de participantes tiene un carácter ritual, tal vez será visto como teatro por un espectador ajeno a la misma. La contribución de Jauss es de gran utilidad en la medida en que arroja luz sobre este desplazamiento semántico que se opera al cambiar el sitio de la representación y la presencia de un espectador ajeno. Cito este fragmento de la obra de Jauss, pues explica mejor de lo que yo pudiera hacerlo las transformaciones del sentido de una celebración cuando ésta se lleva a cabo al interior de una comunidad y es exterior.

Tanto si se trata del ceremonial de una fiesta como si se trata de un ritual profano, surgido de la comunicación literaria, o de una forma de sociabilidad derivada de ella, todos estos actos lúdicos tienen en común lo que el drama espiritual del Medievo manifiesta en su forma más pura: que, al participar todos, desaparece la oposición entre obra y público, actor y espectador. En este punto discrepo de Gadamer, quien, para poder acercar de nuevo el drama al ritual —en tanto que “procedimiento lúdico que exige, necesariamente, la presencia del espectador”— se muestra partidario de entender el acto ritual “como representación verdadera para la comunidad”. Pero al pensar así, no tiene en cuenta que, tanto en el juego ritual como en el

social, había desaparecido ya la oposición entre procedimiento lúdico y espectador: allí donde una acción lúdico-ritual se convierte en representación para la comunidad, empieza a haber ya distancia entre obra y espectador, y, en ese momento lo ritual se pierde (...). También el juego social se vería interrumpido si a un espectador no participante en el mismo, éste le resultara desconocido (Jauss, 1992: 245-249).

La representación de la representación

Los procesos de globalización económica y política, sin duda, han influido en el campo de la cultura y de las artes. Sin embargo el impacto de la globalización en estos ámbitos es aún difícil de prever. En la creación teatral, por ejemplo, observamos cada vez con más frecuencia el traslado de rituales, ceremonias, danzas y, en general, comportamientos espectaculares propios de culturas alejadas, en foros eminentemente teatrales. Es frecuente también la imitación, reproducción o si se quiere la recreación o apropiación de éstos por parte de actores profesionales, quienes los presentan luego ante un público que desconoce el contexto particular de donde surgieron. ¿Qué sucede cuando se opera esta especie de representación de la representación? El fenómeno de la interculturalidad tal como se manifiesta en este tipo de eventos no ha sido suficientemente estudiado. Jauss (1992) adelanta una respuesta que nos hace pensar en el efecto que producen aquellos directores de escena que recurren a este método con el objeto de hacer entrar al público en una vivencia supuestamente ritual, mágica o mística.



Jauss (1992: 262) reflexiona de este modo, a propósito del *happening* en comparación con el drama espiritual:

Lo que en ambos casos se intenta es sacar al espectador de su distanciamiento contemplativo. Pero mientras en el drama espiritual el creyente es asociado a una comunidad, cuya identidad viene garantizada por la acción previamente conocida de la historia sagrada que se representa, en el *happening*, que puede iniciarse en cualquier lugar, el individuo se ve atraído por una acción imprevisible y asociado a una comunidad casual. Se le invita a participar en una acción común, carente de sentido oculto, en la que está expuesto al fracaso, y, en este tipo de procedimiento de "autenticidad escenificada", corre además el peligro de sentirse hasta tal punto inseguro, que la deseada activación del espectador podría volver a incurrir en un comportamiento convencional.

Una paráfrasis de los signos y los símbolos salvajes

Con la revisión de los textos anteriormente citados podemos constatar dos cosas: primero, que uno no se conforma con saber que la expresión de lo espectacular es variada; y segundo, cómo la evocación del sentido que envuelve los comportamientos espectaculares conduce casi siempre a oponer dos dimensiones, o a establecer dicotomías que no siempre coinciden entre sí. No obstante, los autores concuerdan en un aspecto: la sospecha de que debe haber algo que nos permite saber ante qué tipo de práctica escénica nos encontramos. A pesar de la confusión en los términos que se emplean, uno puede percibir, saber, cuándo se trata de ritual y cuándo de fiesta o de teatro.

Podría continuarse esta lista de oposiciones, pienso por ejemplo en aquella expuesta por Nicolás Núñez (1995) en la que retoma la distinción que instauró Mircea Eliade entre *sagrado* y *profano* para ubicar al ritual del lado de lo sagrado y al teatro del lado de lo profano. Quedan por citar otros autores partidarios de la idea de que el ritual está siempre regido por un mito, contrariamente al teatro que carece de él. A estas dicotomías al igual que a las que se han citado, se les puede también encontrar su lado débil, o los inconvenientes que conllevan. En relación con la primera se puede argüir lo que ha sido demostrado: la dificultad de marcar, en lo empírico, una frontera entre un ámbito que sea netamente sagrado y otro profano. Respecto de la última habría que recordar los casos documentados por Victor Turner (1988: 26), confirmando la existencia de rituales que no están regidos por un mito.

Pero el objetivo aquí no es agotar la discusión sino más bien señalar los cauces hacia donde se dirige. Lo que me interesa es interrogar la lógica de las oposiciones. Me pregunto si el establecimiento de dicotomías es el único procedimiento válido o, por lo menos, si es el más eficaz para dilucidar el sentido de la vivencia espectacular. Cuando procedemos así, quizá sin saberlo, estamos participando de un paradigma sobre el cual alerta Todorov (1977), porque implica en todo momento establecer marcas apreciativas: negativas aquí, positivas allá. Tal como se observa en las interpretaciones que del pensamiento primitivo hicieron Vico, Lévy-Bruhl y, en cierto modo, Lévi-Strauss, según una lectura crítica que de estos autores realizó Todorov (1977: 261-284), es algo muy similar a lo que sucede cuando se opone signo y símbolo y en otra parte lenguaje verbal y lenguaje del arte. Podríamos decir que cuando se acepta la oposición teatro y ritual se inscribe uno de inmediato en el mismo paradigma. Me permití elaborar una paráfrasis de las reflexiones de este autor en torno a la distinción entre signo y símbolo, la cual me permite aproximarme, guardando todas las proporciones, a la problemática de la relación entre teatro y ritual. Pienso que cuando se interpreta el comportamiento escénico de los otros se incurre en un razonamiento similar a aquel que separa estas dos grandes formas de evocación del sentido. Así, cuando se dice que los actos escénicos de los otros sólo pueden ser de carácter ritual mientras que los nuestros son teatro, se razona del mismo modo que cuando se afirma que “notre pensée ne connait que des signes, et l'autre, des symboles” (Todorov, 1977: 262).

Esta paráfrasis me conduce a plantear las siguientes consideraciones: 1) que en contextos indígenas y campesinos se realizan eventos en los que coexisten múltiples formas escénicas, sin que el sentido y la función de cada una de ellas se confunda; 2) que en lugar de oponer una práctica escénica a la otra sería mejor ponerlas en paralelo y reconocer que éstas son formas de expresión igualmente válidas, no es una la negación de la otra; 3) que puede haber teatro en el ritual como ritual en el teatro; 4) que una forma escénica no puede ser reducida a la otra, el teatro es irreductible al ritual. En este sentido podría decirse que no hay relación de sucesión entre una y otra. El ritual no deviene necesariamente espectáculo, ni la representación de la representación puede entenderse como un peldaño superior.

Notas

¹ Formaron parte de esta mesa titulada Antropología teatral,

los doctores: María Sten, Gabriel Weisz, Juan Villegas y Nicolás Núñez.

- ² Entre otros conceptos utilizados para diferenciar a la vez que abarcar otras prácticas culturales distintas del teatro, se han planteado los siguientes: El tercer Teatro (E.Barba), Prácticas etnodramáticas (G. Weisz), Formas escénicas (L. Alexandrescu), Comportamientos humanos espectaculares organizados (J.M. Pradier), Teatro acontecimiento (M. Sten), Performance (R. Schechner), Actos lúdicos (Jauss) y en general prácticas escénicas, actos representacionales. En mi tesis de licenciatura opté por denominarles procesos de escenificación. En adelante utilizaré de manera indistinta algunos de ellos.
- ³ Número especial de la revista *Internationale de l'imaginaire* núm. 5, 1996, publicada por La Maison des Cultures du Monde, dedicado a la etnoescenología.

Bibliografía

- BONILLA, LUIS
1964 *La danza en el mito y en la historia*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- DIEZ BORQUE, J.M.
1983 *Calderón de la Barca. Una fiesta sacramental barroca*, Madrid, Taurus.
- GETINO, OCTAVIO
1984 *Cultura, comunicación y desarrollo en América Latina*, México, Edimédios.
- HORCASITAS, FERNANDO
1974 *El teatro náhuatl. Época novohispana y moderna*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- JAUSS, H.R.
1992 *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, Madrid, Taurus.
- NÚÑEZ, NICOLÁS
1995 “Lo sagrado y lo profano en el teatro”, ponencia presentada en el *IV Encuentro internacional del IITCTL*, Universidad Iberoamericana, México, 2-5 de agosto.
- STEN, MARÍA
1974 *Vida y muerte del teatro náhuatl*, México, SepSetentas núm. 20.
- TODOROV, TZEVAN
1977 *Théories du symbole*, París, Éditions du Seuil.
- TURNER, VICTOR
1988 *El proceso ritual*, Madrid, Taurus.
- WEISZ, GABRIEL
1993 “Hasta que el cuerpo deje de ser enemigo”, en *Investigación teatral*, Anuario de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral, núm.1, México.