

LA ESTETICA Y LA IMAGINACION DEL TIEMPO: LA METAFORA DEL DRAMA EN LA TEORIA ANTROPOLOGICA

Raymundo Mier

El lugar de la estética en la vida colectiva se impone con tanta contundencia que parecería una inconsecuencia extrema, una tajante voluntad de empobrecimiento excluir la dimensión estética del universo de la reflexión antropológica. Y no obstante, la literatura se ve persistentemente excluida de la reflexión sobre el lenguaje, se marginan las prácticas estéticas del análisis de las prácticas rituales y del fenómeno religioso. Se priva a los símbolos de una dimensión intrínseca de su constitución, se los despoja de su intensidad, se degrada su densidad afectiva. La etnología, la lingüística y las otras disciplinas históricas han mostrado una reticencia difícilmente comprensible a la incorporación de la reflexión sobre el peso estético de la materia de los símbolos. No obstante, la antropología ha permitido un progresivo desplazamiento: una reflexión estética se ha gestado en el ámbito teórico a contrape-lo. Quizá alguna de las más importantes tendencias de la reflexión general tanto sobre la lengua como sobre las distintas prácticas etno-gráficas que comentaba se dio de manera inadvertida a través de una mera asimilación, de una incorporación analógica de nociones. Esta proximidad, en ocasiones, tomó casi el aspecto de una mimesis. Si nosotros vemos un poco el repertorio de las aportaciones más agudas y más significativas de los últimos tiempos es particularmente instructivo recobrar la figura de la metáfora musical en Lévi-Strauss. Esta relación con la música, que podríamos llamar "una alegoría constructiva", sólo parcial

y sesgadamente revela una relación constitutiva entre la música y el mito. No obstante, constituye una verdadera reflexión sobre las posibilidades de engendrar a través de la metáfora musical.¹

Pero Lévi-Strauss no es el único que ha recurrido a metáforas del ámbito de la estética. Victor Turner, en una de sus más sugerentes aportaciones teóricas, utiliza la metáfora del drama para poder comprender la trama compleja de los procesos sociales. Por su parte, el lingüista Roman Jakobson hace también de las nociones de metáfora y de metonimia, nociones que formaron parte tradicionalmente del corpus de la retórica y más recientemente del análisis poético, dos conceptos fundamentales para entender la construcción general de la lengua. La metáfora, que fue durante un largo lapso de la historia un recurso de la reflexión estética o la metonimia, que fue una figura constructiva que la retórica recobraba básicamente en el proceso narrativo, cobra en Jakobson la dimensión de una materia conceptual fundamental sin la que es imposible entender el proceso lingüístico. La incorporación conceptual de analogías forjadas con la materia de la reflexión estética ha constituido también un eje fundamental de pensamiento de uno de los más importantes teóricos de la proxémica, Edward T. Hall. Uno de los libros más significativos y singulares de Edward T. Hall, *La danza de la vida*,² construye una reflexión sobre el fundamento temporal de la cultura articulando las múltiples dimensiones temporales de los tiempos singulares y colectivos en una compleja noción de ritmo, sincronías, coordinación de movimientos y de patrones.

La teoría antropológica parece no poder prescindir de la metáfora artística. La relación de la antropología con el hecho estético se invierte: no sólo se trata de que la antropología explique al arte como dimensión esencial de la experiencia constitutiva del sujeto visto por la antropología. Se trata también de una condición interpretativa: la metá-

¹ A pesar de que el propio Lévi-Strauss ha afirmado un vínculo mucho más sustancial, esencial, entre las estructuras míticas y las estructuras musicales, su argumentación es más insinuante, sugerente que demostrativa. No obstante, la reflexión sobre la música adquiere en la obra de Lévi-Strauss un papel constructivo que le ha permitido iluminar modos de comprensión de los relatos míticos y sugerir aproximaciones a la significación de enorme relevancia para la teoría antropológica.

² Edward T. Hall, *The Dance of Life. The Other Dimension of Time*, Doubleday, New York, 1983.

fora artística se ha revelado, en las obras de Lévi-Strauss, de Jakobson, de Turner, de Hall, entre otros, como la única posibilidad de una comprensión antropológica. Hay algo común en todos estos intentos. Se experimenta un desdoblamiento de la metáfora artística. *La incorporación de la metáfora artística o su proyección sobre el ámbito antropológico tienen como un punto central la meditación sobre el tiempo.*³ Aparentemente, la antropología tanto como la lingüística se han encontrado en una aparente imposibilidad de pensar el tiempo al margen de las concepciones estéticas. Cualquiera que haya meditado un poco en los modelos lingüísticos se podrá dar cuenta de que incluso los modelos más avanzados—incluso las últimas versiones del generativismo o las confusas conceptualizaciones de la semántica cognitiva o incluso las diversas propuestas de la semiótica—tiene una dificultad intrínseca para pensar la dimensión temporal en el ámbito del lenguaje. Los signos y en general los procesos simbólicos en su proceso de desdoblamiento de integración y reconstitución dinámica permanecen al margen de los intentos de formalización. En lo que se refiere a las reflexiones sobre órdenes simbólicos estamos ante la necesidad, sugerida desde hace ya tiempo por Edmond Leach en su trabajo cardinal: *Sistemas políticos de*

la Alta Birmania, de construir un orden de la reflexión antropológica que no se sustente ya ni implícita ni explícitamente sobre el ámbito de la estabilidad. No se trata de constituir una aproximación reductiva del ámbito de las variaciones, sino pensar en la compleja dinámica de la variación a través de una concepción antropológica de la inestabilidad. A lo que nos enfrentamos como un desafío es a la tarea de construcción de una simbólica—tomado en su espectro más amplio de la inestabilidad. La necesidad de una antropología de la inestabilidad se ha deslizado de manera silenciosa como un desafío para recobrar la complejidad inherente a los vastos e intrincados sistemas de configuración inestable de los vínculos colectivos y los procesos de mutación de los mecanismos de estabilidad de las sociedades.

Quizá uno de los esfuerzos más significativos en esta dirección es el de Victor Turner: el empleo de una metáfora “teatral” para tratar de construir una comprensión de los entrelazamientos dinámicos de los sistemas normativos, su instauración, su plenitud y su disolución. La metáfora del drama,⁴ a pesar de su aparen-

te simplicidad, adquiere en Turner el perfil de un instrumento singularmente fértil para la comprensión de los tiempos colectivos y las dinámicas complejas de su articulación en los vastos sistemas rituales: la forma del proceso del tiempo social—sugiere Turner—puede ser entendida bajo la estructura simbólica del drama. El drama hace posible entender lo que él llama las fases inarmónicas de la sociedad. No se trata, pues, ya simplemente de pensar el conflicto como un antagonismo de oposiciones entre actores. No se trata de ver qué rasgos opone un actor a otro en el espectro de los valores y la adecuación de las acciones a este juego de normatividades. Se trata de ver algo extraordinariamente más elusivo. Se trata de ver la inarmonía. Es decir los puntos de fractura, los puntos donde se disipa la consonancia de las acciones, donde se disuelve el sentido



³ Incluso en el caso de Roman Jakobson se podría mostrar cómo la introducción del dualismo conceptual metáfora/metonimia surge de la necesidad de una comprensión dinámica—y por consiguiente temporal—la transformación y operación dinámica de los regímenes que conforman los diversos niveles de existencia de la lengua.

⁴ Todas las referencias a la noción de drama constituyen elaboraciones a partir de la obra de Victor Turner, *Dramas, Fields and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*, Cornell University Press, London, 1974.

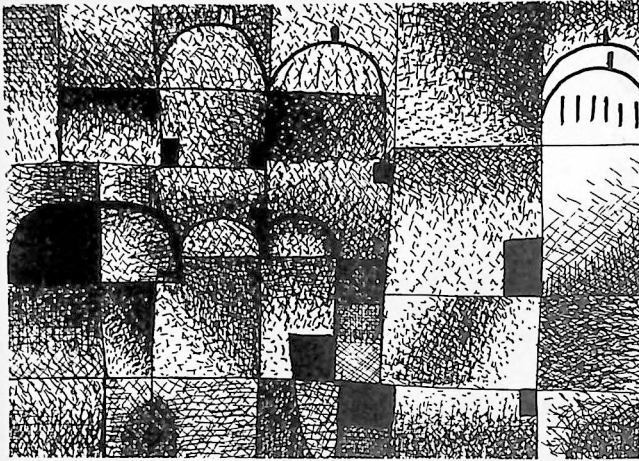
de la convergencia de acciones y valores, el punto donde la regla de interacción y sus determinaciones de alguna manera se enrarecen. Este punto lleva a Turner a plantear un problema central: una reflexión antropológica, no sobre lo que podríamos concebir como momentos de inestabilidad de un régimen estable, sino por el contrario, el surgimiento de los puntos de estabilidad en un espacio de inestabilidad. El espectro de símbolos, el ámbito complejo de los diversos lenguajes y campos normativos se trastoca drásticamente a través de esta inversión de las polaridades analíticas, tanto como la concepción de los actores, de las identidades en juego y el proceso de su surgimiento. Es posible desprender de la propuesta de Turner una afirmación radical: hay drama y el drama constituye, en esta aproximación, el elemento decisivo, plural, constitutivo de toda la tensión en la dinámica social ahí donde hay disolución, extinción de la identidad de los actores sociales, donde los actores sociales pierden su perfil, donde hay una degradación de las identidades. Sólo que esta degradación no es un episodio de la tensión conflictiva sino su condición, es permanente, surge en todo momento, se disipa por todo el ámbito social. Esta degradación de la identidad en el seno de la tensión autónoma del drama tiene distintos puntos de emergencia. La simultaneidad de los distintos procesos dramáticos ofrece la imagen de una densidad dinámica inusual. El tejido social entero se da por esta articulación, desdoblamiento, convergencia, simultaneidad, multiplicación de movimientos dramáticos en un mismo "tiempo" social. Cada momento del trayecto dramático de un actor singular está acompañado por otros, se bifurca, se encabalga con otros. Es posible reconocer en lo que Turner llama "drama" la estructura fundamental de una transformación reiterativa, incesante, dominada por la plenitud de tensiones irresueltas.

En el seno de este entrecruzamiento dramático, los actores hacen aparecer sobre el trasfondo, o más bien sobre la materia social, una serie de mecanismos de integración y disipación de las identidades. Un drama aparece entonces como un hecho liminar. El drama es un momento de tránsito entre estados, entre identidades. Pero, esta liminaridad no abre a una estructura invariante ni tampoco señala un



umbral radical entre estados sociales. El drama es una forma de despliegue de una vacilación de las identidades que ocurre en diversas escalas sociales —ocurren simultáneamente infinidad de dramas íntimos y dramas que involucran diversos actores colectivos, incluso sociedades enteras. Incluso, un mismo individuo se ve involucrado como personaje en un régimen determinado de acción que corresponde a distintos dramas simultáneos. Asume entonces diferentes identidades, orienta sus actos según diversas finalidades y protagoniza lugares narrativos en ocasiones inconmensurables entre sí. El drama no es entonces liminar en términos absolutos. No se encuentra en el lindero que separa el interior de un sistema de su exterior. No anuncia ni se sustenta en una frontera entre un afuera de una condición social preestablecida, estable. No señala tampoco el punto de separación y de articulación entre condiciones estructurales trascendentes al acto de intercambio. Funda, por el contrario, lo que podríamos llamar una liminaridad interna, íntima. Un punto de discontinuidad en el seno de otras continuidades. Una extinción del drama que se reconstituye en el trayecto de otros dramas en proceso. El término, siempre incalculable, de un drama, esa línea de fractura de la vida de los sujetos resuena en todos los otros dramas. Se articula con los otros movimientos, se propaga según las líneas de fuga que otros dramas hacen visibles en el conflicto de identidades, en la vacilación de los vastos y plurales horizontes dramáticos que se despliegan simultáneamente. Esta trama dramática se configura según lo que llamamos una liminaridad interior. Hay una apuesta, una incertidumbre que marca las formas de estructuración del proceso social: en el drama se formula una apuesta cuyo desenlace es siempre incalculable; el término es, como en el juego, un acontecimiento singular.

El drama entonces constituye una matriz capaz de engendrar un sentido, sin contornos, abierto, anuncia siempre una trama conjetural. Es sólo una estructura virtual, pero vacía: tiene un momento de apertura, de desarrollo de la tensión, de culminación y de disolución. No obstante, estos cuatro momentos que se repiten en el orden del drama, ofrecen una pura estructura virtual, vacía, reiterativa, no significativa



pero que sin embargo engendra un sentido: suscita la espera de un desenlace, suscita la expectación de un sentido atribuible al acontecimiento final de la clausura del episodio dramático. Un drama es una encrucijada simbólica, un juego de sentidos temporales que se entrelazan dejando anticipar una posible clausura —no se sabe exactamente cuál, ni cuándo, ni de qué manera— de alguno de sus hilos, de sus tensiones. No hay sino una determinación dinámica, no hay un pronóstico o un augurio: sólo una certeza vacilante de una trayectoria de ascenso y decaimiento, de desencadenamiento y disipación, carente de un régimen claramente prescrito. El drama hace patente en el ámbito de la tensión simbólica de los intercambios la disipación ineludible de los cálculos, la primacía de la espera. El drama desmiente los horizontes de una teleología invariante.

El drama exhibe un despliegue de las acciones al margen del horizonte de las finalidades. El drama entonces se inscribe en esa serie de metamorfosis del régimen de intercambio en el cual se enrarecen las identidades sociales. Sólo que cada momento en esa serie de enrarecimientos no es un acontecimiento de excepción; es precisamente la materia misma de la vida social. El conflicto, la mutación, la disolvenca de las identidades, que durante mucho tiempo conformó el núcleo temático de una teoría del conflicto como fractura, irrupción, perturbación de un estado de reiteración de los patrones y vínculos sociales, en Turner es posible leer una teoría del intercambio como una revocación de la repetición. Esta metáfora del drama no involucra la confrontación de una identidad contra otra; no hay identidades que antecedan al conflicto, tampoco hay identidades que lo sucedan, que emerjan de ese desdibujamiento vertiginoso de perfiles que acompaña a un vértigo no menos inquietante, provocado por los fulgurantes endurecimientos y esquematizaciones de los estereotipos en juego, sometidos a permanente derivación. Las identidades se consolidan precariamente sólo en el punto culminante que precede su propia disolvenca. Ese punto —el del desenlace del drama— en que se fusionan el paroxismo de la identidad y el abatimiento crepuscular de las identidades precedentes, es también el punto que consagra la máscara, la representación

duradera de una identidad invariante y aparentemente inalterada. Es un instante de mortandad, de reposo en la amenaza multiplicada de los perfiles de los actores. Bien podríamos decir entonces que el drama, más que escenificar una narración, un tema, un espectro narrativo, lo que hace es escenificar el vértigo: un vértigo que aparece, reaparece con perfiles distintos en cada restauración del drama y se disemina en los diversos espacios sociales. Si el drama es esa "frase" conjetural que escenifica el vértigo de la identidad sometida a la violencia del conflicto, cada individuo está inscrito como sujeto diferenciado, como dotado de capacidades de acción, de distintos valores diferentes, incluso divergentes, en ocasiones, contradictorios. Estas frases conjeturales comprometen pues órdenes simbólicos virtuales distintos. No hay reposo para la acción dramática de los sujetos. Vivimos en una composición de ritmos dramáticos distintos. Esa múltiple convergencia de los dramas hace aparecer una alternancia de ritmos en las identidades de cada sujeto. Cuando un drama concluye, cuando los protagonistas de ese drama recobran la brutal serenidad de la identidad final, la quietud triste del estereotipo, los otros dramas, en los que cada protagonista se encuentra, han entrado a segmentos de representación distintos, no concluyentes; y esa nueva identidad, surgida de la violencia tácita de la representación estereotípica de uno de los dramas, suscita un imperceptible deslizamiento de los conflictos.

No representamos un sólo drama cada vez. Estamos doblegados por la alternancia apenas perceptible de los momentos dramáticos de dinámicas ajenas entre sí. Un permanente eclipse, disolución y configuración de identidades hace aparecer un orden más o menos frágil de los vínculos, la estabilidad emerge como una restauración imaginaria de esa sucesión de vértigos singulares, a veces ínfimos, destinados en su mayor parte al olvido. Y sin embargo, a pesar de esta congregación turbulenta, a pesar de esta aparente movilidad y disolvenca de las identidades, hay precisamente una reiteración de la estructura dramática.

Turner afirma que es esa misma estructura la que se repite bajo unos cuerpos u otros, con un desenlace u otros. Estos dramas que aparentemente se congregan o se encabalgan entre sí, se diseminan o se articulan en distin-

tos tiempos y en distintos lugares de la estructura social, repiten una forma peculiar, hacen surgir réplicas de una misma *configuración formal de las acciones y sus representaciones narrativas*. Sólo que este esquema formal no es una estructura de sentido, no impone una determinación invariante al sentido de los actos o de las distintas materias simbólicas. Es una figura que insiste como una necesidad de representación colectiva, la necesidad de una clausura narrativa.

Esta narración ritual —señala Turner— empieza por un enrarecimiento de la certeza sobre sí mismo o sobre la identidad del otro, o sobre la naturaleza de la acción o las reglas del intercambio en que se participa. La primera fase del drama social: es ineludiblemente una violación, una infracción, algo que hace irreconocible el perfil habitual de los actos o los atributos de los sujetos, una extrañeza que se abre entre las acciones y sus órdenes, entre la máscara de los sujetos y las regulaciones emanadas de los estereotipos admisibles. A esta fase sigue una crisis ascendente: esa extrañeza del otro y de sus regulaciones se extiende, se propaga. No solamente dentro del propio drama, íntimo; se extiende más allá de los sujetos de un drama, arrastra hacia otros dramas, se encadena con otros conflictos hasta que alcanza las fisuras brutales, definitivas, infranqueables de los dramas dominantes socialmente. La tercera fase es el momento reconstructivo: las técnicas pragmáticas y las acciones simbólicas alcanzan su más completa expresión. Restauración de los órdenes, reformulación de las normas, confirmación de los regímenes de intercambio. Es lo que señala el tránsito entre las identidades devastadas y la reaparición de los estereotipos. Es esta fase la que despliega abierta, narrativa, espectacularmente, su carácter de puente, de tránsito, su naturaleza liminar. Esta fase, inscrita entre el enrarecimiento de las normas, de las identidades y el surgimiento de la máscara, escenifica también la distancia que separa la futura condición, el precario momento del reposo de las denominaciones y los eventos que imaginariamente originaron la crisis. Hace entonces posible la memoria narrativa y la consolidación de una pedagogía moral, la relativa persistencia de un régimen ético. La fase reconstructiva varía según la significación de

la violación, o de acuerdo con la amplitud de los ámbitos de regulación comprometidos en la crisis, la naturaleza del grupo social en el que tuvo lugar la violación, el grado de autonomía con referencia a otros sistemas más amplios y más externos. Esta afirmación liminar radica en un acto de nominación fundamental, en un gesto que impone a los hechos una nueva calidad simbólica: una renovación del sentido de los actos, encontrar una nueva denominación para los actos de este drama. Podríamos llevar esta caracterización hasta el punto de afirmar que el drama no es otra cosa que un acto de reparación de una nominación troncada, desafortunada, degradada. Restaurar el nombre de una acción que ha adquirido una calidad incierta y que me alude y que sacude mi propia identidad.

El drama comprometería en su momento inicial, como fuerza que lo desencadena un momento originario de hundimiento de la representación, de extenuación de la significación de los actos. Entonces eso que la filosofía del lenguaje ordinario, a partir del trabajo cardinal de Austin,⁵

⁵ John L. Austin, *How to do Things With Words*, segunda edición, Harvard University Press, Cambridge, 1975.



llamó la *fuera ilocutiva* que acompaña a toda denominación y a todo acto de lenguaje. Cuando Austin propone la noción de *acto ilocutivo*, es decir, un acto señalado por una *fuera* de una calidad singular, hace residir en esa fuerza el carácter regulatorio de toda acción simbólica. La idea de fuerza es suficientemente ilustrativa. Este elemento de significación carece de una identidad, está privado de una referencia material y aun así impone a toda manifestación simbólica una dirección, una inscripción en un juego de regulaciones. Pero ese sentido que se desprende de la *fuera ilocutiva* no está plasmada en un símbolo específico, no tiene una materia particular. Está sustentada en los esquemas formales de organización del discurso, en el reconocimiento tácito de los horizontes de la interacción, en los hábitos reconocibles que impregnan la acción simbólica, en la particularidad de las interpretaciones que convergen en el momento dramático. Esa capacidad de significación la *fuera ilocutiva* producida por el espacio de tensiones que impone al discurso un sentido, tanto en virtud de sus morfologías internas como por sus determinaciones externas, esa fuerza significativa aunque carente de expresión material significativa, confiere a la *fuera ilocutiva* su carácter elusivo, incluso a veces inaprehensible. Toda brecha, toda irrupción en una regularidad simbólica, toda extrañeza percibida en el despliegue de los actos, revela una fuerza simbólica particular. El drama se funda en esa extrañeza. Cuando se gesta un drama entre un grupo de sujetos ha ocurrido ese acto dotado de una fuerza particular pero incalificable: esta disolvenca se experimenta como una violación o se le atribuye una ruptura de una norma. No es entonces el acto el que rompe el régimen de intercambio, sino su extrañeza ante el gesto que lo nombra, que le atribuye una identidad, que lo inscribe en un espacio normativo. La fuerza de esa denominación para un acto —la *brecha*,⁶ la fractura de la norma— interroga el perfil de las identidades, no sólo del infractor, sino de la sociedad, de la comunidad, pero también de los sujetos y del espacio simbólico en el cual se nombra el acto. Todo el juego de las identidades se conmueve. También se fractura simultáneamente la certeza social. La incertidumbre de las identidades se propaga desde el orden de las denominaciones al de los actos. Se hace vacilar también las denominaciones de los actores y sus identidades.

En el origen del drama aparece un enrarecimiento del sentido y no una transgresión de la norma. La transgresión como tal no precede al drama, no lo desencadena. La transgresión es el nombre que se impone al momento imaginario en el que surge el drama. El momento originario es el punto en que la plenitud simbólica de los actos cede y se propaga. Entonces no hay transgresión. Es sólo en el momento en que se

clausura el drama, en el momento de su olvido, cuando aparece la máscara, la mascarada de la transgresión. La transgresión aparece como el gesto que ratifica la identidad restablecida, plena aunque precaria. Pero, paradójicamente, la transgresión denomina un acto que *ratifica* la plenitud del orden. Es un acto que se ha identificado ya, para el cual se tiene ya un espacio social y al cual se ha atribuido un destino. Así, el drama comienza con el enrarecimiento, el abatimiento del orden simbólico y culmina con la restauración de la representación, su momento irrisorio, bufo: el reconocimiento de la transgresión. Sólo sabemos que hay transgresión cuando la regla es perfectamente clara, autónoma, soberana; la transgresión es siempre un efecto diferido, retroactivo de sentido; es un nombre que busca consagrar en la memoria la vigencia de un orden social plenamente sancionado.

No obstante, esa restauración del orden es sólo una ilusión surgida de la imaginaria estabilidad de las significaciones. La última fase del drama, según Turner, la restauración de la regulación está definida por la *memoria irreparable* del drama. Aquí adquiere todo su peso la metáfora temporal de la noción de drama: su efecto irreversible en la experiencia individual tanto como en la experiencia colectiva. Cada episodio dramático, por ínfimo, íntimo, imperceptible que sea, genera una conmoción irreversible de las identidades, de las significaciones. Esta irreversibilidad es el sentido del tiempo, pero también el pleno anuncio de la vida, una vida como ese fenómeno llevado a "encontrar su coherencia lejos del equilibrio" (Prigogine). Es posible también reconocer que las regularidades que hacen posible los perfiles de la vida colectiva y su estabilidad, expresan sólo que la coherencia de la vida colectiva deja ver sólo una "sucesión de inestabilidades".⁷

⁶ Turner emplea la palabra *breach*, no como transgresión ni delito, para marcar ese punto inicial del drama; ese momento primordial del enrarecimiento de la regla.

⁷ Ilya Prigogine, *From Being to Becoming. Time and Complexity in Physical Sciences*, Freeman and Co., New York, 1980, p. 123.