

TEATRO Y ANTROPOLOGIA: LOS VASOS COMUNICANTES

Elizabeth Araiza H.

*Yo quiero ser siempre aquello con lo
que simpatizo.
Alvaro de Campos*

*Por todos mis silencios, un pequeño
tributo para Gloria Artís.*

Como parte de una investigación más amplia en torno al teatro indígena, el presente ensayo intenta explorar las líneas de convergencia entre antropología y teatro. Se afirma con frecuencia que entre éstas existen confluencias insospechadas. La perspectiva teatral siempre estuvo presente en el pensamiento antropológico, del mismo modo que el teatro siempre lanzó furtivas miradas a la antropología para fundamentar sus búsquedas. No obstante, resulta difícil en ocasiones distinguir el punto de enlace o establecer una separación quirúrgica entre estos campos, dada la ambigüedad en la definición de los linderos no sólo de la investigación teatral sino de la antropología misma. Paradójicamente, la mayor debilidad de la antropología constituye al mismo tiempo su mayor virtud: la indefinición. La imposibilidad de establecer un objeto de estudio único, modelos analíticos o un campo de definiciones propio, le ha permitido desplazarse por todas partes. Los antropólogos, amparados en la máxima de que "nada humano nos es ajeno", se adentran en cualquier campo. Les está permitido explorar terrenos inaccesibles para otras disciplinas. Curiosamente, los ámbitos que, por tradición, la antropología

resguarda para sí han sido también abordados por la investigación sobre el teatro. Así pues, participan de esta continua y recíproca impregnación.

Mi punto de partida está marcado por una metáfora cuyo desciframiento resulta sugerente. Si asumimos que el conocimiento etnológico sólo puede ser posible a través del pensamiento metafórico, nos parece pertinente elaborar una reflexión sobre la significación y las posibles implicaciones de aquella frase proferida por Richard Schechner: "del mismo modo que el teatro se está antropologizando, la antropología se está teatralizando".

Ser otros

Teatro y antropología comparten una misma preocupación: la otredad. En la base del quehacer teatral y del conocimiento antropológico se encuentra el planteamiento de "yo es otro". La búsqueda del yo se frag-



menta tanto ante el extraño como consigo mismo. El teatro opera mediante la observación y la figuración del otro. En un primer nivel, el ejercicio actoral recrea, construye, interpreta o inventa personajes que transitan del yo al otro, movimiento que surge de la exploración del propio cuerpo para luego, mostrarse ante el otro. Al subir el telón, el intentar hacer inteligible la experiencia del yo simultáneamente a la del otro, en cada obra "el autor teatral abre el juego sinfín de espejos". En un segundo nivel el espectador se revela a sí mismo en la imagen percibida, como solía comenta Pellicer "[en el escenario] encontrarte y decir: tú eres yo mismo". Héctor Azar define la práctica teatral como una especie de infinita relación especular:

A los teatros acude la gente para verse y sentirse expresada, reflejada, observada y quizás atendida; reflejos de una sociedad que se mira en un espejo inmenso. [Acuden] ... para sorprenderse ante la expresión de sus propias virtudes, como ante la reflexión de sus propios defectos.¹



De la misma manera que el autor teatral, en la figuración de su quehacer, asume el riesgo de ser habitado por otros, el antropólogo en el ejercicio de interpretación de otras culturas corre idéntica suerte. Descifrar el universo del otro, construir la alteridad, revelar al mismo tiempo que edificar el espejo del hombre, salir de sí para viajar hacia "el otro lado", "estar allí", transitar el rumbo misterioso que conduce del yo a los otros, tal es la característica principal, el fundamento de los estudios antropológicos. Como dice Enrique Valencia: "en la antropología nos miramos a nosotros mismos en el espejo de otra cultura".² De esta manera podemos observar cómo la base dialéctica de la antropología es compartida por el teatro.

El precio de las palabras

Quizá el punto de confluencia más turbio e inasible es el marcado por la necesidad de nombrar el mundo observado; el sitio donde se ejerce, como diría Duvignaud, "la palabra errante". Encontrar un correlato figurativo para transferir la experiencia, encontrar las palabras precisas, dar sentido a las palabras para hacer comprensible la heterogeneidad de la experiencia humana, recreándola narrativa o escénicamente. Aun sabiendo que hay experiencias de las que no se puede hablar, inclusive si se asume la imposibilidad de conceptualizar antropológicamente la vivencia, de poner nombre a la experiencia: la

búsqueda insiste explorando las posibilidades del entendimiento a través de la analogía. Incluso el teatro del cuerpo, no es más que una reconstrucción aproximada de la corporalidad del otro. Metáfora y analogía se convierten en la única vía de acceso para comprender la experiencia de los otros.

En torno a su vivencia, la antropóloga Anamaría Aswell elabora una reflexión que contribuye a esclarecer este punto:

...había en esos otros un silencio elocuente que no se podía verbalizar, una experiencia que se encerraba en sí misma, intransferible, que exigía no una lectura intelectualizada, [como le dimos] sino sólo disponibilidad para imaginar ... qué viaje seductor es el insondable rumbo hacia "el otro lado" y qué paradójica esta ciencia que empuja por el mundo a hijos desorientados y espera que regresen con una historia comprobable e impersonal de lo que vivieron.³

¹ Héctor Azar, *Cómo acercarse al teatro*, Plaza y Valdés Editores, México 1988, pp. 7-23.

² Véase Enrique Valencia et al., *De eso que llaman antropología mexicana*, ENAH-ediciones Aguirre Boltrán, México, 1971

³ Anamaría Aswell, "Prólogo", en *Espacios*, número 9, año 3, Centro de Investigaciones Filosóficas, ICHAP, 1986.

Sin embargo, del nombre de una experiencia se genera un concepto. Tanto el antropólogo como el investigador teatral se enfrentan ante esta encrucijada de recrear, reproducir otras vidas, conceptualizando o escenificando, inevitablemente desde el marco de su propia cultura.

En la obra de Rodolfo Usigli, *El gesticulador*, César Rubio alecciona a su hijo acerca de "el precio de las palabras". Precisamente en la utilización de términos o conceptos con fines explicativos se tiene que pagar el precio de las palabras, o correr el riesgo de perder en imaginación lo que se gana en precisión. Para contribuir al entendimiento de otras vidas, para figurar ese algo conocido en un instante confuso y hacerlo transferible, se han empleado términos como: representación, expresión, mimesis, actuación, recreación, escenificación, dramatización o interpretación. La palabra empleada por Aristóteles para explicar ese afán de los hombres de ser otros es mimesis. Al respecto, Rene Girard elabora una teoría sobre el deseo mimético, el cual se comprende por el hecho de que "el hombre no

puede desear sino lo que otro desea". Ese impulso lo conduce a imitar otro, a querer transformarse en otro.

Girard asegura que este principio es el fundamento de todo acto humano. En consecuencia, extiende la lógica mimética para entender todos los campos de la cultura. Si nos atenemos al significado literal de mimesis como mera reproducción, concederíamos su eficacia explicativa. No obstante, el asunto es más complicado, puesto que obliga a considerar otros aspectos como el valor de la repetición. Para decirlo con Bentley, "¿existiría acaso el arte si los hombres no desearan vivir dos veces cada cosa?";⁴ lo cual no implica que la repetición sea fiel reproducción de la vivencia primera. Es decir, la repetición es siempre diferente, no hay repetición que sea idéntica a sí misma.

A propósito, siguiendo el sendero de esta lógica explicativa, la idea de que, en el fondo, de lo que se trata es volver a presentar algo tal cual se dio originalmente, ha sido criticado, desde el teatro, a través de la noción de representación. Justamente el teatro no representa nada, no representa algo preexistente que podría tener existencia autónoma, o sea el texto; no se trata de volver a presentar sobre el escenario.

*El drama es primario. No es la reproducción secundaria de algo primario sino que, se representa a sí mismo ... cada puesta en escena vendría a ser un acontecimiento único ... construcción que se remite a sí misma, como el signo poético ... no imita un mundo de ideas.*⁵

La concepción de Brecht complejiza la idea que se tiene del acontecimiento teatral como mero reflejo del mundo real. Para él, esta reproducción sería una imitación-transformación del mundo por medio del ejercicio teatral. Me interesa subrayar la permanencia de la alteridad que atraviesa la búsqueda de formas para figurar cabalmente la experiencia del otro, el que está ahí, tanto como el que se construye desde la antropología y desde la investigación teatral.

Ritual, primitivismo y vanguardia

El momento de mayor aproximación entre el teatro y la antropología quedó marcado por el movimiento vanguardista, siguiendo sus postulados básicos: "la integración del público y la acción, la resistencia al lenguaje como medio de comunicación, la búsqueda de estados de trance activos".⁶ El teatro vanguardista subrayó la línea de convergencia con la observación y descripción de los campos tradicionalmente analizados por los antropólogos. La propuesta de un teatro nuevo, con su planteamiento de una puesta en escena diferente, desembocaría en el descubrimiento de dos elementos hasta entonces soslayados. El primero, explora de manera directa la naturaleza de la actuación, transformando el teatro en un laboratorio. El segundo, "pone en relieve el primitivismo a través de la irracionalidad, la indagación de estados oníricos, y la adopción de modelos dramáticos arcaicos, con base en presupuestos mitológicos y ritos tribales".⁷

⁴ Véase Eric Bentley, *La vida del drama*, Paidós Estudio, México, 1922, pp. 14-40.

⁵ Cf. Patrice Pavis, *Diccionario del teatro*, Paidós, Comunicación, España, 1980.

⁶ Christopher Innes, *El teatro sagrado*, Fondo de Cultura Económica, México, 1992, pp. 9-25.

⁷ *Ibidem*.





Esta búsqueda de la resolución de una nostalgia: volver al origen ritual del teatro, condujo a autores con diversas propuestas escénicas a dirigir la mirada hacia los ámbitos del ritual. La idea menguada de representación se vuelve a cuestionar, ahora desde esa experiencia que es entrar en la vivencia ritual del otro. Por un lado, se reconoce la evidente inutilidad de establecer similitudes, o hacer coincidir el campo del teatro y del ritual, caracterizándolos como formas de representación. Por otro, los intentos de comprender y aprehender tanto el ritual como el acontecimiento teatral, parece que no pueden escapar a la tentación de dibujar paralelismos o similitudes entre éstos. Así, observamos ramificaciones diversas: una de ellas sería pensar el drama como una metáfora posible para aproximarse al ritual. En antropología, Victor Turner es uno de sus exponentes. La propuesta más tajante es la que mira al teatro como forma peculiar de ritualidad. En consecuencia, entendiéndolo al ritual como representación teatral. Así, el presupuesto es que el teatro y ritual son prácticas representacionales semejantes.

De esta última propuesta, han surgido críticas que centran su atención en el cuestionamiento de la pertinencia de trazar similitudes en el ámbito propiamente de la lógica, la estructura, la escenificación, del sentido mismo, de la coherencia de estos campos que, se piensa, son irreducibles el uno al otro. Así se concibe la singularidad inherente a cada una de éstas. Por considerar que teatro y ritual son prácticas con estructura, lógica y coherencia particulares, que no se puede reducir la una a la otra.

Antropología teatral

En 1988, apareció un texto de Eugenio Barba en cuyo título se lee la promesa de arrojar luz sobre el punto donde convergen la investigación teatral y el saber antropológico.⁸ Si bien señala la pertinencia de consolidar la antropología teatral, en este sentido ha llegado más lejos

⁸ Los elementos centrales de este apartado han sido tomados del artículo "Antropología Teatral", en *Tablas*, número 33, edición del Consejo Nacional de las Artes Escénicas, La Habana, 1991, pp. 25-29.

al arriesgar algunas claves para la demarcación de esta disciplina, como producto de intensos trabajos y una rigurosa experimentación estética realizados en el marco del International School of Theatre Anthropology (ISTA). Su obra constituye la respuesta más sistemática y ambiciosa a fin de crear las condiciones para fundar una antropología teatral. No obstante, sus promesas analíticas, como toda propuesta interesante, despiertan curiosidad e incitan para ser revisadas con particular atención.

La antropología teatral de Barba se funda en tres puntos nodales: a) un enfoque empírico del fenómeno del actor; b) las técnicas del cuerpo; c) el nivel pre-expresivo como el carácter transcultural o universal.

El primer punto sintetiza la forma en que concibe la antropología teatral, que entiende como una antropología física. Lo que le interesa fundamentalmente es proporcionar elementos para el mejoramiento del quehacer actoral, el conocimiento del cuerpo logrado a través del examen y medición del ritmo cardíaco, las extremidades, el movimiento de los músculos; es decir, una descripción anatómica y morfológica del actor. Dar cuenta de la dimensión a la vez fisiológica y cultural del actor en una situación de representación, estudiar el *bios* del actor, resulta pertinente para ampliar el horizonte de la práctica actoral, pero no contribuye en mayor medida para comprender el teatro en su totalidad.

En el segundo punto, hace una curiosa inversión de la propuesta de Marcel Mauss acerca de las técnicas del cuerpo. Establece una distinción entre las técnicas del cuerpo en lo cotidiano y las técnicas del cuerpo en una situación de representación. Afirma que

utilizamos nuestro cuerpo de una manera sustancialmente diferente en la vida cotidiana y en las situaciones de representación. A nivel cotidiano tenemos una técnica del cuerpo condicionada por nuestra cultura, nuestro estado social, nuestro oficio. Pero en una situación de representación existe una utilización del cuerpo, una técnica del cuerpo que es totalmente diferente.⁹

⁹Eugenio Barba y N. Savarese, *Diccionario de Antropología Teatral*, Grupo Editorial Gacetas, ISTA, México, 1988, p. 16.

De esta manera, retoma de Mauss la tesis de una técnica del cuerpo condicionada por la cultura, pero Mauss nunca opone las formas en que los hombres saben servirse de su cuerpo en una situación cotidiana de las que se emplean en una artística o teatral, porque para él toda técnica está determinada por la sociedad. Esta distinción entre una técnica del cuerpo en la vida y en la representación tiende a deslizarse peligrosamente hacia la oposición naturaleza —cuerpo en representación— y cultura —cuerpo cotidiano—, oposición francamente refutable desde la antropología.

El último punto se ubica en una búsqueda, similar a la de Levi-Strauss, de los universales de la cultura, de lo que se mantiene como invariable a pesar de las variaciones de las culturas. Siendo fiel a la idea de Grotowski —de que los teatros no se parecen en sus espectáculos sino en sus principios—, Barba sostiene que precisamente el nivel pre-expresivo del arte del actor es lo transcultural en el teatro. Cabe preguntarse qué debemos entender por esto. Al respecto nos dice: “es un núcleo de energía, una irradiación sugestiva y hábil, pero no premeditada que cautiva nuestros sentidos

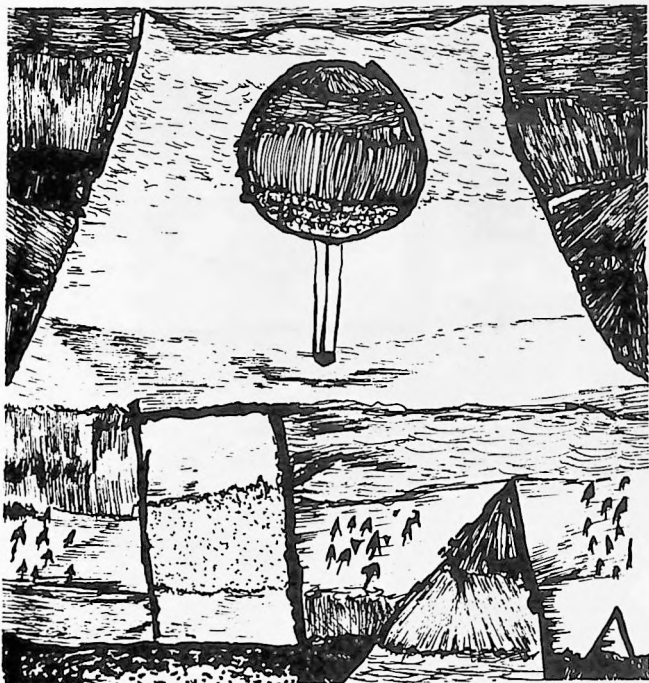
... no se trata aún de representación, ni de imagen teatral, sino de la fuerza que brota de un cuerpo puesto en forma”.¹⁰ Es pertinente señalar que, en este punto, el autor anda rondando la tentación de postular que la intencionalidad es lo definitorio de esta distinción; en otras palabras, supone que, en este nivel pre-expresivo, el actor no tiene la intención, ni desea expresar o significar tal o cual cosa. Simplemente es una fuerza que brota. Cabe preguntarse si este cuerpo en forma no es ya expresivo, aunque carezca de intencionalidad.

Identificación y distanciamiento

El ejercicio de descripción etnográfica exige una particular disposición para aventurarse a transitar el rumbo misterioso que conduce al espacio del otro: “estar ahí”. Pero no sólo eso, sobre todo y peculiarmente, requiere una cierta actitud para asombrarse. Se vuelve imprescindible la capacidad de asombro de tal manera que el etnógrafo logra distinguir la distancia entre el “estar ahí” y el “estar aquí”. Ahora bien, al mirar, oler, tocar, degustar, escuchar, sentir, lo que el otro percibe, el antropólogo inevitablemente corre el riesgo de salir de sí, abandonarse; es decir, identificarse con el otro. Para escapar de tan seductora tentación tiene que construir un bloque, marcar la distancia óptima que le permita dilucidar tal diferencia. Tiene que convertirse, como diría Segalen, en un “exota”.¹¹ Esto es, ser sujeto capaz de mirar con sorpresa aquello que nos es familiar, aquél que nos muestra lo aparentemente ordinario como si fuera extraño, alguien que puede transitar del yo al otro. Estar ahí, adentrarse, entregarse, para después recuperarse, realizar el retorno al sitio del yo, por el reconocimiento del otro, quien es capaz de sufrir esta doble experiencia distanciadora del tiempo y del espacio, del sexo y del género, del análisis y la percepción de la vida y la reflexión.

Para transmitir la experiencia del personaje —se pensaba en los tiempos de Aristóteles—, el actor tiene que identificarse, lograr sentir, percibir lo mismo que el personaje hasta el grado de olvidarse de sí mismo, confundirse con el otro.

Bertold Brecht critica esta idea de plena identificación por considerarla un equivoco, que deriva en la enajenación tanto del actor como del público, proponiendo, en cambio, un recurso peculiar que consiste en meterse en otra persona por medio de los propios sentimientos, especie de ejercicio de ida y vuelta al interior del personaje, lo cual no implica sentir igual que él, permanecer en él, sino entender los sentimientos del otro. Para contrarrestar la identificación así entendida, Brecht propone el recurso del distanciamiento o extrañamiento, que consiste en



¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Tzvetan Todorov, *Nosotros y los otros*, Siglo XXI, México, 1991, pp. 367-382.

*primero hacer extraña una cosa por medio de ciertos efectos, para luego distanciarse de ella; es decir, verla luego desde cierta distancia. Porque si está tan cerca a nuestra nariz no la podemos ver claramente en su totalidad: desacostumbrar lo acostumbrado es el primer paso, luego seguirá el distanciamiento.*¹²

Incluso podemos hablar de una participación distanciada del público en el teatro: la posibilidad imaginaria de resolver el insoluble problema de pertenecer a la obra y dejar de hacerlo al mismo tiempo. La actitud mental que consiste en convencerse a sí mismo de que asiste a una representación, de que no es un acto real lo que observa, y sin embargo siente, se emociona, sufre, se adentra tanto hasta el grado de olvidarse de sí, identificándose con el personaje, es la magia de la representación. Es aquí precisamente que opera el mismo efecto de distanciamiento o extrañamiento para el espectador.

Recapitulando

Me prometí anotar los puntos de convergencia entre teatro y antropología con el objeto de hacer una modesta aportación para contribuir a la problematización, definición, demarcación o fundamentación de una disciplina que aún se encuentra en crisálida: La antropología teatral. Debo reconocer que me he limitado a delinear puntos en los que será necesario profundizar. Aventuré una afirmación, a partir de la cual debo asumir las consecuencias: las líneas de coincidencia antes citadas son relevantes para la antropología teatral, pero el punto nodal es, precisamente, el que atraviesa, la definición del "distanciamiento y la identificación" como recurso teatral, y base de la descripción etnográfica en la antropología. En este proceso de indagación descubrí, con cierto estremecimiento, que todo intento de explicar el acontecimiento teatral desde la antropología está inevitablemente condenado al fracaso. Es una pretensión poco feliz, porque necesariamente debemos considerar los descubrimientos que emanan tanto del ejercicio actoral, como de la investigación propiamente teatral. Pienso que se trata precisamente de mirar la relación entre estas disciplinas como intercambio recíproco, como experiencia de mutua impregnación.

¹² Werner Ruzika, "Identificación y distanciamiento", en *Máscara*, número 2, año 1, edición de los Cuadernos Latinoamericanos de Reflexión sobre Escenografía, México, 1990, pp. 57-60.

