

Danzante en los intersticios. Una conversación con Victor W. Turner

Rodrigo Díaz Cruz*

He leído y escrito sobre su obra, y cuando me lo encontré en ese bullicioso *pub* de Manchester, frente al Old Trafford, me di cuenta de que en realidad no me había hecho una imagen física de él. Apenas lo conocía por dos o tres fotos, todas ellas en *close up*, gracias a las cuales lo identifiqué en aquella mesa, bebiendo cerveza oscura. Más corpulento de lo sospechado para un intelectual, antropólogo y poeta, de mediana estatura, cabello cano y unas cejas densamente pobladas, Victor Turner me extendió su enorme mano y apretó la mía.

—Ahora entiendo por qué le decían *el Tanque* en su adolescencia —le dije.

Mientras nos sentábamos, pensé que éste era un comentario impertinente para iniciar una entrevista que me exigió cruzar el océano.

Él pidió una cerveza para mí sin preguntar.

—Mi madre, Violet Witter, fue actriz y en la década de 1920 fue una de las fundadoras del teatro nacional escocés, que entonces quería ser el equivalente del teatro nacionalista irlandés, el Dublin Abbey Theatre. Pronto el teatro escocés se replegó en su vocación independentista, pero mi madre fue mujer de teatro hasta el final. Ofrecía recitales con un repertorio de voces que entonces eran indóciles: Ibsen, Shaw, Strindberg, Robert Burns; también tenía otro *performance*, titulado *Grandes mujeres de grandes obras de teatro*. Era una feminista. De niño yo le ayudaba a ensayar sus papeles, de tal suerte que con el paso del tiempo pude recitar diálogos de personajes rebeldes femeninos. A los 12 años, en 1932, gané un premio de poesía por un poema: *Salamina*. Ignoro cómo me llegó, pero quedé impresionado por una postal con la reproducción del cuadro —una pintura absoluta-

mente teatral— de Wilhelm von Kaulbach, *La batalla de Salamina*, que fue una inspiración para mí cuando escribí ese poema. Mis compañeros de escuela se burlaban de mí, así que me hice un rudo jugador de fútbol *soccer* para sacarme el estigma de sensibilidad. Así me gané el honroso apodo del *Tanque*.

—Desde entonces nunca dejó usted el teatro ni éste lo abandonó —dije—. Ahí está su afortunada categoría de “drama social”; defendió una antropología procesualista, fundó e impulsó la antropología de la experiencia y del *performance*, hizo amistad y trabajó con Richard Schechner, no olvidó sus reflexiones sobre el teatro noh y las sagas islandesas, ni sus estudios sobre las peregrinaciones que, por cierto, lo llevaron a México. En suma, siguen vigentes sus memorables e innovadores trabajos sobre ritual.

El *pub* se fue llenando de ruidosos seguidores de los *Red Devils*, varios enfundados en una playera que ostentaba el número 14, la del *Chicharito*, que en ese momento jugaba en el Manchester United.¹ Con un amable gesto de anfitrión cuando le pedí la entrevista, Turner me preguntó si me gusta el *soccer*. Una vez escuchada la respuesta, me invitó al mítico Old Trafford —un estadio de más de cien años— para ver un encuentro de fútbol.

—Podemos conversar un par de horas —me dijo— antes de que se inicie el partido; está confirmado que su paisano jugará. Tal vez venga Max al *pub*. A usted le dará gusto conocerlo y él se sentirá feliz de saber que no está olvidado, que al menos en México se siguen leyendo sus obras.

Nos cambiamos a una mesa alejada del bullicio para seguir con la conversación.

* Profesor-investigador, Departamento de Antropología, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa (rdc@xanum.uam.mx).

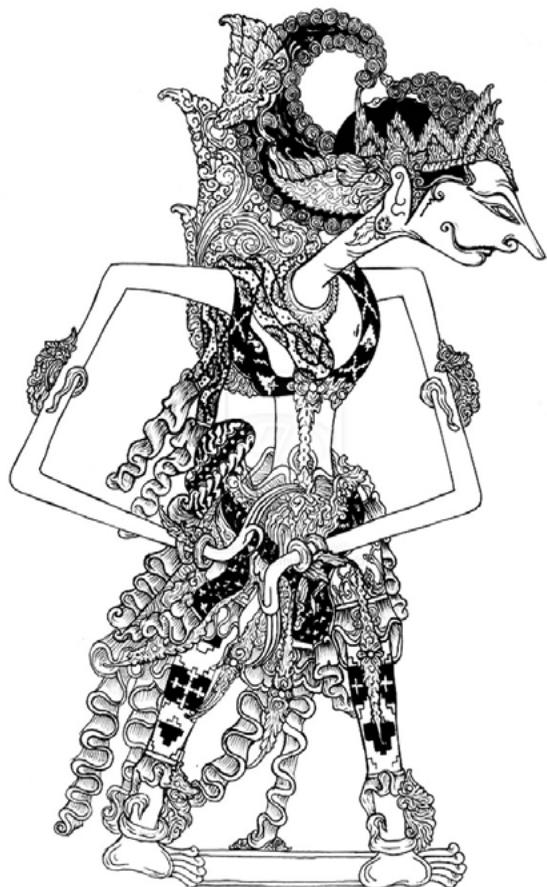
¹ La conversación con Victor W. Turner se llevó a cabo en enero de 2011.

—Gracias a Max —continuó su relato— hice trabajo de campo con los ndembu a principios de la década de 1950. Una sociedad estructuralmente diseñada para el conflicto. ¿Y qué sociedad no lo está? A partir de esa experiencia, en efecto, propuse la categoría descriptiva y analítica de “drama social” para estudiar situaciones sociales en conflicto. Algunos han creído que propuse el modelo del teatro para pensar la sociedad. Nada de eso: son los dramas sociales los que han gestado los diferentes géneros performativos, entre ellos el teatro. Max era entonces mi profesor y me pidió dedicarme exclusivamente al estudio de la estructura social ndembu. Conocía mi pasión por las realizaciones escénicas, así que me pidió no detenerme demasiado en la vida ritual de ese pueblo. Pero aquello era incontenible: ¡cuántas veces no vi a Antígona entre los ndembu! Cuando celebraban rituales, hacían tocar los tambores, un sordo resonar: los escuchábamos todas las semanas.

Turner comenzó con sus manazas a tamborilear sobre la mesa:

—Así sonaban —y repitió el tamborileo con mayor velocidad.

La cerveza en los tarros se mecía como un intenso oleaje en el mar. Él aprovechó el momento para pedir



dos más y yo para preguntarle por Muchona, el doctor ndembu, el especialista en el arte de la curación. La extraña vida de Muchona le enseñó a Turner que nadie puede hacer justicia a otro en su totalidad humana. La complejidad del otro es inagotable, inabarcable:

—Acaso deba ser ésta una de las primeras lecciones para todo antropólogo.

Después de la exultante evocación de los tambores ndembu, Turner bajó la voz y apenas lo escuché decir:

—Muchona era una especie de Tiresias dada su penetración psicológica y su don para la adivinación. Estudiábamos el Viejo Testamento para comparar las observancias hebreas con las de los ndembu en torno al simbolismo de la sangre. Había sido esclavo, un hombre marginal, tal vez intersticial. Muchas veces he pensado que sigue acompañándome.

Se hizo un silencio elocuente en medio de la algarabía del *pub* y la vocinglería que empezaba a escucharse en la calle.

Si bien Arnold van Gennep evidenció en 1909 la estructura de tres fases que constituye a todo rito de paso, un mecanismo para cruzar umbrales, para consagrar transiciones y cambios de estatus, fue Turner quien desarrolló una teoría procesual de estos ritos: sus categorías de “liminalidad”² y *communitas* son útiles para pensar la vida social como una tensión permanente entre una “estructura de posiciones y jerarquías” y una “antiestructura” donde la liminalidad permite la potencia subjuntiva, la “topografía de lo posible”, la reflexión y crítica de la sociedad.

Durante ese silencio que se creó entre nosotros, recordé esta afirmación de Turner: “La liminalidad puede ser descrita como un caos fecundo, un depósito de posibilidades” (Turner, 1985: 295). No fue casual que escribiera que “el ritual y la literatura, cada cual a su modo, proveen de ‘metalenguajes’ para discutir la vida social [y son] formas de hablar singulares acerca de las formas generales de hablar y actuar. El ritual y la literatura son la sociedad hablando de sí misma, son la reflexividad de la sociedad”.³

Uno de los logros de Turner consistió en extender aquellos atributos de los ritos de paso de las sociedades tribales a las sociedades complejas; más todavía, se han convertido en “categorías universales del devenir”: el fluir mismo de la vida, sus procesos socia-

² Estar entre lo uno y lo otro, dejar de haber sido y todavía no ser, estar en una condición de ambigüedad y paradoja.

³ Y no cabe duda de que otros géneros performativos pueden ser incluidos aquí, además del ritual y la literatura (véase Turner, 1975a: 51).

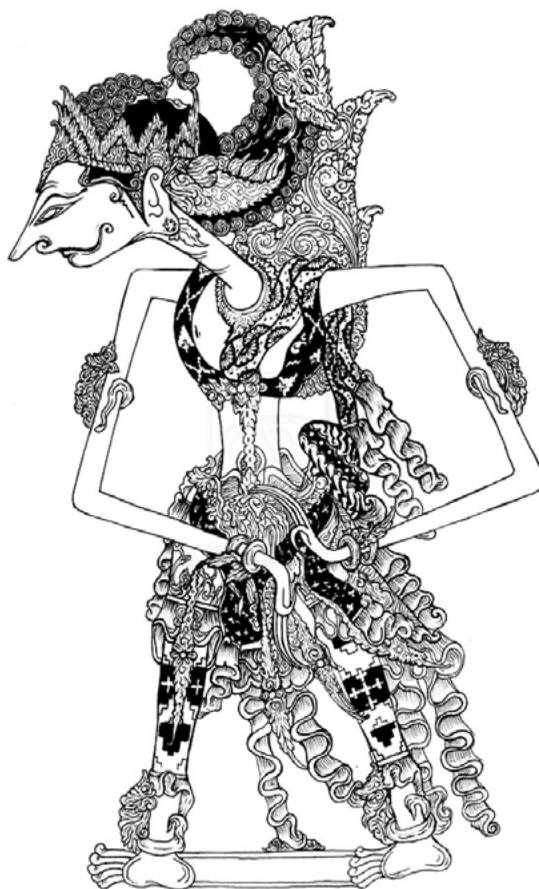
les constitutivos, desgarradores a veces, no carentes de desazón y horror, son, para Turner, esencialmente transicionales: aspiran a alterar, modificar y transformar nuestras formas de existencia.

Hoy comprendo que ese silencio que nos invadió en aquel *pub* de Manchester fue uno que comunicaba la presencia de lo inefable al otro, al Muchona que le enseñó los múltiples relieves del mundo. Un silencio elocuente que, para decirlo con Luis Villoro (1975: 12), “no sólo es la perplejidad de la razón ante lo incomprendible para ella, es un sentimiento de pasmo, de estupor, ante lo extraño por excelencia: lo otro, la presencia misma del mundo”.

Turner rompió la tregua y saltó de su silla, como si se hubiera reconocido en esas palabras de Villoro –que en ese momento yo aún no evocaba.

—Cuando escribí *Chihamba, the White Spirit*, en 1962, me apareció como un deslumbramiento lo que después llamaremos antropología de la experiencia y del *performance*. Ahí rompí con la interpretación funcionalista que previamente había expuesto de ese ritual,⁴ pero tampoco incurri en una lectura simbolista, que yo impulsaba con entusiasmo en esa época. Antes bien, me interesó la experiencia ritual en sí misma: en el *Chihamba* las identidades de los actores rituales –incluida la de Kavula, el dios ndembu– eran desbordadas, transformadas, negadas, sacudidas. Se vuelven inestables. Kavula constituye una fuente de poder que, al igual que los símbolos poéticos, exhibe un poder indefinido, de penumbra, peligroso. De aquí que haya propuesto el “valor ontológico del ritual”. Cuando intentaba decir lo que Kavula es, experimentaba la misma dificultad que los ndembu, una dificultad indisociable de la propia estructura del lenguaje y la conceptualización. El ritual *Chihamba* es la expresión ndembu de un problema universal: “expresar lo que no puede ser pensado”. Un problema que ha comprometido la atención apasionada del hombre ritual en todos los lugares y épocas. Es un problema que, además, ha confrontado a los artistas, músicos y poetas al margen de sus inclinaciones estéticas y costumbres sociales. Intentar esclarecer lo que es inefable, lo que muestra la incompletud del pensamiento y el lenguaje, exige que extendamos continuamente los límites de lo que podemos decir ante la perplejidad que suscita lo indecible. Todo el ritual me evocó el verso de Rimbaud: “Un desorden razonado de todos los sentidos”.⁵

⁴ Se refiere a la que desarrolló en el capítulo X de *Schism and Continuity in an African Society*, de 1957.



Hizo otra pausa, dirigió su mirada hacia la entrada del *pub* y levantó el tarro de cerveza:

—Gracias a esa experiencia conmovedora del *Chihamba* aprendí que si el ser humano es un animal que elabora herramientas, que se hace a sí mismo, que utiliza símbolos, no es menos un animal que hace *performances*: expresiones estilísticas de la otredad y de posibles alteridades. Es un *Homo performans*, cuyas *performances* son reflexivas, y al hacerlas se revela a sí mismo ante sí y ante los demás (Turner, 1987: 76, 81). De aquí la importancia del estudio y reconocimiento de la experiencia vivida. Una antropología de la experiencia defiende que una obra, acción, vivencia o expresión son totalidades singulares, no deducibles de lo común, pero elaboradas a partir de lo común, y cuya comprensión ha de partir de este supuesto; aunque, desde luego, éste es un punto de partida.

Turner continuaba con el tarro levantado, ¿en señal de qué? ¿Quería brindar conmigo y yo, distraído, todavía no levantaba el mío, o quería polemizar con alguien y buscaba al contendiente?

—Las cualidades procesuales de la vida social están articuladas con el giro posmoderno –continuó, como si

⁵ Véase Turner (1975b: 32, 183-185, 187), donde se incluye el ensayo al que se refiere el entrevistado.

impartiera una clase o diera una conferencia—: movimiento, escenario, acción, *performance*, crisis, cismas, lo que denominé “procesualización del espacio y su temporalización, en contra de la moderna espacialización del proceso y del tiempo”. Me opuse a la idea de Edmund Leach según la cual el propósito del antropólogo debe ser delinear un esquema de “competencia cultural” bajo el cual tengan sentido las acciones simbólicas de los individuos y grupos, una propuesta excesivamente normativa —endeudada, por cierto, con la de competencia lingüística de Chomsky—. En oposición a ésta defendí que el objeto de estudio ha de ser mejor la *performance*. Indagar las imperfecciones y vacilaciones de la vida social, sus componentes situacionales, muchas veces contradictorios.

Turner bajó su tarro justo en el momento en que pensaba levantar el mío para chocarlo con el suyo. Pese al frío, comenzó a sudar de entusiasmo.

—Usted se propuso —le comenté—, como herramienta pedagógica en la formación de los antropólogos, vincular teatro y etnografía; esto es, traducir las situaciones en conflicto de las etnografías en un guión que esté en continua reformulación. Luego, escenificar tales acciones dramáticas para comprender cómo operan la estructura social y los valores centrales de una cultura en situaciones específicas, así como para hacer inteligibles las experiencias de los nativos y, de esta recreación de las etnografías, plantear una crítica a la forma en que estas experiencias son transmitidas por las convenciones narrativas que utiliza el antropólogo.⁶ ¿Cómo le fue?

—Fue una magnífica experiencia para los alumnos, pero sobre todo para mí. Rick [Schechner] me ayudó mucho con consejos y *tips*; sus nociones de “restauración de la conducta” y “cintas de comportamiento” nos fueron de muchísima utilidad.⁷ La traducción de la etnografía en *performance* demanda un ejercicio de reflexividad que cuestiona cierta tendencia en antropología social a representar la realidad social como si fuera estable e inmutable, una configuración armoniosa gobernada por principios mutuamente compatibles y lógicamente interrelacionados (Turner, 1987: 73). En las realizaciones escénicas que hicimos, las etnografías dejaron de ser textos que describen a los sujetos de estudio como si fueran sólo portadores de una cultura impersonal, o como si fueran cera en la que se graban los patro-

nes culturales, o bien como si sus actos estuvieran determinados siempre por fuerzas sociales, culturales o psicológicas. Una antropología “performativa” ha de comprender los “pulsos” de otros modos de existencia y sus relieves del mundo, pero también ha de ser reflexiva en la medida que se interrogue por las formas en que nosotros, antropólogos, fundamos situaciones y representaciones de la alteridad; reconocer que no sólo decimos cosas, sino cómo las decimos y qué hacemos al decir las; qué realidades del “otro” estatuímos. La antropología es, ante todo, una disciplina práctico-moral.

El *pub* comenzaba a vaciarse. Algunos prefirieron ver el partido en los televisores que ya estaban encendidos. La conversación con Turner había llegado a su fin.

Un hombre alto y delgado, de nariz prominente, entró al *pub* con poca discreción. Carraspeando ostensiblemente, se quitó la gorra y enseñó una redonda calva. A pesar de esta vistosa entrada, mostró una cálida y abierta sonrisa y sacó de su abrigo invernal tres boletos:

—Termínense sus cervezas —nos advirtió Max Gluckman—, y vámonos al Old, que ya comienza el partido.

Cruzamos la calle. Observé cómo Max se nos adelantaba con rapidez entre los torbellinos de aficionados.

Apenas me distraje un momento y perdí de vista a Turner, quien, como un espectro, desapareció entre la multitud: un “danzante en los intersticios”.⁸

Bibliografía

- Babcock, Barbara y John MacAloon, “Commemorative Essay. Victor W. Turner (1920-1983)”, en *Semiótica*, vol. 65, núms. 1-2, 1987.
- Schechner, Richard, “Restauración de la conducta”, en Diana Taylor y Marcela Fuentes (comps.), *Estudios avanzados de performance*, México, FCE, 2011.
- Turner, Victor, *The Anthropology of Performance*, Nueva York, PAJ, 1987.
- , “Are There Universals of Performance in Myth, Ritual, and Drama?”, en *On the Edge of the Bush. Anthropology as Experience*, Tucson, The University of Arizona Press, Tucson, 1985.
- , “African Ritual and Western Literature: Is a Comparative Symbolology Possible?”, en Angus Fletcher (ed.), *The Literature of Fact*, Nueva York, Columbia University Press, 1975a.
- , *Revelation and Divination in Ndembu Ritual*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 1975b.
- Villoro, Luis, “Lo indecible en el *Tractatus*”, en *Crítica*, vol. VII, núm. 19, 1975.

⁶ Véase el ensayo “Performing Ethnography (with Edie Turner)”, incluido en Turner (1987).

⁷ Se refiere al ensayo de Richard Schechner “Restauración de la conducta” (2011).

⁸ Según la afortunada frase de Barbara Babcock y John MacAloon incluida en “Commemorative Essay. Victor W. Turner (1920-1983)” (1987).