

Hacia una ética de la representación intercultural:

reflexiones antropológicas sobre la concepción del Otro en las artes escénicas*

*TOWARDS AN ETHICS OF INTERCULTURAL REPRESENTATION:
ANTHROPOLOGICAL REFLECTIONS ABOUT THE CONCEPTION OF THE OTHER
IN PERFORMING ARTS*

*PARA UMA ÉTICA DA REPRESENTAÇÃO INTERCULTURAL: REFLEXÕES
ANTROPOLÓGICAS SOBRE A CONCEPÇÃO DO OUTRO NAS ARTES CÊNICAS*

Sara Regina Fonseca García**

Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas
/ Volumen 12 - Número 2 / Julio - Diciembre de 2017
/ ISSN 1794-6670/ Bogotá, D.C., Colombia / pp. 233-259

Fecha de recepción: 14 de julio de 2016
Fecha de aceptación: 11 de agosto de 2016
Disponible en línea: 22 de junio de 2017
doi:10.11144/Javeriana.mavae12-2.heri

* Artículo de reflexión. Este texto se escribió originalmente para el Módulo de Antropología de la Maestría en Estudios de la Danza de la Universidad de Estocolmo.

** Graduada en Danza Teatro por el Laban Centre de Inglaterra, especialista en Estudios del Teatro y magíster en Estudios de la Danza por Stockholms universitet en Suecia. Profesora en el Departamento de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá. Actualmente, baila con la compañía de Danza L'explose y hace parte del colectivo de creación escénica La Bestia.



Resumen

El arte intercultural y la antropología comparten un interés por estudiar y representar culturas diferentes de la propia. Estas prácticas implican la determinación de un Otro y la construcción de un conocimiento sobre él, dos operaciones que desde una perspectiva posestructuralista implican un ejercicio de poder. Partiendo de estas relaciones, el artículo revisa algunos conceptos y estrategias fundamentales de la antropología para construir un marco teórico que permita discutir sobre temas como lo universal y lo particular, la apropiación y la trasposición de manifestaciones culturales, el exotismo, las relaciones interpersonales en la interculturalidad y la decolonización. Para esto, tomaré como ejemplo principal el trabajo de Eugenio Barba y el Odin Teatret, y culminaré con una experiencia personal de creación escénica. Más que establecer una ética de la representación intercultural, el artículo tiene el objetivo de plantear preguntas y señalar aspectos que puedan nutrir y motivar reflexiones éticas sobre la representación intercultural en las artes escénicas

Palabras claves: representación intercultural; artes escénicas; Odin Teatret; antropología cultural; interculturalidad

Abstract

The fields of intercultural art and anthropology share an interest for studying and representing cultures that are different from one's own. These practices imply the determination of an 'other' and the construction of certain knowledge about it; two procedures that from a post-structural conception imply the exercise of power. Departing from these relationships, this article revises some fundamental concepts and strategies of the anthropological enquiry, in order to build a theoretical context that allows for discussions about aspects such as the universal and the particular, the appropriation and transposition of cultural manifestations, the exoticism, the interpersonal relations in inter-culturalism and the process of de-colonization. For this, I will examine

the work of Eugenio Barba and the Odin Theatre, and will finish with a personal experience of creating a performance. More than establishing an ethics of intercultural representation, this article intends to posit questions and point out some aspects that can nurture and motivate ethical reflections about intercultural representation in performing arts.

Keywords: intercultural representation; performing arts; Odin Teatret; cultural anthropology; inter-culturalism

Resumo

NA arte intercultural e a antropologia compartilham um interesse por estudar e representar culturas diferentes à própria. Essas práticas implicam a determinação de um 'outro' e a construção de um conhecimento sobre o mesmo; duas operações que a partir de uma perspectiva pós-estruturalista, implicam um exercício de poder. Partindo dessas relações, o artigo revisa alguns conceitos e estratégias fundamentais da antropologia, construindo um marco teórico que possibilita discutir sobre temas como o universal e o particular, a apropriação e transposição de manifestações culturais, o exotismo, as relações interpessoais na interculturalidade e a decolonização. Para isso tomarei como exemplo principal o trabalho de Eugenio Barba e o Odin Teatret, e encerrarei com uma experiência pessoal de criação cênica. Mais do que estabelecer uma ética da representação intercultural, o artigo visa deixar perguntas e assinalar aspectos que podem nutrir e motivar reflexões éticas sobre a representação intercultural nas artes cênicas.

Palavras chave: representação intercultural; artes cênicas; Odin Teatret; antropologia cultural; interculturalidade

INTRODUCCIÓN

Este artículo ofrece una breve revisión histórica de teorías y conceptualizaciones que rodean la representación del Otro desde la antropología y eventualmente desde los estudios culturales y estudios de la *performance*, con el propósito generar una discusión ética sobre la representación intercultural en las artes escénicas. Para esto, utilizaré, principalmente, ejemplos del trabajo de Eugenio Barba y el Odin Teatret y mis propias reflexiones como creadora de la *performance Cumbia-Kumbé*. Parto de una afinidad con la idea de que la realidad se construye a través del lenguaje.¹ En este contexto, quien decide “representar a otro” se adjudica el poder de construir una visión de alguien presumiblemente diferente de sí mismo.

El cuerpo teórico de la antropología cultural, y la intersección de esta con otras ciencias humanas,² proveerá herramientas para cuestionar y replantear las maneras en que ese supuesto otro es definido y bajo qué condiciones y con qué consecuencias se lleva a cabo su representación. Para abordar el tema, apelaré a las contribuciones de la crítica poscolonial que desde la década de 1960 ha enriquecido la antropología, los estudios culturales y las artes escénicas. Por otro lado, usaré material teórico de áreas interdisciplinarias entre la antropología y las artes escénicas, tales como los estudios de la *performance* y la antropología del teatro por autores como Richard Schechner, Eugenio Barba y Rustom Bharucha, entre otros.

ANTROPOLOGÍA Y COLONIALISMO: DEL UNIVERSALISMO AL RELATIVISMO CULTURAL

El conocimiento que ellos produjeron [los antropólogos] era a menudo demasiado esotérico para el uso del gobierno, y aun cuando era útil, era marginal en comparación con el vasto material de información rutinariamente acumulado por comerciantes, misionarios y administradores. Pero si el papel de la antropología en el colonialismo fue relativamente insignificante, lo opuesto no es cierto [...] No es simplemente que el trabajo de campo antropológico fue facilitado por el poder colonial europeo [...] es también el hecho de que el poder europeo, como discurso y práctica, fue siempre parte de la realidad que los antropólogos trataban de entender y de la manera en que ellos trataban de entenderla.² (Asad 1991, 315)

Se considera que la antropología surgió como forma de conocimiento en los siglos XVII y XVIII, durante racionalismo, la Ilustración y la expansión colonial europea. Debido a estas coincidencias sociohistóricas, la antropología suele ser emparentada con el desarrollo del colonialismo y todas sus formas de explotación y violencia. En este contexto, el ser primitivo de otros mundos es el sujeto que el colonizador busca dominar y el objeto de estudio del antropólogo-etnólogo que se interesa por analizar su diferencia. Podríamos decir que, desde su campo académico, la antropología ha convertido la conciencia de haber nacido como producto del colonialismo en una continua autocrítica que se ha alimentado de manera significativa de las teorías poscoloniales que surgieron durante las décadas de 1950 y 1960. Dicha autocrítica ha conducido a la antropología a reconsiderar sus fundamentos conceptuales, replanteando continua y paralelamente concepciones universalistas y relativistas que contrastan y se articulan para construir una ética propia de esta ciencia.

Revisemos algunas de estas perspectivas y su relación con la crítica poscolonial. Durante la Ilustración los pensadores europeos desarrollaron los principios del racionalismo que definían el derecho y la capacidad del individuo de autogobernarse y lanzar juicios éticos. Dentro de esta lógica, podemos ubicar el pensamiento de Immanuel Kant y sus ideas sobre lo que la antropología debería dedicarse a conocer. Respecto a esto, Vincent (2002) cita las siguientes palabras de Kant: “Lo que un hombre, como un agente libre, hace, o puede hacer, o debería hacer, de sí mismo [...] el conocimiento del hombre como un ciudadano del mundo” (citado por Vincent 2002, 22).

Esta visión de Kant es a menudo identificada con un pensamiento universalista y cosmopolita que aboga por buscar acuerdos comunes que aseguren la justicia, la libertad y la paz de toda la especie humana. Dicha visión ha sido problematizada desde varios frentes, especialmente por sus consecuencias sociopolíticas. Desde el campo de la antropología, se han advertido relaciones entre el pensamiento universalista y las ideas evolucionistas, donde el desarrollo humano avanza en una línea progresiva que tiene una perspectiva típicamente eurocentrista. El argumento crítico implica que la lógica evolucionista genera una polarización metahistórica donde el ser “primitivo” de las sociedades no occidentales constituye el inicio de la línea de progreso; y el ser “civilizado” de las sociedades occidentales, su objetivo. Sobre esta polarización se sostiene que las ideas universalistas de la Ilustración sirvieron y continúan sirviendo como justificación de la colonización europea y el imperialismo en general. Dentro de esta lógica, dichas ideas asignan a Occidente la eterna misión de civilizar al resto del mundo.

El antropólogo Adam T. Smith describe el evolucionismo como “una perspectiva de la historia humana que visualiza una forma general del desarrollo humano, un progreso hacia una creciente complejidad que puede ser explicada en referencia a un conjunto de determinantes racionales” (2003, 33). Luego agrega: “Paradójicamente, la esperanza de una humanidad libre [dentro de un marco evolucionista] descansa en la esclavitud a una metahistoria acaparadora” (3).

Subrayando la absurda incoherencia entre las ideas de libertad y razón abogadas por la Ilustración, y las realidades que evidencia la historia sociopolítica de la humanidad, el antropólogo Joan Vincent sostiene:

El énfasis casi excesivo que los intelectuales de la Ilustración pusieron en la razón [...] nos pone alerta frente a las problemáticas condiciones políticas y económicas de la especie humana, ya que estas no parecen descansar ni en la razón ni en el reconocimiento de la unidad de la especie humana. Entre estas condiciones encontramos la esclavitud [...] las guerras religiosas entre las naciones europeas, las luchas por las posesiones territoriales en las Américas y el Oriente, un abismo cada vez más grande entre ricos y pobres en el mundo occidental civilizado y un creciente abismo entre el mundo civilizado de las naciones estatales del Atlántico occidental y el salvajismo de aquellos ciudadanos encontrados en el mundo más allá de sus dominios. (2002, 17)

El argumento se sostiene en sus ejemplos. Difícilmente, podemos ignorar que en el siglo XVIII España había alcanzado su mayor expansión colonial en América, y que en el siglo XIX Gran Bretaña y Francia habían colonizado la India y la mayor parte de África, respectivamente. Desde esta perspectiva, la línea evolutiva eurocentrista no parece tender hacia la justicia, la libertad y la paz universal. Además, cabe resaltar que una de las variantes del desarrollo del

evolucionismo fue el racismo científico que, basado en las ciencias modernas, sostenía que las diferencias entre los seres humanos estaban determinadas por su raza. Como sabemos, una de las interpretaciones del racismo científico con más impacto social, político y económico ha sido la idea de la superioridad de unas razas sobre otras. Este fue uno de los criterios que sirvieron al nazismo para justificar la erradicación de los judíos por lo arios alemanes.

Sin embargo, las corrientes universalistas y evolucionistas habían sido ya problematizadas por antropólogos y filósofos varios años antes de la Segunda Guerra Mundial. El concepto de *cultura* surgió como un desafío al determinismo biológico, lo cual implica que el ser humano se definiría en relación con sus valores y los significados que este asimilaba dentro de su contexto social. Durante el Romanticismo el concepto de *cultura* funcionó de la mano del nacionalismo cultural, una forma de nacionalismo abanderado por filósofos como Johann Gottfried Herder, quien fue estudiante de Kant y desarrolló posteriormente una crítica al cosmopolitismo de la Ilustración (Schmidt 1956). El nacionalismo cultural sugiere que el fortalecimiento de diversas culturas nacionales tiene un gran valor para la especie humana, ya que cada ser humano necesita pertenecer a una comunidad con la que comparta creencias, lenguaje, tradiciones, memoria histórica y sentimientos (Abrao 2007, 35).

Llevando más lejos la aplicación del concepto de *cultura*, el antropólogo Franz Boas (1911) acogió las ideas del relativismo cultural para replantear los fundamentos de la antropología en la primera mitad del siglo XX. Boas criticó el evolucionismo, argumentando que no existían verdades absolutas o ideales universales hacia donde la humanidad dirigía su desarrollo, sino que existían diferentes sistemas de creencias donde lo verdadero era contextual. Esta perspectiva propone una manera diferente de acercarse al Otro, donde el etnólogo ya no analiza una población determinada desde su propio sistema de valores, sino que intenta entender el sistema de valores o la cultura de dicha población. Queda entendido que en el relativismo cultural no existen unas culturas mejores que otras.

MULTICULTURALISMO, INTERCULTURALISMO Y POSETNICIDAD

En la segunda mitad del siglo XX, Europa abolió casi totalmente el concepto de *raza*, que hasta entonces había sido ampliamente aceptado como una determinación biológica que diferenciaba a los seres humanos. Las consecuencias del fascismo y el nazismo evidenciaron que este concepto no solo era científicamente sospechoso, sino que también podía ser desastroso para la sociedad. Después de la Segunda Guerra Mundial, los intelectuales con ideas universalistas declararon que todos los seres humanos pertenecían a la misma especie. De esta manera ellos, negaron la diferencia basada en la raza y promovieron valores compartidos que fortalecieran la fraternidad. Como había sucedido con las ideas cosmopolitas de Kant, este nuevo universalismo fue cuestionado por apoyar ideas eurocentristas en el nombre de valores universales. Un renovado interés por el reconocimiento de la diferencia surgió entonces, pero esta vez basado en la diversidad cultural. Según esto, unos seres humanos se diferencian de otros, no porque hayan nacido diferentes, sino porque crecen en culturas diferentes.

Reemplazar el concepto de *raza* por el concepto de *cultura* tiene varias implicaciones políticas que generan nuevas discusiones en pro y en contra de esta nueva formulación. Algunos críticos advierten el riesgo de reemplazar un determinismo por otro. En su propósito de redefinir la antropología, Hymes afirma:

Boas y los boasianos continuaron siendo evolucionistas en el sentido tipológico de la palabra. El Boas que escribió *The Mind of Primitive Man* para demostrar la potencial igualdad de toda la especie humana, aún mantiene una clara percepción del “primitivo” *versus* el “civilizado”. [...] Cuando Leslie White y otros indicaron lo obvio e inescapable después de la Segunda Guerra Mundial, hubo un colapso dentro de la posición de la ciencia. Ahora casi todo el mundo podría ser nuevamente un evolucionista cultural. (1969, 27)

Otras críticas se refieren directamente a un concepto muy influyente durante el siglo XX: el multiculturalismo como política y como descripción de una configuración social. El multiculturalismo implica la celebración de la diversidad, idealmente en términos equitativos. Mientras potencias como el Reino Unido y la Unión Europea son pobladas por etnicidades no europeas, las políticas se adaptan para manejar la pluralidad y la idea de la *diversidad en la unidad*. En este punto, cuando el Otro está en casa, la operación del multiculturalismo consiste en promover la convivencia armónica de culturas definidas y diferentes dentro de los límites del Estado nacional. Ante esta organización de la diversidad se alzan voces como la de Slavoj Žižek, quizá uno de los filósofos contemporáneos más influyentes y críticos del tema. Su argumento resalta que un problema, cuya raíz consiste en una desigualdad social inherente al capitalismo, es asumido como un problema de intolerancia cultural (Žižek, 2015). Asimismo, la crítica sostiene que el multiculturalismo acoge la diversidad en cuanto esta organice la sociedad en culturas cuidadosamente determinadas y clasificadas, de manera que el no europeo pueda ser definido, predecible, tolerable y, en el mejor de los casos, comercializable.³ Desde una perspectiva parecida, el escritor y dramaturgo Rustom Bharucha describe la condición del multiculturalismo así: “‘Sé otro o desaparece’ pareciera ser el *sine qua non* de la supervivencia multicultural” (2000, 41). Se vale ser diferente en cuanto uno esté inscrito en cierta cultura determinada y se comporte de acuerdo con lo que se espera de ella.

La diferencia basada en la cultura puede ser, por tanto, problemática, y antropólogos como Keith Hart (2008) afirman que, para contrarrestar la violencia que a menudo se ejerce en nombre de la diferencia, es importante retornar a las ideas universalistas y cosmopolitas propuestas por Kant. Pensar en lo común o transversal a las culturas o pensar en culturas más flexibles y cambiantes son posibilidades que se manifiestan en nuevos conceptos y prácticas, como la interculturalidad y la transculturalidad, entre otros.

ORIENTALISMO, INTERCULTURALIDAD Y CULTURAS POR ELECCIÓN

Los planteamientos que transformaron los fundamentos de la antropología entre los siglos XVIII y XX quizá no lleguen a una verdad absoluta, pero dejan claro que la manera en que establecemos lo común o lo diferente entre los seres humanos tiene implicaciones sociales y políticas. Otros replanteamientos fundamentales durante el siglo XX se han construido a partir de las teorías estructuralistas que, representadas, entre otros, por el lingüista Ferdinand de Saussure, advierten que el proceso de diferenciación es una parte esencial del lenguaje (Chandler 2002, 14-17). Asimismo, la filosofía posestructuralista desarrollada por escritores como Michael Foucault (1997) sienta las bases para más transformaciones. Uno de sus argumentos principales es que, lejos de ser inocentes representaciones de la realidad, el lenguaje y el conocimiento implican siempre un ejercicio de poder.

Edward Said (1978), crítico literario con gran influencia en la teoría poscolonialista, estudia las representaciones culturales como lenguaje a la manera de Foucault. Específicamente, Said estudia y define el orientalismo como un conocimiento que Occidente construye sobre Oriente, mediante el cual se refuerza y perpetúa una idea de superioridad del primero sobre el segundo. En el orientalismo, los académicos occidentales crean un estereotipo que define al oriental como un ser exótico, misterioso, sensual e instintivo; el cual se distingue y se opone al occidental civilizado, sensato y racional. Ante este fenómeno, Said denuncia el peligro de fijar identidades que petrifiquen un orden universal colonialista e imperialista.

La teoría orientalista ha sido muy influyente en el análisis poscolonial de producciones artísticas y académicas que incluyen la representación de un Otro. El arte romántico, en particular, ha sido ampliamente citado como ejemplo del orientalismo occidental. Los artistas e intelectuales del Romanticismo europeo construyeron con sus obras la idea del *salvaje noble*, concepto derivado de las teorías del filósofo Jean-Jacques Rousseau. El salvaje noble o el buen salvaje es un ser que no ha sido corrompido por la civilización moderna, industrializada y racional; un ser que conserva la intuición, la imaginación, el misticismo, y una conexión armónica con la naturaleza⁴ (Meek 1976).

En la historia del ballet romántico y la danza moderna de los siglos XIX y XX, podemos encontrar varios ejemplos susceptibles de la crítica orientalista. Para nombrar solo algunos, tenemos el contexto místico escocés de *La Sylphide* (1832), de Filippo Taglioni;⁵ la danza mora *La cachucha* en el ballet *Le Diable boiteux* (1836), de Jean Coralli;⁶ la representación de un rito de la Rusia pagana en *La consagración de la primavera* (1913), de Vaslav Nijinski; o la representación de danzas tradicionales de la India en *Radha* (1906), de Ruth Saint-Denis.⁷

El orientalismo de Said y las críticas al multiculturalismo coinciden en que ambos advierten cierto determinismo cultural. Ante esto, teóricos como Richard Schechner⁸ y David Hollinger proponen las alternativas de la interculturalidad y la posetnicidad. Estos modelos comparten la idea de las *culturas por elección* o las *afiliaciones culturales* (Hollinger 2000). En este contexto, la diversidad es celebrada, pero las culturas no son ni biológica ni históricamente determinadas y así evitan las definiciones estrictas del modelo multicultural. La interculturalidad y la posetnicidad abogan por la libertad que las personas deberían tener para escoger las culturas a las cuales pertenecer y con las cuales relacionarse. La flexibilidad que permiten estos modelos estimula el intercambio y la fluidez, donde los híbridos o las personas con varias herencias o afiliaciones culturales pueden tener un lugar. Para muchos, es evidente que dichos modelos son utópicos. A propósito de las jerarquías culturales existentes en Norteamérica, Hollinger afirma: “Un tiempo cuanto todos los americanos sean igualmente libres de ejercer su opción étnica es el ideal de la posetnicidad” (2000, 39).

Asimismo, Bharucha articula una profunda crítica del concepto de *culturas por elección*: “Yo sostendría que es más difícil para los artistas y trabajadores del tercer mundo trabajar contra las estricteces del ‘insiderismo cultural’, por la simple razón de que hay menos oportunidades de empleo fuera de los estereotipos étnicos” (40-41).

Otro asunto problemático de la interculturalidad y la posetnicidad está relacionado con las operaciones de descontextualización, transposición y apropiación de significados culturales. Con respecto a la representación escénica, muchos advertimos en dichas operaciones una tendencia no solo a desconocer las condiciones sociopolíticas que han hecho posible la emergencia de ciertas manifestaciones culturales, sino también la transformación constante y el significado que estas tienen para quienes las construyen y practican. Este y otros asuntos como el universalismo, el determinismo cultural y el exotismo nos servirán como marco conceptual para analizar con más profundidad la representación intercultural en el trabajo de Eugenio Barba y el Odin Teatre.

INTERCULTURALIDAD E HISTORICIDAD EN EL TRABAJO DE EUGENIO BARBA Y EL ODIN TEATRE

Partiendo de las reflexiones anteriores y entrando en el campo específico de las artes escénicas, abordaré preguntas como: ¿son las cuestiones artísticas, económicas y sociopolíticas separables? ¿Qué implicaciones éticas tiene excluir los contextos políticos y socioculturales en una investigación intercultural? ¿Qué tan efectivo es lo anterior en términos puramente artísticos? ¿Tiene el teatro la capacidad de resignificar contextos sociales o son siempre los contextos sociales los que le dan significado al teatro? Como veremos, estos asuntos yacen en el centro de desacuerdos y discusiones en los campos de intersección entre la antropología y los estudios de la *performance*.

Por su parte, Barba señala:

La única afinidad que conecta la antropología del teatro a los métodos y las áreas de estudio de la antropología cultural es la conciencia de que lo que pertenece a nuestra tradición y nos parece obvio puede revelarse como un nudo de problemas inexplorados. Esto implica un desplazamiento, una trayectoria, una estrategia de *détour*, que nos hace posible identificar aquello que es “nuestro” a través de la confrontación con lo que vivenciamos como el Otro. (1995, 10-11)

En 1979, Barba creó la International School of Theatre Anthropology (ISTA). Su objetivo fue estudiar los principios que sustentan las artes escénicas al nivel de lo que el autor llama “preexpresividad”. Según el director, esta precede al lenguaje y al significado, y en este sentido podríamos decir que existe a un nivel precultural. Barba manifiesta que los buenos actos escénicos siguen ciertos principios básicos y universales que dan vida a los artistas en la escena, independiente de los contextos socioculturales y del contenido o significado que dichos actos se propongan expresar. En su investigación del “arte secreto del actor”, Barba realiza un cuidadoso análisis de formas escénicas tradicionales de Occidente y Oriente, tales como el ballet clásico, en el primer caso; y el kathakali, el nō y el odissi, en el segundo. De ahí el autor deduce buenos consejos o principios útiles para el actor, estudiando aspectos como el alineamiento de la espina y las piernas, las tensiones y distensiones musculares, la transición entre los movimientos y la dilatación de acciones en el tiempo y el espacio.

En sus textos, Barba se refiere a una comunidad que vive en el espacio metafórico de unas islas flotantes y que conforma el tercer teatro:

Hay personas que viven en una nación, en una cultura, y hay personas que viven en sus propios cuerpos. Los últimos son viajeros que cruzan [...] un espacio y un tiempo que no tienen nada que ver con los paisajes y las estaciones del lugar por el que ellos se encuentran viajando. Uno puede permanecer en el mismo sitio por meses y años, y aun así ser un “viajero” andando a través de regiones y culturas, a miles de años y miles de kilómetros de distancia, en unísono con los pensamientos y las reacciones de personas muy lejanas a uno mismo [...] El descubrimiento de un sustrato común que compartimos con maestros lejanos en el tiempo y el espacio; la conciencia de que nuestra acción a través del teatro surge de una actitud hacia la existencia y tiene sus raíces en un país transnacional y transcultural. (Barba 1986, 10-11)

Podemos identificar en estas palabras cierta afinidad con un pensamiento universalista y con el modelo de afiliación de Hollinger, donde cualquier persona de cualquier lugar o época puede ingresar por elección propia a la comunidad transnacional y transhistórica del tercer teatro. Dicha comunidad habita en islas flotantes, las cuales tienen sus raíces entrelazadas con las vidas de personas que han buscado o buscan la trascendencia cultural en lo extracotidiano, en el artífice del teatro, en los sustratos que preceden a la particularidad cultural de la expresividad (Barba, 1995).

Ante esta postura, Barba ha sido acusado de ser ahistórico por críticos como Phillip Zarrilli, quien señala: “La voz de Barba continúa siendo particular, esencialista, generalizadora y autoritaria” (Zarrilli 1998, 101-103). Ante la inmersión de Barba en el universo aislado del teatro, Bharucha indica:

Los movimientos, no importa qué tan abstractos o desincorporados sean, son inseparables de los conceptos del *cuerpo* y el *universo*. Una vez más, repito, es el sustrato de la vida lo que le da significado a la danza, no la anatomía del *performer*, la cual es en sí misma una reacción a tendencias particulares en la historia. (1993, 58)

A su vez, Barba manifiesta:

La importancia de estudiar los contextos sociales y culturales de un teatro específico es obvia. Pero también es obvio que no es cierto que uno no entiende nada sobre el teatro si no lo considera bajo la luz de su contexto sociocultural [...] Un buen método es aquel en el cual el contexto es pertinente a las preguntas que se han planteado sobre el objeto. (Barba, 1998, xiv)

Evidentemente, Barba profundiza en los aspectos intrínsecos del teatro, a excepción, deliberadamente, de los niveles extrateatrales.⁹ Su objeto de investigación es la teatralidad al nivel de la preexpresividad, y limita el contexto de dicho objeto de manera coherente con su investigación. Pienso, sin embargo, que la base universalista de su argumentación es cuestionable. Según Barba, existe un sustrato que funciona independiente del sustrato sociocultural y que le permite a cualquier ser humano compartir una experiencia estética parecida. En su discusión sobre el trabajo del Odin, Bharucha toma cierta distancia de sus intereses puramente éticos y hace algunos comentarios sobre las consecuencias artísticas de la perspectiva ahistórica de Barba:

En una producción como *Matrimonio con Dios* [...] yo sentí que los actores de Barba se estaban esforzando tanto por moldear las energías a través de la deflexión, la oposición, la colisión, la transición, la metamorfosis y los cambios de personaje que ellos me parecían exageradamente *energéticos*. Su virtuosismo me abrumó. Pero lo más extraño de todo es que los actores me dejaron completamente frío. Su uso particular del cuerpo no *me conmovió*. [...] Corriendo el riesgo de resaltar lo banal en el teatro, debo reiterar la necesidad de ver seres humanos en el escenario, independiente de qué tanto los actores “deformen” sus cuerpos en su interés por lograr la “presencia” teatral. (1993, 60)

Aparentemente aislado del resto de sus argumentos, Bharucha discute aquí el trabajo de Barba en los mismos términos del director, es decir, respecto de la “artisticidad” del teatro. Dos años después del comentario de Bharucha, se publica una observación de Barba acerca de la diferencia entre la “vida” del *performer* y la “vitalidad” de un virtuoso:

La diferencia entre esta *vida* y la *vitalidad de un acróbata* [...] es obvia [...] Los acróbatas nos muestran “otro cuerpo” que usa técnicas tan diferentes de las técnicas cotidianas que no parecen tener ninguna conexión con ellas [...] En otras palabras, no hay ya una relación dialéctica sino solo una distancia, o más bien, la inaccesibilidad del cuerpo virtuoso [...] Las técnicas cotidianas del cuerpo son usadas para comunicar; las técnicas del virtuosismo son usadas para impresionar [...] Las técnicas extracotidianas, por otro lado, se orientan hacia la información. Literalmente, ellas ponen al cuerpo *en forma* y lo vuelven artificial/artístico pero *creíble*. He aquí la diferencia esencial entre las técnicas extracotidianas y aquellas técnicas que meramente transforman el cuerpo en el cuerpo “increíble” del acróbata y el “virtuoso”. (1995, 16)

Lo que Bharucha observa en los actores del Odin y Barba observa en los acróbatas es un caso donde el espectador no logra tener una experiencia estética, debido a la imposibilidad de relacionar el objeto artístico con su realidad cultural y cotidiana. Encuentro interesante la manera en que conecta esta observación de carácter estético con sus propias inquietudes éticas y políticas. Lo “exageradamente *energético*” en los actores del Odin es, según Bharucha, un producto de la obsesión que Barba tiene con la estilización del teatro tradicional asiático, en el cual identifica el secreto para combatir la supuesta esterilidad de la gran mayoría del teatro moderno realista de Occidente. Haciendo eco de la crítica orientalista de Said, Bharucha advierte cierto determinismo cultural, y ve la obsesión de Barba como una postura típica de los artistas vanguardistas occidentales, en la que se refuerza la imagen exótica de un Oriente tradicional, eterno y sabio:

Yo me resisto a la equivalencia entre el teatro indio con esas leyes tradicionales de la preexpresividad y el comportamiento extracotidiano que parecen preocupar a Barba. Ciertamente, soy consciente de las trampas del realismo y de los límites del teatro de prosenio, pero creo que este contiene posibilidades que Barba decide rechazar. El punto es que él puede darse el lujo de rechazar este teatro de “comportamiento cotidiano”, porque este ha evolucionado dentro de su cultura durante un largo tiempo. Me guste o no, yo no puedo darme el lujo de hacer lo mismo. Yo estoy obligado a cuestionar las “raíces” coloniales del realismo en el teatro indio y a ver cómo el realismo ha incorporado material y modos de expresión “indígenas” (1993, 52)

Bharucha nos confiesa su dificultad para tener una experiencia estética cuando ve actuar al Odin, y reconoce que su sensibilidad como espectador está determinada por su historia y su conciencia india. Quizá el nivel de la preexpresividad es menos universal de lo que Barba propone, y no es gratuito que aquella sea el enfoque de la antropología del teatro. Si bien la manera dialéctica y abierta de asumir el significado en el trabajo del Odin permite una gran diversidad de interpretaciones, podríamos decir que esta misma actitud abierta tiene sus raíces en un contexto específico, esto es, en el contexto del teatro vanguardista occidental, con su manera particular de entender la representación, el lenguaje y el significado.

EL GIRO LINGÜÍSTICO: NUEVOS ACERCAMIENTOS A LA REPRESENTACIÓN

El giro lingüístico se conoce como un nuevo foco de la filosofía en el lenguaje, sintetizado en la famosa idea de que no existe nada fuera del texto (Derrida 1974). Esta concepción fundamental de la filosofía posestructuralista y sus metodologías deconstructivistas ha afectado significativamente la manera en que académicos y artistas posmodernos piensan el mundo. Dentro de este paradigma cualquier cosa puede entenderse y analizarse como un texto, donde un texto es todo a lo que se le puede adjudicar significados y donde cualquier significado existe solo en relación con otros textos. Conceptos como *representación*, *literalidad* y *expresión* son abordados de otra manera y casi siempre con escepticismo, ya que estos implican cierta afiliación con la metafísica de la presencia que los posestructuralistas buscan deconstruir (Culler 1983).

En el canon de la danza teatral occidental, encontramos una resonancia importante de estas ideas. Artistas como Merce Cunningham y la generación norteamericana de los posmodernos rechazaron enfáticamente la idea de que la danza debía expresar o representar significados yacentes más allá de la danza misma. Es así como, en el paradigma posmoderno, la danza se expresa a sí misma (Banes 1987), es decir, no existe nada fuera de la danza y sus componentes físicos: cuerpo, tiempo y espacio. La danza no representa, sino que se presenta. Asimismo, se denuncia el arte realista por ser este una forma autoritaria y apaciguadora, al pretender representar una realidad asumida como verdad absoluta. Como es de esperarse, estas ideas influenciarían la manera en que los artistas escénicos occidentales entienden las artes escénicas del mundo oriental. Respecto de la concepción posmoderna de las formas orientales del teatro, la escritora Anuradha Kapur toma una posición crítica, afirmando:

Al montar un ataque a la mimesis, el posmodernismo asume como su territorio todas las formas de arte no mimético de todas las partes del mundo. Así es como el teatro del tercer mundo viene a ser definido por las necesidades y los usos del posmodernismo [...] las formas de diferentes contextos culturales se ven evacuadas de sus contenidos y son vistas como una serie de opciones formales. (citado por Gilbert y Tompkins 1990, 27)

¿Cómo encaja Barba en este paradigma de la *performance*? Podríamos decir que su distancia cultural con las culturas asiáticas le permite percibir y analizar las acciones físicas de los actores asiáticos separadamente de sus contextos culturales. Como vimos, esta es una operación que Bharucha se declara incapaz de hacer, debido, en parte, a su herencia asiática y, en parte, a su conciencia poscolonial.

Barba describe su relación con Asia de la siguiente manera:

A veces, se dice que yo soy un “experto” en teatro asiático, que estoy influenciado por él, que he adaptado sus técnicas y procedimientos a mi práctica. Más allá de la verisimilitud de estos lugares comunes yace su opuesto. Ha sido a través del conocimiento de los *performers* occidentales —los actores del Odin— que yo he sido capaz de ver más allá de la superficie técnica y de los resultados estilísticos de tradiciones específicas. (1995, 7)

En otras palabras, Barba ve el teatro asiático con los ojos permitidos por su legado cultural. Explicaré a qué me refiero con un ejemplo. *Theatrum Mundi* es una obra que se crea durante las sesiones de clausura de cada ISTA, y que parte de los principios de la preexpresividad. La obra es dirigida por Barba y creada junto con maestros de Europa y Asia. Describiendo el método dramático usado en este trabajo, Barba explica:

Cada artista preserva fielmente las características específicas de su propio estilo y las integra a un nuevo contexto. Practicamos una dramaturgia basada en el tejido de estilos autónomos. Tanto la manera de hacer este tejido como la trama son responsabilidad mía como director. Lo que los actores crean pertenece a su identidad cultural, y esto no es interferido por la puesta en escena. Yo llamo esta forma “el método romanesco”. (Barba 1996, citado por Taviani 2014, 205)

Por un lado, está claro que la dramaturgia romaneca se enfoca decididamente en los principios físicos de las acciones, sin tomar en cuenta el significado narrativo. Por otro lado, el marco dentro del cual se muestra *Theatrum Mundi* —el ISTA— convoca a un público interesado en apreciar el teatro al nivel de la preexpresividad, el tema principal de investigación del evento. Considerando esto, pienso que la creación y muestra de *Theatrum Mundi* es una manera sistemática y profunda de interferir en el campo simbólico de formas teatrales que en sus contextos tradicionales cumplen funciones narrativas importantes. Aun cuando Barba no altera la forma de las acciones de los *performers*, el nuevo contexto creado por su dramaturgia romaneca implica una interferencia en cuanto dichas acciones son abstraídas de sus contextos tradicionales, usualmente asiáticos.¹⁰ Habiendo dicho esto, sería injusto adjudicar toda la responsabilidad de tal interferencia solo a Barba. Como sabemos, el ISTA está pensado como un espacio de encuentro e intercambio entre artistas europeos y asiáticos, quienes son invitados por el Odin a investigar sobre los principios preexpresivos del teatro. Sin embargo, pienso que, si bien no hay imposiciones personales en las investigaciones del ISTA, tampoco es universal su tema de investigación. Insisto en que, contrario a los argumentos transculturales, transnacionales y transhistóricos de Barba, la preexpresividad es un concepto que tiene una especificidad cultural, presumiblemente fundamentada en los movimientos posmodernos europeos y su manera particular de abordar el lenguaje.

Refiriéndose a su trabajo con el Odin, Barba explica que el significado de sus producciones es la resolución que cada participante del evento hace de la tensión dialéctica entre los significados del director, el actor y el espectador. El significado lo construye cada quien a partir de las acciones de los actores, en relación con las referencias externas y personales de cada individuo. En este punto, parece clara la afiliación de Barba a las teorías del filósofo Roland Barthes en su época posestructuralista. Me refiero a la idea de que los textos no contienen un significado previo y fijo, sino que los múltiples significados posibles de un texto son completados por el lector cada vez y durante el acto mismo de su interpretación (Barthes 1977). En cuanto a la expresión, Barba manifiesta:

Los significados abstractos se derivan del *ikebana* a través del trabajo preciso de análisis y transposición de un fenómeno físico. Si uno comienza con estos significados abstractos, uno nunca alcanzaría la concreción y la precisión del *ikebana*, mientras que, si uno comienza con la precisión y la concreción, uno sí logra alcanzar estos significados abstractos. Los *performers* a menudo tratan de proceder de lo abstracto a lo concreto. Ellos creen que el punto de partida puede ser lo que uno quiere expresar, lo cual implica el uso de una técnica que sea apropiada para tal expresión. (2006, 15)

Barba sugiere aquí que un significado abstracto es un punto de partida indeseable, y que la expresión —entendida como una transposición de lo abstracto al lenguaje— es un proceso bastante vulnerable al fracaso. Se me ocurre que, para Barba y los actores del Odin, los significados abstractos son relevantes en la medida en que estos sirven como motivadores internos para lograr la presencia teatral.

En sus notas autobiográficas, Barba nos cuenta cómo recuerda la quietud cargada de presencia que tenían las mujeres que rezaban en la iglesia de Gallipoli, el pueblo italiano donde creció. El director recuerda la inmovilidad del creyente como una proyección dinámica del ser, algo mágico que Barba continuaría investigando en sus estudios sobre la antropología del teatro. El director contrasta esta quietud vital con la quietud del soldado, donde el cuerpo está aparentando obediencia y respeto mientras la mente está vivenciando y deseando otra cosa. La diferencia entre el creyente y el soldado, explica Barba (1995), consiste en las motivaciones internas que cada uno tiene para su quietud: devoción en el primer caso, miedo en el segundo. Teniendo en cuenta la acusación de que Barba desconoce las realidades socioculturales dentro de las cuales se produce el teatro, llama la atención pensar que las motivaciones internas que generan esas quietudes en el creyente y el soldado estén tan ligadas a sus correspondientes contextos socioculturales. Muy probablemente su fe en Dios y su devoción a la iglesia no existan o hayan desaparecido, pero el interés de Barba en la inmovilidad del creyente permanece como una motivación para su propia investigación estética en el mundo de las islas flotantes.

Esta reflexión me conduce a pensar en una operación muy común y discutida dentro de las prácticas interculturales: la transposición de lo sagrado a lo secular. Aunque Barba y el Odin no han transportado rituales tradicionales al escenario, podríamos decir que existe un tipo de transposición de lo sagrado a lo secular en la relación que hace entre la presencia del creyente devoto y la presencia del actor en el escenario. En su visión crítica de la interculturalidad, Bharucha expone su escepticismo hacia las equivalencias que se asumen entre la concentración y la conciencia de actores y creyentes:

¿Qué sucede con la fe en los rituales cuando sus “acciones” son ejecutadas en un contexto teatral? ¿Es la fe transportable? Yo creo que si uno tiene que reproducir rituales en el teatro, particularmente aquellos asociados con contextos espirituales, afrontar sus significados es tan importante como examinar sus acciones. (1993, 34)

Pareciera que en su devota dedicación al trabajo con el Odin Barba se ha propuesto transponer la fe de la cultura de su niñez a la cultura del teatro. Quizá uno de sus grandes logros haya sido poder extraer de la cultura de la fe el elemento preciso de su interés. A propósito de la transposición de lo sagrado a lo secular, Barba asegura que esta es una operación practicada en diversas culturas del mundo:

En la India, el *hasta mudra* [...] se originó en estatuas sagradas y en prácticas de oración. Cuando son usadas por los *performers* para resaltar o trasladar las palabras de un texto o agregar detalles descriptivos a este, el *mudra* asume, por encima y más allá de su valor ideogramático, un dinamismo, un juego de tensiones y oposiciones, cuyo impacto visual es decisivo en cuanto determina su credibilidad en los ojos de los espectadores [...] Los *performers* balineses, a pesar de pertenecer a una cultura hindú, han perdido los significados del *mudra*, pero han mantenido la riqueza de sus microvariaciones y la vibrante asimetría de la vitalidad que estos contienen. (1995, 26-27)

Cabe preguntarnos bajo qué condiciones y por qué razones se lleva a cabo tal cambio de función de lo sagrado a lo secular. Según Bharucha, la ética de tal transposición de la fe es cuestionable cuando esta viola el significado que ciertos textos o rituales tienen para las personas que los practican o creen en ellos. El problema ético, afirma Bharucha (1993), no yace en el intento de establecer diálogos interculturales o en la imposibilidad esencial de entenderse con los Otros. La falla de una cantidad de artistas interculturales, explica Bharucha, es la falta de preocupación por los significados culturales y las condiciones puramente prácticas y económicas bajo las cuales dichas transposiciones culturales se dan a cabo. Con frecuencia, ocurre que los artistas occidentales se benefician de las preciosas herencias culturales no occidentales sin ofrecer a cambio ningún reconocimiento económico o simbólico importante.

Una de las críticas más punzantes de Bharucha está dirigida al *Mahabharata*, de Peter Brook, donde el escritor denuncia la banalización del texto clásico indio y la falta de compromiso por parte del equipo de Brook en relación con sus colaboradores indios en la megaproducción. Bharucha nos cuenta que el presupuesto de la producción de Brook fue inmenso, y que el sabor indio del trabajo era un éxito comercial predecible en Occidente. Para Bharucha (1993), el *Mahabharata*, de Brook, fue una violación simbólica y una explotación económica de la gente india, lo cual ilustra lo farsante que puede ser la práctica intercultural y su utopía de enriquecimiento mutuo. En una lógica similar, Schechner hace la siguiente reflexión:

El *Mahabharata*, de Brook (1985), un intento por llevar a escena el vasto poema épico sánscrito, y *L'Indiade*, de Mnouchkine (1987), una representación panóptica de una cultura y un subcontinente, revelan ambos la ambición artístico-cultural de estas personas y una tendencia más general a controlar o poseer al Otro, que es específica del orientalismo. (2012, 473)

Volviendo al Odin, podríamos hacernos preguntas como: ¿cuáles han sido las consecuencias del ISTA para, por ejemplo, los practicantes de la danza odissi en la India? ¿Qué tan equitativas son las condiciones en los encuentros entre artistas europeos y asiáticos en la Universidad del Teatro Euroasiático? ¿Qué tan equivalentes son los beneficios y las condi-

ciones económicas para los actores del Odin y sus colaboradores? ¿Qué tipo de relaciones humanas se crean y desarrollan durante los eventos interculturales del Odin? Aunque no tengo los medios para responder con precisión, pienso que estas preguntas pueden servirnos para orientar la mirada hacia discusiones menos filosóficas y más prácticas. Nuevamente, acudiré a algunas herramientas teóricas y estrategias metodológicas de la antropología para abordar estos asuntos. Me remito a Bharucha una vez más:

Es al nivel de la interacción que las dimensiones humanas de la interculturalidad son, al mismo tiempo, más potentes y problemáticas. Es significativo que dicho aspecto es raramente confrontado en las investigaciones teatrales, a diferencia de las tendencias recientes en la antropología donde, por ejemplo, las dimensiones racistas y eurocentristas al representar otras culturas se han confrontado más allá de la escritura de la etnografía, teniendo en cuenta las relaciones sociales, personales y profesionales que se inician entre antropólogos y sus sujetos de estudio. (1993, 84)

ESCUELA INTERNACIONAL DE ANTROPOLOGÍA DEL TEATRO, BARTERS Y FESTUGES

El teatro puede cambiar solo el teatro; no puede cambiar la sociedad. Pero si uno cambia el teatro, uno cambia una parte pequeña pero muy importante de la sociedad [...] Cuando uno cambia el teatro, uno cambia para su audiencia cierta forma de ver, una percepción, un tipo de percepción. (Barba 1985, 17)

Hablaré ahora sobre el trabajo del Odin, y algunas reflexiones de Barba frente a lo que podríamos entender como el impacto que puede tener el teatro en la sociedad y las comunidades. Convencido de que el teatro es un encuentro entre individuos y una manera de construir lazos entre personas de diferentes partes del mundo, Barba y el Odin llevan a cabo proyectos como el ISTA, los *barters* y los *festuges*. Ya he mencionado que el ISTA consiste en una investigación empírica sobre el arte del *performer* y es llevado a cabo por maestros de varias partes del mundo. La investigación incluye una comunicación continua durante largos lapsos y toma sus formas más concretas en sesiones intensivas, donde todos los miembros se juntan para desarrollar discusiones y hacer demostraciones. Aunque el concepto básico del ISTA se originó en un interés muy particular de Barba, las sesiones incluyen a diversos artistas y académicos de campos como la antropología, la sociología y el feminismo, entre otros. Esto ha posibilitado el surgimiento de varios textos críticos frente a la antropología del teatro. Como hemos visto, escritores como Bharucha y Zarilli ofrecen ejemplos contundentes que enriquecen las discusiones éticas sobre el ISTA y la práctica intercultural en general.

Refirámonos ahora a los *barters*. En la década de 1970, Barba y el Odin crearon una nueva clase de evento teatral, el cual consiste en un intercambio de *performances*. El concepto implica que lo más importante del evento es el encuentro, y no las *performances* como producto estético. El Odin ha hecho *barters* en diferentes lugares y ha ofrecido *performances* callejeras y recibido *performances* locales como pago.¹¹ De este tipo de evento surge un interesante dilema entre las funciones sociales y estéticas del teatro. Barba nos cuenta: “El teatro puede

destruir sus cualidades artísticas y convertirse en cierto tipo de instrumento cultural. Por cultural yo me refiero a un instrumento para crear relaciones, especialmente entre personas que de otra manera no hubieran podido crear un diálogo entre ellas” (Barba 1985, 10).

Al asumir el teatro como instrumento cultural, el Odin comenzó a intercambiar *performances* por bienes materiales que ayudarían a satisfacer las necesidades de la comunidad anfitriona: libros, instrumentos musicales o información necesaria para la creación de bibliotecas, archivos, o publicaciones acerca de la región visitada. Teniendo en cuenta la visión antropológica del Odin, es muy probable que esta decisión haya sido influenciada por perspectivas poscoloniales de la antropología, en las cuales se espera que la investigación etnológica beneficie, no solo a la comunidad de los investigadores, sino también a la comunidad que está siendo estudiada. Respecto de esta perspectiva, el antropólogo Gerald. D. Berreman observa:

Esta es la sustancia de las preguntas que se hacen las personas del tercer mundo [...]: ¿Cuál ha sido el efecto de sus acciones en medio de nosotros? ¿Han contribuido ustedes a la solución de los problemas que han percibido? ¿Han aunque sea mencionado tales problemas? Si no es así, entonces ustedes son parte de dichos problemas y por tanto deben ser cambiados, excluidos o erradicados. (1969, 90)

Al ser cuestionado acerca de su compromiso social, Barba suele explicar que este se manifiesta no tanto en el contenido de sus producciones, sino más bien en las relaciones humanas creadas alrededor de ellas. Creo que esto tiene sentido, por lo menos si lo pienso desde mi propia experiencia. En 2009 y 2010, visité el Odin para tomar talleres, ver *performances* y participar en charlas con Barba y los actores. Holstebro es una ciudad muy pequeña, ubicada en un lugar más bien remoto de Dinamarca. Llegar al Odin fue para mí como entrar en una isla de una isla. Era un pequeño universo con una lógica comunitaria: todos los visitantes participábamos en la limpieza de las instalaciones y en la preparación de las comidas. El trato se basaba en la confianza, la generosidad y la rigurosidad. Sentí mucha firmeza en las opiniones y maneras de abordar el trabajo por parte de los actores, pero también una sincera apertura y aprecio por las cualidades particulares de cada visitante. Como es de esperarse, el arsenal cultural de cada quien era visto como un tesoro para la creación teatral.

Pienso que, a lo largo de su historia (que cumple ya cincuenta y dos años), los actores del Odin han creado un modelo alternativo humano y artístico; especialmente por la consistencia de su larga alianza, la profundidad con que abarcan su investigación y su metodología de trabajo basada en el intercambio y la colectividad. Comparto la idea de que es justamente en su manera particular de asumir la vida y las relaciones humanas donde radica el potencial transformador del Odin.¹² Asimismo, me parece evidente que los contenidos, los significados o las cargas simbólicas de los trabajos constituyen el aspecto más vulnerable a la crítica que estamos abordando en este texto.

Miremos otro tipo de evento. Desde 1991 el Odin ha estado organizando *festuges*, los cuales son celebraciones que incluyen *performances*, videos, películas, exposiciones y conciertos por y para la gente de Holstebro. El *festuge* es un evento que sintetiza las reflexiones de Barba acerca del teatro como un encuentro cultural y como una forma de relación humana.

En una carta dirigida a Schechner, Barba escribe:

Permanecemos en esta tierra de nadie por nueve días y nueve noches, disolviendo el teatro en la ciudad y absorbiendo la realidad de la ciudad en el teatro. Pero mezclarse con otros pone a prueba la consistencia de los bordes de uno mismo. Es una manera de profundizar en las diferencias y de definirse a uno mismo. Cuando los *performers* se lanzan a la vida diaria de una calle o de un mercado, ellos no se están mezclando con la gente local; ellos no establecen una comunión con ellos. Ellos están simplemente solidificando sus propias identidades y, por tanto, sus propias diferencias. Esto conlleva la posibilidad de crear una relación. (1995, 144)

No obstante la claridad en que el objetivo principal del *festuge* es el encuentro, sería muy caprichoso de mi parte o de parte de Barba asumir que el contenido temático de un evento teatral no tiene ninguna importancia. En su exaltada carta a Schechner, Barba no menciona el tema del *festuge*, y es justamente en este aspecto donde Barba parece ahistórico y apolítico. Watson (1993) cita los siguientes apartes de una comunicación de prensa realizada para el *festuge* de 1991:

El tema “cultura sin fronteras” estaba inspirado en el aniversario de los quinientos años del descubrimiento del Nuevo Mundo por Colón. Como la rueda de prensa sobre el evento lo describió, el *festuge* trataba sobre el Colón danés, aquellos daneses que habían pasado tiempo fuera del país y habían vuelto a su tierra nativa [...] enriquecidos por la experiencia y con una nueva perspectiva que daba impulso y nueva vida a la sociedad en general. (Odin Teatret/Nordisk Teatrlaboratorium, citado por Watson 1993, 179)

Habiendo nacido y crecido en Colombia, y teniendo inquietudes sobre el poscolonialismo, es apenas natural que encuentre la cita anterior un poco más que indignante. Voy a decir lo obvio. América solo puede ser entendida como un nuevo mundo descubierto por los españoles, desde un punto de vista totalmente eurocentrista. Asimismo, las consecuencias inmediatas de la llegada de Colón a América solo pueden ser celebradas por una mente imperialista. Por un lado, encuentro desagradablemente extraño que una persona con la competencia intelectual de Barba sea tan poco crítica frente a los temas que elige para sus trabajos. Por otro lado, parece lógico que Barba se sienta fascinado por Colón, dada la identificación del director con la idea del viajero, con la cultura de transición, con las islas flotantes, con la tierra de nadie y, en general, con la aventura de encontrarse con otras culturas. En mi opinión, el tema de los primeros *festuges* es coherente con los intereses estéticos de Barba y con su ocasional falta de historicidad y conciencia política. Para concluir con Barba y el Odin, voy a discutir la producción de *El millón*.

EL MILLÓN: ¿UNA IRONÍA?

En un momento dado, los actores del Odin hicieron viajes sabáticos de tres meses durante los cuales la mayoría de ellos se entrenaron en géneros teatrales de culturas extranjeras. Al regresar a Holstebro, los actores habían adquirido habilidades en kathakali, pentjal, legong y capoeira, entre otros. Dichas habilidades y las experiencias de los actores durante sus viajes se convirtieron en el material inicial de trabajo para la producción de *El millón*. La obra se estrenó en 1978 en Aarhus, y continuó perteneciendo al repertorio del Odin hasta 1984. Barba cuenta que el proceso creativo de *El millón* ocurrió durante un tiempo en que el director empezaba a encontrarse con preguntas que un año más tarde se convertirían en aspectos centrales del ISTA:

Desconcertado y escéptico, yo miraba estos destellos de habilidades exóticas, afanadamente adquiridas. Comencé a notar que cuando mis actores hacían una danza balinesa, ellos ponían otro esqueleto/piel que condicionaba la manera en que ellos se paraban, se movían y se volvían expresivos. Luego ellos saldrían de este y volverían a asumir el esqueleto/piel del actor del Odin. Sin embargo, en el pasaje de un esqueleto/piel al otro, a pesar de la diferencia en la expresividad, ellos aplicaban principios similares. (Barba, 1995, 6-7)

Estas sesiones en las que los actores mostraron a Barba sus afanadamente adquiridas habilidades conllevaron no solo las primeras reflexiones sobre la preexpresividad, sino también la creación de *El millón*. El nombre del trabajo se refiere al apodo que Venecia le dio a Marco Polo, cuyas descripciones de Asia eran siempre un millón de veces más exageradas que lo que cualquiera hubiera podido imaginarse. En *El millón*, los actores

representaban una variedad de personajes exóticos [...] que incluían bailarines balineses, un león del *kabuki* japonés, versiones estereotipadas de un mexicano con un sombrero inmenso y con un rifle que no dejaría de disparar [...] y unas togas marroquíes de estilo árabe, el Rey Mono hindú, un macho latino en un blanco immaculado [...]. La música incluía un gamelán de Indonesia y canciones populares occidentales como *I Left My Heart in San Francisco* y *Oh Susana*. (Watson 1993, 115-116)

La apariencia multicultural de *El millón* adquiere sentido al considerar que su producción ocurría en un momento en que Barba empezaba a observar que las tradiciones teatrales muy lejanas entre sí compartían principios básicos y vitales. Para algunas personas como el crítico Mel Gussow (1984), *El millón* es una celebración de lo común en la diversidad, un “carnaval de todas las naciones, vívidamente teatralizada”. Asimismo, el crítico Ned Chaillet (1980) llamó el trabajo “una deslumbrante celebración de la teatralidad que junta imágenes sorprendentes de lugares como Bali y la India” (116).

Podría decirse que, en la época de esta producción, Barba no había encontrado todavía una manera de usar lo que él determina como principios subyacentes de la *performance*. Parafraseando al director, Barba aún no había logrado cocinar a su manera lo que él había tomado de afuera. Mi primera impresión al ver videos de *El millón* fue que la obra banalizaba productos culturales como el kathakali o la capoeira, mostrando fragmentos de estos en versiones exóticas, coloreadas con una vitalidad histérica y exagerada.

Como es de esperarse, existen percepciones diferentes de la mía. Sugiriendo que *El millón* es más que una simple celebración superficial del multiculturalismo, el crítico Henrik Lundgren (10984) afirma: “Los contrastes de la producción recorren el espectro desde lo caprichoso hasta lo agresivo, pero el tono subyacente es uno de una ironía fértil y aguda” (117).

Sin desconocer la legitimidad de otras opiniones, pienso que la literalidad con que *El millón* representa estereotipos culturales no solo inhibe una lectura matizada del trabajo, sino que también refuerza prejuicios colonialistas sobre las culturas no occidentales. Interpretar *El millón* como una ironía me parece una manera más bien fácil de justificar los exotismos en que incurre este trabajo. Además, considerando la forma en que Barba aborda el tema del significado en sus trabajos, parece improbable que él haya planeado expresar algún mensaje específico en la compleja forma de una ironía.

CUMBIA-KUMBÉ: UN INTENTO DECOLONIZADOR

Intentaré ahora contar un poco sobre mi propio ejercicio de crear una obra de representación intercultural, teniendo en cuenta las discusiones que he tratado en este artículo. Después de un par de años viviendo en Suecia, empecé a sufrir de un síndrome común entre los inmigrantes: la necesidad de hablar del país de origen, y en mi caso la necesidad de reflexionar sobre lo que significaba ser colombiana. *Cumbia-Kumbé*¹³ realmente nació de una fascinación personal por las danzas y músicas folclóricas de las regiones costeñas de “mi país”. Más tarde, el proceso se convirtió en un ejercicio de autodecolonización que incluyó acercamientos al activismo político, reflexiones sobre el autoexotismo y una deconstrucción escénica de mi propia identidad cultural.

En sus primeras versiones durante 2005 y 2006, *Cumbia-Kumbé* fue pensada como un homenaje a los indígenas y afrocolombianos, cuya tormentosa historia y resistencia cultural se manifiestan en las formas más vitales y vibrantes de la danza y la música colombiana. La cumbia es una de estas formas, y quizá también la más representativa del sincretismo cultural colombiano. Un buen número de reflexiones han seguido mi ingenua pero muy sentida motivación. Primero que todo, comencé a darme cuenta de que *Cumbia-Kumbé* creaba un supuesto Otro que era confusamente relativo y que causaba diferentes tipos de exotismo. Siendo una colombiana recién llegada a Suecia —llevaba viviendo allí dos años—, mi cumbia era percibida por los suecos como mi voz de diferencia. Mi identidad cultural era equiparada con esta danza.¹⁴ Un poco cansada de pensar demasiado sobre aquello de lo que quería “hablar” en mis trabajos, opté esa vez por dejarme “llevar por el instinto” y empezar a coreografiar, sin preguntarme lo que mis movimientos podían significar. Esta decisión fue gratificada por la respuesta emotiva que recibí de los primeros espectadores, algo difícil de resistir. Sin embargo, muy pronto empecé a sentirme incómoda y a cuestionarme si en realidad yo tenía derecho a bailar la cumbia, a sabiendas de que nunca podría hacerlo correcta o genuinamente, es decir, como lo hacen los afrocolombianos en la Costa Atlántica de Colombia. Yo vengo de la región andina de Colombia, y allí la influencia africana es mínima. De repente, me di cuenta de que en el contexto colombiano la cumbia no funcionaría como mi voz de diferencia, sino como la representación de un Otro.

Me estaba “exotizando” a mí misma en Suecia, al mismo tiempo que “exotizaba” a los afrocolombianos en Colombia. Mi danza parecía reforzar características estereotípicas de lo latinoamericano, tales como lo orgánico, lo salvaje, lo tradicional y lo festivo, y además sugería una relación entre estas características y las manifestaciones latinoamericanas de resistencia cultural. Yo asumía, al igual que muchos europeos y latinoamericanos, que estas características eran algo típicamente indígena y afrocolombiano. Mi antídoto fue entonces exponer el trabajo a una crítica poscolonial, para lo cual organicé un foro e invité a una académica con herramientas para propiciar una discusión con el público. De la experiencia aprendí que los comentarios de los espectadores ponían en evidencia no solo mis clichés “exotizantes,” sino también los prejuicios que el público tenía sobre Colombia. Varios espectadores dijeron haber percibido “fuerza,” “coraje,” “sufrimiento” y “sensualidad,” cualidades que confirmaban las ideas que ellos ya tenían sobre América Latina, especie de “salvaje noble.”

Empecé a preguntarme: ¿cuál era mi verdadero objetivo con *Cumbia-Kumbé*? ¿Informar? ¿Seducir? ¿Moralizar? ¿Conmover? Me di cuenta de que el trabajo carecía de dimensión política, de un poder transformativo que pudiera afectar las concepciones de los espectadores y también las mías. La obra, lejos de confrontar, estaba explotando los elementos exóticos que eran la clave de la seducción. Iluminada por Said, empecé a revisar las características estereotípicas del trabajo, e hice los primeros cambios aprovechando que el formato de la *performance* permite jugar con múltiples capas de significación. Decidí elaborar dichas capas para crear una imagen más matizada del tema, que en este punto se trataba más de una mujer revelando y descifrando sus identidades en relación con un país: Colombia. Prescindí de la música ritualista de Ghana que había estado usando inicialmente, y que necesariamente remitía el trabajo a lo ancestral y lo tradicional. En su lugar, decidí yuxtaponer a la danza un texto que cuestionaba las relaciones entre una mujer autorrepresentada y los testigos de dicha representación: el público. El trabajo comenzaba a tomar un tono menos folclórico y más reflexivo, inclusive metarreflexivo. Evidentemente, no era necesario hacer un trabajo folclorista para hablar de Colombia.

Durante la misma época, otra capa se estaba adhiriendo al trabajo. El autoconocimiento y el ejercicio intelectual no parecían ya razones suficientes para justificar el uso de afrocolombianos e indígenas, pues la cumbia seguía siendo el centro emotivo del trabajo. Además, yo había empezado a indagar sobre las culturas indígenas, y específicamente sobre la figura sagrada del jaguar. Como propone la antropología abogativa a partir de cuestionamientos como los de Berreman, era necesario ofrecer algo a cambio. Por esta época, yo inicié y coordiné un proyecto de danza e intervención social llamado *La guerra y la fiesta*, en el cual varias personas colombianas y suecas se ofrecieron a trabajar de manera voluntaria. La idea era profundizar en el contacto humano con el contexto histórico, político y social de esas formas culturales que habían motivado *Cumbia-Kumbé* desde un principio e intentar participar en la solución de algunos problemas de dicho contexto. Realmente, el proyecto dio pie para mil reflexiones más y, aunque me parece un intento válido, creo que aprendí lo predecible: que entrar a formar parte de un proceso de cambio es demasiado complejo para lograrlo en poco tiempo.

También aprendí que uno de los desafíos más grandes es crear condiciones de igualdad entre las partes de un intercambio, dado que la iniciativa de dicho intercambio generalmente proviene de un solo lado del encuentro que en este caso eran artistas, comunicadores, escritores, innovadores y psicólogos entusiastas. Como lo advierte Bharucha, el lado proponente en general se beneficia mucho más. En nuestro caso, no hubo un beneficio económico, pero sí una signi-

ficativa ganancia en cuanto a experiencias de vida que generaron nuevos caminos para algunos participantes, y para mí, un acercamiento invaluable a temas y personas que enriquecieron de manera indirecta mi trabajo académico y artístico. Después de *La guerra y la fiesta*, decidí informar *Cumbia-Kumbé* con documentales y datos sobre la violencia que han sufrido las regiones bananeras de Colombia, idea en la que muchos colombianos se me habían anticipado.

En mi intento por hacer el trabajo más transformativo y relevante para el contexto en el que me encontraba (Suecia 2008), di con un símbolo eficaz: los bananos de la compañía Chiquita, muy populares en Europa. La imagen exótica de Colombia en general incluye su clima tropical y su naturaleza generosa. A menudo la gente bien intencionada trata de ignorar los lados negativos de Colombia —corrupción, pobreza, violencia, droga, etc.— y resaltar en su lugar la alegría de las personas, la variedad de frutas, las danzas, las músicas, etc. Hasta cierto punto estas maravillas exóticas son reales, pero a menudo son también el otro lado necesario de lo negativo. Exotismo y colonialismo tienden a ser dos caras de la misma moneda. Los bananos comercializados por Chiquita Banana Brands llevan en cada fruta el ícono exótico de la mujer afroamericana, la legendaria Carmen Miranda.¹⁵ Mientras la publicidad de esta exitosa compañía multinacional está basada en los clichés positivos del trópico, su seguridad está garantizada por la financiación de la guerrilla y el paramilitarismo en Colombia. Los más altos cargos de Chiquita están siendo juzgados por haber intervenido en masacres de sindicatos y por haber pagado USD 17 000 millones a grupos terroristas en la zona bananera del Urabá en Colombia.¹⁶ *Cumbia-Kumbé* integró una escena de denuncia en la que se proyectaba un documental sobre las fosas comunes en Urabá, mientras yo arrastraba cajas de cartón con el logo de Chiquita, y luego desenterraba de ellas algunos bananos que les lanzaba a los espectadores. El público, casi siempre conformado por suecos, dudaba si debería comerse o no el banano.

Como he dicho, *Cumbia-Kumbé* se convirtió también en una escenificación de mi identidad colombiana. Una identidad constituida por lo que habita y transcurre en el cuerpo; una identidad deconstruida por el razonamiento crítico y la colisión de varios personajes que daban cuenta de las paradojas y contradicciones de una persona fragmentada. A partir del material de movimiento, la manipulación de telas y algunos textos, construí los siguientes personajes: la Plañidera, el Buen Salvaje, la Rezandera, la Reina, la Virgen María, la Cumbiambera, y yo misma, estableciendo relaciones con cada uno de estos personajes. Eventualmente, la dramaturgia del trabajo se construyó a partir de una tensión entre ciertas subjetividades y objetividades. Una tensión que replica el método de la antropología reflexiva en la que el investigador presenta los resultados de su estudio, al mismo tiempo que da a conocer reflexiones sobre su subjetividad como investigador. Pensé varias veces en aniquilar todos los clichés en los que había caído inicialmente, pero después de cinco años de trabajo seguía sintiendo que no “quería” abandonar ese material. La pregunta interesante era si “debía” hacerlo. Sentía que mi relación emocional y romántica con Colombia no había cambiado tanto. Quizá el ejercicio intelectual de los últimos cinco años había complejizado el impulso que había engendrado el trabajo, pero ese impulso mantenía su vitalidad, estaba incorporado en mi “fisicalidad”. Era, en ese sentido, una parte muy real de mi percepción de Colombia, y por tanto no debía ser ignorada. Una vez más, encuentro en las palabras de Bharucha resonancias de mi propio proceso. Reflexionando sobre su experiencia como director de la obra *Gundegow* el autor nos cuenta:

Yo me di cuenta de que, no sin un sentido de ironía, al criticar el orientalismo, uno no necesariamente tiene que suprimir su propia fantasía de Aladino y las *Noches de Arabia*. Esta sería la manera más segura de negarnos un Oriente, del cual estamos en posición de reírnos [...] El problema, por tanto, tenía menos que ver con ideología que con fantasía: Yo estaba censurando mi Oriente. (Bharucha 2000, 84)

La creación de *Cumbia-Kumbé* me hace pensar que la *performance* como formato tiene un potencial transformador, en cuanto su complejo tejido permite yuxtaponer múltiples procesos en dinámicas dialécticas que mueven el sustento de lugares asumidos. Uno puede incorporar emocionalidades, y al mismo tiempo comentar críticamente sobre ellas. En mi experiencia personal, estos múltiples diálogos pueden resultar en varias situaciones: a veces, una emoción puede transformarse a partir de la reflexión y hay casos en que la emoción se resiste tanto a la reflexión que esta última no tiene más opción que desistir de su empresa intelectual. En otras ocasiones, las contradicciones simplemente conviven felizmente.

El proceso me mostró que el trabajo no necesitaba convertirse en una síntesis limpia, discreta y convincente. Por el contrario, decidí que *Cumbia-Kumbé* sería una *performance* traslúcida en cuanto dejaría a la vista las diferentes capas que surgieron durante el proceso. En este camino, encontré ecos y me apoyé en herramientas de la antropología y las teorías poscoloniales. De la primera, utilicé la estrategia de la multivocalidad, donde las etnografías incluyen múltiples voces para contrarrestar la autoridad del etnógrafo sobre la población estudiada. De la segunda, acogí una manera deconstructivista de plantear la identidad como un proceso en crisis constante, una identidad permanentemente redefinida por las múltiples relaciones con los Otros.

Esta crisis y multiplicidad de voces se enriquecieron con la repetida confrontación de *Cumbia-Kumbé* con diferentes espectadores en Suecia y en Colombia. Al final, mis propios puntos de vista se disolvieron en una pluralidad de perspectivas. La última versión del trabajo, *Memories of Cumbia-Kumbé* (2010), tomó la forma de varias identidades representadas por dos *performers*: uno era yo y otro la bailarina sueca Kerstin Abrahamson. A medida que yo hacía mi coreografía y presentaba a mis personajes, ella cuestionaba todo lo que yo hacía de diferentes maneras. Su crítica ponía en evidencia aspectos como un romanticismo que esconde injusticias sociales, una religiosidad irracional, una pasión exagerada, una desesperada e ineficaz denuncia política y una imagen fantasiosa de Europa. A decir verdad, me sentía identificada a veces con las perspectivas del personaje que representaba y otras con las perspectivas del personaje representado por Kerstin. Curiosamente, a Kerstin le sucedía lo mismo que a mí. La *performance* concluyó con una imagen donde estas dos mujeres tienen por primera y única vez un contacto visual. Esta versión se presentó una vez más en Bucaramanga (Colombia), donde la bailarina inglesa Catherine Busk hizo el papel de Kerstin. En la conversación que tuvimos al final con un público bastante entusiasta y familiar, hubo un hombre que alzó la mano para hacer un comentario que constituyó la disonancia entre muchos comentarios complacientes. El hombre, de quien nunca supe el nombre, dijo que la obra le parecía muy europea, y que le indignaba un poco la presencia de la Virgen María, un personaje traído a Colombia por los españoles. Yo le respondí que lo que decía tenía mucho sentido, pues yo había vivido prácticamente una tercera parte de mi vida en Europa, había estudiado ballet clásico durante

más de veinte años y además venía de una familia colombiana muy católica. A pesar de mis intentos tardíos por informarme sobre las realidades indígenas y afroamericanas de Colombia, mi herencia europea era innegable y hacía parte de las historias que atraviesan mi cuerpo, mi mundo simbólico, mis emociones.

Pienso, después de todo, que la identidad cultural consiste en una permanente redefinición a partir de nuestra relación con la historia y su universo simbólico, el presente, los otros, y los muchos que somos. Volviendo al comienzo, creo que una perspectiva que abrace esta complejidad vital de la identidad es indispensable para que antropólogos-etnógrafos y artistas escénicos evitemos el facilismo de crear y utilizar estereotipos que, al volverse tangibles, accesibles y comercializables, mantienen relaciones donde la diferencia no contribuye al intercambio, sino más bien a la explotación y la dominación. Más que una moraleja, espero que este escrito funcione como una pregunta abierta y, sobre todo, como una tarea para quienes, con las mejores intenciones y genuino interés, decidimos representar nuestras culturas y las culturas de otros.

NOTAS

- 0 Utilizaré en este texto la palabra *performance* en la acepción que incluye diferentes tipos de acciones o representaciones escénicas donde pueden confluir indiferenciadamente la danza, la actuación y el género de la *performance* como tal. Asimismo, hablaré de *performers* para referirme a quienes ejecutan la *performance*. En el contexto de la antropología del teatro, tal y como es concebida por Eugenio Barba, no hay una división nítida entre actor y bailarín. Por esta razón, cada vez que se mencione al actor en dicho contexto, se estará hablando de un *performer* en el sentido descrito.
- 1 Me adhiero aquí al giro lingüístico del siglo XX, identificándome con escritores como Ludwig Wittgenstein, John L. Austin, Michael Foucault, Jacques Derrida y Judith Butler, entre otros.
- 2 Entiendo que existe actualmente un debate académico sobre el estatuto científico de la antropología. En este artículo, me uno a los criterios que cualifican esta área de conocimiento como ciencia, teniendo en cuenta que “frente a los cognitivistas y sus nuevos aliados, los neurocientíficos, se debe proclamar la autonomía de lo cultural en la medida que constituye un factor determinante en la configuración de la conciencia. Es necesario recordar que para comprender la mente la cultura constituye un dominio humano tan importante como lo puede ser la dimensión neurocognitiva. Además, conviene subrayar que ni se ha conseguido ni existen indicios racionales para pensar que estemos caminando hacia el ideal de una ‘ciencia unificada’ como pretendió el positivismo, y mucho menos que a través de una ciencia de corte empírico e inductivo se puedan conseguir verdades absolutas ordenadas lógicamente en un sistema definitivo y complejo” (Álvarez Munárriz 2003, 46).

- 3 La diversidad en la unidad es también parte de los discursos nacionalistas en América Latina. En el contexto colombiano, por ejemplo, la Constitución de 1991 dio reconocimiento oficial a la diversidad étnica. Podríamos analizar las implicaciones que el modelo oficial pluriétnico ha tenido para zonas como San Basilio de Palenque, donde las manifestaciones de herencia africana se han integrado en el sistema económico capitalista, mediante la comercialización de las historias, la música, las danzas y los rituales practicados por afrodescendientes colombianos.
- 4 Jean-Jacques Rousseau construyó una imagen idealizada del salvaje, donde se invierten los valores que determinaban a las sociedades no europeas como inferiores a sus contrapartes europeas. Refiriéndose a los indios americanos, Rousseau afirma que ellos son “el ejemplo de salvajes, la mayoría de los cuales se han encontrado en este estado [...] —un estado ideal posterior ‘al primitivo’ y anterior ‘al civilizado’— [...] parece comprobar que los hombres han debido permanecer en él, que este estado es la real juventud del mundo, y que todos esos subsecuentes avances que han sido aparentemente pasos hacia la perfección del individuo son, en realidad, pasos hacia la decrepitud de las especies” (citado por Ronald 1976, 82).
- 5 *La Sylphide* cuenta la historia de un amor imposible entre una sílfide —un espíritu del aire sacado de la mitología— y un hombre joven que muere a consecuencia de las maldades de una bruja. Estos seres fantásticos fueron contextualizados en un escenario místico escocés, y el ballet fue estrenado en 1832 en París, cuando Escocia era considerado un país exótico dentro de Europa.
- 6 Podríamos decir que la cultura árabe del sur de España fue una de esas fuentes en las que los civilizados de Europa buscaban lo exótico y lo pintoresco. La historiadora Carol Lee explica: “Essler estudió danzas folclóricas de España y agregó una dimensión colorida a su trabajo. Ella incorporó el espíritu vital y los ritmos de las danzas españolas a su estilo *staccato* (2000, 156).
- 7 Podría decirse que, por un lado, las obras de Saint-Denis fueron introducidas por la artista y legitimadas por su público occidental como representaciones de danzas orientales exóticas, pues estas satisfacían el imaginario que los occidentales tenían de Oriente. Por otro lado, podría señalarse que los trabajos de Nijinsky fueron percibidos como interpretaciones muy personales e inclusive ofensivas de un ambiguo Otro. Las características exóticas de sus ballets pueden estar más relacionadas con el contexto dado por los Ballets Rusos y por el hecho de que los espectadores occidentales veían a Nijinsky como un personaje exótico, no solo dentro, sino también afuera del teatro. En su ensayo “Man as Beast: Nijinsky’s Faun,” la escritora Penny Farfan afirma: “Aunque los orígenes míticos del fauno se hallan en la antigua Grecia, el fauno de Nijinsky era, para las audiencias europeas, un oriental exótico y erotizado” (2008, 76).
- 8 A pesar de su afinidad con la interculturalidad, el acercamiento de Schechner al tema es bastante analítico, multivocal y crítico (Schechner 2012, 416-503).
- 9 Si digo deliberadamente es porque en su investigación Barba reconoce el contexto histórico-cultural como uno de los niveles de organización que define el perfil de un *performer*. Dicho nivel es el segundo en la clasificación de Barba, y es más específico que el nivel de la preexpresividad, el tercer nivel de organización y el objeto principal de estudio de la antropología del teatro. El primer nivel de organización corresponde a la personalidad del *performer*, su sensibilidad, su inteligencia artística, su persona social” (1995, 10).
- 10 La mayoría de los estilos entretreídos en *Theatrum Mundi* son estilos tradicionales asiáticos muy cargados de contenidos narrativos. En 1986, por ejemplo, *Theatrum Mundi* incluyó personalidades como la maestra Sanjukta Panigrahi y su maestro veterano Kelucharan Mohapatra, conocido por su interpretación de personajes femeninos; los bailarines de Sankaran Namboothiri y K. N. Vijayakumar; los bailarines balineses Swasthi Bandem, Ni Puti Ary Bandem, Desak Made Suarti Laksmi, Ni Made Wiratini; los bailarines japoneses de Buyo Katsuko Azuma, Kanho Azuma y Kanichi Hanayagi, un actor *kabuki* especializado en personajes femeninos (*onnagata*); un trío muy joven de la Ópera de Pekín de Taiwan Tracy Chung, Ivonne Lin, Helen Liu y Pei Yan-Ling, uno de los más famosos intérpretes de los papeles masculinos en el teatro clásico de China.
- 11 Ciertamente, la práctica intercultural de los *barters* podría ser criticada desde el punto de vista de la “exotización” romántica de comunidades remotas que se mantienen al margen de la modernización. En este caso, admitiríamos que la comunidad visitada hace el papel del salvaje noble que preserva valores y formas culturales muy apreciadas por los artistas del mundo civilizado —el Odin en este caso— en busca de fuentes inexploradas para enriquecer su propio arte (Arnold 1996).
- 12 Hay varios aspectos del Odin en los que percibo actos de resistencia a lo establecido en el medio artístico, a lo volátil, lo transitorio y lo jerárquico en las relaciones humanas, características que, sin bien no son la norma, yo diría que abundan en las sociedades contemporáneas occidentales. Desde el lugar prominente que ocupa en el teatro vanguardista, se hace interesante que el Odin haya sido fundado por Barba —cuyos estudios eran en literatura, no en teatro— con jóvenes que fueron rechazados en la audición para la carrera de Teatro

en Oslo. Con una fuerte inquietud acerca del entrenamiento como base para construir la presencia escénica, pero sin un método concreto de entrenamiento, los actores del Odin comenzaron su trabajo compartiendo lo que sabían, como acrobacias o bailes. Hablo de 1964. Para mí, fue muy conmovedor ver videos de actores como Tage Larsen o Iben Nagen Ramussen actuando en sus años veinte con el Odin, y al mismo tiempo verlos en vivo, transformados por casi cuarenta años más de vida, pero igual de comprometidos con sus búsquedas compartidas. Las ideas iniciales del rigor en el entrenamiento y el intercambio permanecen en las rutinas del Odin, y en los eventos que buscan nuevas maneras de encontrarse con esos miembros transhistóricos y transnacionales de la subcultura del teatro. El sentido de comunidad es también un pilar permanente del trabajo. A propósito de mis inquietudes sobre el compromiso social en la danza y el teatro, el actor Kai Berthold me dijo, o me confesó, que realmente no era tan importante lo que uno hacía, sino más bien la comunidad que se creaba alrededor de eso que uno hacía. Estas palabras resuenan como una visión donde los medios justifican el fin.

- 13 La última versión de la obra se llamó *Memories of Cumbia-Kumbé*, y se presentó en el Scen Studio Fyra de Estocolmo en 2010. El video se puede ver en <https://vimeo.com/10976774>
- 14 En una reseña del festival Abundance —donde presenté una de las primeras versiones de *Cumbia-Kumbé*, la crítica Ann-Marie Wrange escribió bajo mi foto: “Sara Regina Fonseca con su fuerte *patos* colombiano en *Cumbia-Kumbé*” (2007, 20).
- 15 Carmen Miranda fue una cantante y actriz que nació en Portugal, creció en Brasil y se consagró como artista en los Estados Unidos durante la década de 1940. En Hollywood, se convirtió en un símbolo de la mujer exótica latinoamericana. La diva se presentaba a menudo vestida de atuendos coloridos, portando su sombrero de frutas y cantando música típica de varios países latinoamericanos. Es su imagen la que aparece en los bananos comercializados por Chiquita Bananas Brands.
- 16 La relación entre las masacres bananeras en América Latina y la compañía Chiquita Brands tiene una larga historia (Lobe y Aprille 2011).

REFERENCIAS

- Álvarez Munárriz, Luis. 2003. “La antropología social como ciencia”. *Anales de la Fundación Joaquín Costa* 20: 45-62. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1057131>
- Abrão, Janete Silveira. 2007. “Nacionalismo cultural y político: la doble cara de un proyecto único: Cataluña”. Tesis de doctorado, Universidad de Barcelona.
- Arnold, Nicholas. 1996. “The Barter Concept and Practices of Eugenio Barba’s Odin Theatre: Cultural Exchange or Cultural Colonialism?”. *The European Legacy* 1 (3): 1207-1212.
- Asad, Talal. 1991. “From the History of Colonial Anthropology to the Anthropology of Western Hegemony”. En *Colonial Situations: Essays on the Contextualization of Ethnographic Knowledge*, editado por George W. Stocking, Jr., 314-324. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Banes, Sally. 1987. *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Barba, Eugenio. (1985). Interview with Gautam Dasgupta. *Performing Arts Journal* 3 (2): 8-18.
- Barba, Eugenio. 1986. *Beyond the Floating Islands*. Nueva York: Performing Arts Journey Publications.
- Barba, Eugenio. 1988. “La tercer orilla del río”. *Espacio* 2 (4): 15-24.

- Barba, Eugenio. 1995. *Paper Canoe: A guide to Theatre Anthropology*. Londres: Routledge.
- Barba, Eugenio. 1996. "The Romanesque Method." En *The Island of Labyrinths*. Décima sesión del ISTA, Copenhague.
- Barba, Eugenio y Savaresse Nicola. 2006. *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer*, 2.ª ed. Londres: Routledge.
- Barthes, Roland. 1977. "The Death of the Author." En *Image Music Text Roland Barthes*, editado por Stephen Head, 142-149. Londres: Fontana Press.
- Berberman, Gerald D. 1972. "'Bringing It All Back Home'" En *Malaise in Anthropology en Reinventing Anthropology*, editado por Dell Hymes. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.
- Bharucha, Rustom. 1993. *Theatre and the World: Performance and the Politics of Culture*. Nueva York: Routledge.
- Bharucha, Rustom. 2000. *The Politics of Cultural Practice, Thinking through Theatre in an Age of Globalization*. Hanover: University Press of New England.
- Boas, Franz. 1911. *The Primitive Man*. Nueva York: The Macmillan Company.
- Chandler, Daniel. 2002. *Semiotics: The Basics*. Londres: Routledge.
- Chaillet, Ned. 1980. "Odin Theatre: Cardiff." *The Times*, 11 de agosto.
- Culler, Jonathan. 1983. *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*. Londres: Cornell Paperbacks.
- Derrida, Jacques. 1974. *Of Grammatology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Farfan, Penny. 2008. "Man as Beast: Nijinsky's Faun." *South Central Review* 25 (1): 76-88.
- Fonseca, Sara R. 2010. "Memories of Cumbia-Kumbé," acceso el 5 de julio de 2016, <https://vimeo.com/10976774>
- Foucault, Michael. 1997. *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI.
- Gilbert, Helen y Joanne Tompkins. 1996. *Post-colonial Drama: Theory and Practice*. Londres: Routledge.
- Gussow, Mel. 1984. "Million' by Odin group of Denmark." *The Nueva York Times*, 10 de mayo. <http://www.nytimes.com/1984/05/10/theater/stage-million-by-odin-group-of-denmark.html>
- Hart, Keith. 2005. "Anthropology and Globalization," acceso el 17 de junio de 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=ukFe9lpTCYk>
- Hollinger, David A. 2000. *Postethnic America: Beyond Multiculturalism*. Nueva York: Basic Books.
- Hymes, Dell H. 1969. *Reinventing Anthropology*. Nueva York: Pantheon Books.
- Kapur, Anuradha. 1990. *Actors, Pilgrims, Kings and Gods: the Ramlila at Ramnagar*. Calcutta: Seagull.
- Lee, Carol. 2002. *Ballet in Western Culture: A history of its Origins and Evolution*. Londres: Routledge.
- Lobe, Jim y Aprille Muscara. 2011. "US Banana Firm Hired Colombian Paramilitaries." *Aljazeera*, acceso el 26 de junio de 2016, <http://www.aljazeera.com/indepth/features/2011/04/20114813392621189.html>
- Lundgren, Henrik. 1984. "Odin Teatret: Theatre of Paradox." *Weekend Avisen* 1-5.
- Meek, Ronald L. 1976. *Social Science and the Ignoble Savage*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nicholas, Arnold. 1996. "The barter concept and practices of Eugenio Barba's Odin theatre: Cultural exchange or cultural colonialism?" *The European Legacy* 1 (3): 1207-1212.
- Odin Teatret/Nordisk Teatrelaboratorium. 1991. "The Danish Columbus." Comunicado de prensa no publicado.

- Said, Edward. 1978. *Orientalism*. Nueva York: Pantheon Books.
- Schechner, Richard. 2012. *Estudios de la representación: una introducción*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Schmidt, Royal J. 1956. "Cultural Nationalism in Herder." *Journal of the History of Ideas* 17 (3): 407-417.
- Smith, Adam T. 2003. *The Political Landscape: Constellations of Authority in Early Complex Polities*. Berkeley: University of California Press.
- Vincent, Joan. 2002. *The Anthropology of Politics: A Reader in Ethnography, Theory and Critic*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Watson, Ian. 1993. *Towards a Third Theatre: Eugenio Barba and the Odin Theatre*. Londres: Routledge.
- Wrangé, Ann-Marie. 2007. "Abundance: Generös Dansfestival i Karlstad." *Dans Tidningen* 5: 20-21.
- Zarrilli, Phillip. 1988. "For Whom Is the 'Invisible' Not Visible? Reflections on Representation in the Work of Eugenio Barba." *The Drama Review* 32 (1): 95-106.
- Žižek, Slavoj. 2015. "Multiculturalism and Tolerance", acceso el 17 de junio de 2016, <https://hecticdialectics.com/2015/05/04/zizek-on-multiculturalism-and-tolerance/>

Cómo citar este artículo:

Fonseca, Sara Regina. 2017. "Hacia una ética de la representación intercultural: reflexiones antropológicas sobre la concepción del Otro en las artes escénicas." *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 12 (2): 233-259. [<https://doi:10.11144/Javeriana.mavae12-2.heri>]<https://doi:10.11144/Javeriana.mavae12-2.heri>