

La reformulación de la convención: un nuevo punto de sutura entre el arte y el conocimiento

The reformulation of the convention: a new point of suture between art and knowledge

Mariana Jesús Ortecho¹

CONSEJO NACIONAL DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS Y TÉCNICAS

 <https://orcid.org/0000-0001-7984-7287>

Resumen. El presente texto aborda la cuestión de la convención, y sus múltiples fracturas, en el amplio proceso de crisis civilizatoria que experimenta –hace algunas décadas– la cultura occidental. Para ello se consideran los regímenes de producción de sentido que han organizado la forma de representación escénica –teatral– y cómo esta se ha ido cuestionando desde el propio arte (de performance), primero, y desde la indagación científica, después. Y aunque el saldo de estos sucesivos movimientos de crítica y apertura aún resulten inestimables, parece indiscutible la profunda transformación que anuncian, pues aquello que, en algún momento, fue subversión de la convención representacional en el marco de la producción artística ha dado lugar, en el presente, a movimientos de subversión epistémica que prometen, por tanto, un vuelco sin precedentes. Asimismo, y en este propósito de rastrear el proceso de agrietamiento de las formas de producción de sentido y sus contratos de convención, el artículo aborda la cuestión de los marcos de proveniencia de aportes éticos y estéticos alternos intentando revalorizar la presencia de cosmovisiones no occidentales, en particular indígenas, en el proceso de refundación que se delinea y que retoma elementos presuntamente “pasados” para un proyecto cultural futuro.

Palabras clave. Convención, Civilización occidental, Teatro, Conocimiento, Cosmovisiones indígenas.

Abstract. This article addresses the question of convention, and its multiple fractures, in the broad process of civilizational crisis, which Western culture has been going through for some decades. In this way, the regimes of production of meaning that have organized the form of scenic –theatrical– representation are put into consideration, and how this has been questioned from the art itself (of performance), first, and from scientific inquiry, later. And although the implications of these successive movements of criticism and openness are still invaluable, the profound transformation they announce seems indisputable; since what at some point was a subversion of representational convention in the framework of artistic production has now given rise to movements of epistemic subversion, which therefore promise an unprecedented turnaround. Likewise, and in this purpose of tracing the process of cracking of the forms of sense production and their contracts of convention, the article

¹ Doctora en Estudios Sociales, Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba. mariana.ortecho@unc.edu.ar



addresses the question of the frameworks of origin of alternate ethical and aesthetic contributions, trying to revalue the presence of non western worldviews, particularly indigenous ones, in the refoundation process that is outlined, taking up presumably “past” elements towards a future cultural project.

Keywords. Convention, Western civilization, Theater, Knowledge, Indigenous worldviews.

Introducción

Dentro de las muchas vías de entrada posibles para el estudio de la cultura, la consideración de “la convención”, o el régimen convencional, aparece casi como una perspectiva obligada, pues todo aquello que se ha establecido en un espacio social como acuerdo tácito, y que rige los modos de percibir, entender y reproducir (precisamente esos modos de percibir y entender), constituye la trama invisible y singular que caracteriza a un determinado espacio de cultura.

El presente texto se orienta a la comprensión profunda de las características de las formas occidentales de producción de sentido y las pautas que las estructuran como un modo de contribuir a un camino –que se promueve desde distintos espacios sociales– de reformulación y apertura.

El punto de vista desde el cual se hace esta revisión se asienta, fundamentalmente, sobre el fenómeno de la representación, entendida aquí como recurso de producción de sentido y significación, que ha signado toda la “trama de la cultura”, ordenando su modo general de funcionamiento desde la particular convención establecida al interior de lo que se ha denominado “teatro”, entendido –precisamente– como arte de la representación.

Sucede que la naturalizada dinámica de este ámbito de producción, circunscripto al dominio del entretenimiento y la ficción, se ha ido resquebrajando, sobre todo en las últimas décadas, desde la propia creación artística, vinculada en especial al arte del performance, pero también desde ámbitos académicos que, inspirados en esta práctica de disrupción y desobediencia disciplinar, han generado campos de estudio híbrido que parecen amenazar el orden del discurso de la cultura occidental.

Ahora bien, este movimiento que busca trascender las propias fronteras conceptuales es posible, en gran medida, volviendo la mirada hacia prácticas del pasado que, lejos de extinguirse en un tiempo concluido, parecen proyectarse hacia el futuro de la mano de diferentes iniciativas investigativas que nos invitan a reordenar nuestros hábitos perceptuales y cognitivos. Ponerlas en relación, a la luz de lo que parece estar surgiendo como un nuevo espacio de conocimiento que excede, por mucho, las áreas consabidas, es el propósito de este texto para abrir –como no podría ser de otro modo– distintas preguntas en torno a la refundación de nuevas convenciones que, de cara al futuro, atañen tanto a científicos como a artistas.

La convención y su fractura

Desde una tradición cultural que se jacta de milenaria por remontarse a los eslabones civilizatorios griegos y latinos, el teatro –en tanto práctica y concepto– aparece asociado a

una convención particular o, mejor, a un conjunto de convenciones que han devenido, a lo largo del tiempo, en un hábito perceptual y cognitivo.

La delimitación de un determinado espacio físico sobre el que se inscriben estos regímenes particulares de producción de sentido es probablemente su primer gran contrato semiótico constitutivo. Como se sabe, el teatro –occidental– no sucede, en primera instancia, en cualquier parte ni en cualquier momento, sino que se despliega en fragmentos de tiempo/espacio que aseguran la correcta valoración de la ficción, curiosamente mediante múltiples efectos de verosimilitud.

En efecto, parte del gran misterio del juego teatral en este marco cultural ha residido en el oxímoron que se esconde tras la propuesta de una situación que debe ser creíble recordando siempre su condición de “no veraz”. De modo aún más específico, se trata de una serie de marcas y procedimientos que aseguran –o deberían asegurar– este juego peculiar. Un personaje, por ejemplo, es aceptado en la medida en que su caracterización es reconocible en un determinado momento histórico a partir de la correspondencia entre ciertos rasgos éticos y estéticos de un lugar y una época. Sus acciones, a su vez, se inscriben en un discurrir dramático que también debe ser análogo al modo en que los acontecimientos tienen lugar en “el mundo real” o, al menos, con el modo de entender y evocar ese discurrir.

Es decir, las estructuras de sentido que han sostenido la tradición teatral en la estela occidental se apoyan en construcciones semióticas congruentes con otros modos de representar la acción en la amplia trama de la misma cultura. Así, por ejemplo, las formas de representación y articulación que se han empleado en la escritura de la historia –nada más y nada menos que en el registro de la memoria de los pueblos– se valen de las mismas estructuras narrativas, lo cual, de ningún modo, las convierte –como se ha dicho con frecuencia– en un patrón universal de producción de sentido. Al contrario, esta recurrencia, en cuanto principio de construcción, solo indica una especificidad de este particular ámbito cultural.

Por ello, y frente a esto, las críticas semioepistemológicas erigidas desde el postestructuralismo, el postcolonialismo y la teoría decolonial han dado suficiente sustento a la noción de “pluriversalidad” (Mignolo, *Desobediencia*), entendida como aquello que se ha dado de facto en el amplio marco de la diversidad de culturas. Se erige así como alternativa a la extendida noción de “universalidad” al proponer un neologismo propulsor de singularidades que reivindica las diferencias temporales y geopolíticas. El propósito de esta expresión es la de subvertir la idea de homogeneidad impuesta sobre distintas culturas alrededor del mundo para convocar, en el presente, sus especificidades. Este movimiento, antes que orientarse a recuperar sentidos, propone, precisamente, advertir la diversidad en la forma de producirlos (Autora, 2015). La consideración sobre los diferentes regímenes de representación (tanto de “ficción” como de “verdad”) parte, en gran medida, del reconocimiento de las limitaciones, la arbitrariedad, el hábito y las convenciones de la propia cultura.

En el marco de la tradición occidental, mucho antes que la producción teórica fue el propio arte el que señaló otras alternativas de construcción al fracturar la insistente convención teatral dominante en el marco cultural occidental. Se hace referencia aquí a la “performance” como una forma de creación que generó un espacio de encuentro entre las artes escénicas y las artes visuales, rompiendo con ello –hace más de cincuenta años– los

cánones tradicionales de teatralización mediante el cuestionamiento, precisamente, del concepto central de “representación”.

El arte del performance rompió no solo las estructuras aristotélicas que construyen sentido bajo ciertos modos de articulación narrativa, sino que, asimismo, subvirtió el central y delicado efecto de ilusión. Los personajes se desvanecieron para subrayar el carácter indiscutiblemente político del hecho de actuar; de elegir –desde una identidad personal que no necesita esconderse– qué decir, qué hacer, en suma, qué exponer para producir sentido frente a otras personas, capaces, a su vez, de juzgar esa elección. Se subraya así la idea de rol que no evoca ninguna escena ausente ni identidad imaginaria pues –en definitiva– no representa; elige hacer énfasis en la dimensión política de la presentación y el potencial polémico de su exposición².

Pero la performance, como expresión cultural, no solo sembró un modo disidente de construcción escénica, sino que demarcó un espacio de sentido liminal que fue tomado luego por el ámbito de la producción académica para tender puentes entre distintas disciplinas, e incluso para enlazar dos ámbitos de producción presuntamente antagónicos: la ciencia y el arte.

Se estableció, de esta manera, un espacio de estudios híbrido sobre la efervescencia creativa y rupturista del arte de performance que, al reunir la antropología del ritual, la teatrología y la práctica performática, estableció un campo de “desorden” sumamente fértil para delinear un modo de investigación asentado sobre los intereses gnoseológicos de la ciencia y las posibilidades expresivas del arte, logrando así fracturar nuevamente la “convención”, pero ahora epistémica, vinculada al conocimiento y sus formas de producción (Schechner, *Performance, Performance studies*).

El primer paso fue, sin duda, metodológico, ya que desde esta área de indagación comenzó a advertirse que para comprender cualquier fenómeno vinculado a un espacio social de cultura, era más importante el aperecibimiento y el análisis de la escena que atender y registrar la pura palabra (mediante los consabidos instrumentos, por ejemplo, de la entrevista). Aquello que los cuerpos expresan, en gran medida, de modo inconsciente y que se revela no solo por su gestualidad, sino por la disposición general en el espacio, la proxémica de las interacciones, etc., había sido circunscripto al mundo del “arte dramático” y, con ello, equivocadamente asociado a ficción y entretenimiento.

La inclusión de una serie de estrategias propias del campo teatral al conjunto de los instrumentos cualitativos de indagación social fue, precisamente, el primer desplazamiento que logró volcar la atención científica al estatuto de lo estrictamente dramático (Denzin)³.

La pregunta en torno a los modos de presentar/representar/comunicar el propio conocimiento, una vez concluido, es una de las consecuencias de estos movimientos. Si el

² Vale aclarar que el asunto vinculado al lugar del cuerpo en la práctica performática ha sido motivo de discusión. Y aunque excede los intereses de este trabajo y a sabiendas de que algunas posiciones sostienen que el componente corporal no es condición *sine qua non* (Cruz Sánchez), aquí preferimos mantenernos al margen de esa polémica para focalizarnos en aquellas propuestas que sí se han apoyado sobre el ítem de la presencia.

³ Capítulo aparte merecerían los trabajos de Duvignaud y Goffman, erigidos sobre un conjunto de metáforas e imágenes teatrales, orientados a comprender las formas de interacción social (la relación entre el dominio de la convención teatral y la interacción social general, en el caso del primero, y la modalidad de las interacciones sociales directas –microsociología–, en el caso del segundo).

registro exclusivamente verbal de las situaciones observadas resultaba, para algunas perspectivas, insuficiente, ¿por qué habría de volver a modularse la información producida a este limitado recurso semiótico? La tradición, ya no logocentrada, de la cultura occidental, sino verbocentrada –en este derrotero, asentada sobre la problematización “lenguajes/conocimiento”– fue volviéndose centro de atención y, por supuesto, objeto de no pocas disputas.

Crisis civilizatoria y la necesidad de asomar a nuevos horizontes

Así como resulta innegable el fenómeno de autocrítica y rechazo (al menos en el nivel enunciativo) que ha desplegado la cultura occidental en los últimos años, parece indiscutible también la tendencia a la autoproclamación en términos de alternancia o disidencia.

La pauta moderno/colonial está en crisis y prácticamente ningún aspecto cultural parece escapar al reproche de los nuevos tiempos, que encuentra a los actores y sectores más diversos en la proposición de valores éticos y estéticos alternos. Aquellas agrupaciones dedicadas a denunciar el androcentrismo, por ejemplo, señalan modos alternativos de sentir y vivir el género, promoviendo incluso la superación del propio concepto, o al menos de su performatividad reificante. De la misma manera, aquellos grupos étnicos que han sido sojuzgados al interior del modelo moderno/colonial resisten a través de formas de identificación y autonominación alternativas a las clasificatorias dominantes, que han justificado –mediante nociones tan peligrosas como las de “raza”– distintas formas de explotación.

Pero en lo profundo, aquello que reúne a iniciativas y causas tan diversas es el patrón de producción de sentido. Así, por ejemplo, el dicotómico y restringido modo en que hemos entendido el género aparece también en la configuración del orden político general reducido –con mucha frecuencia– a dos posibilidades axiológicas e ideológicas antagónicas de escasa o nula conciliación. Y es precisamente esta matriz de percepción, valoración y entendimiento la que explica la manera en que hemos comprendido también a nuestra propia especie escindida del mundo. La binaria idea que separa el conocimiento social del natural, ordenando todas las disciplinas del saber sobre esta gran partición, parece obedecer a este mismo patrón de representación (Lander).

La identificación de esta cuestión y la crítica a un eje de dominancia es, entonces, la que ha logrado, en los últimos años, imponer un nuevo valor referencial: el de la alternancia. Son, en efecto, diferentes actores sociales los que eligen hoy situarse en un lugar de disidencia, puesto que alejarse o, mejor aún, trascender aquella peligrosa matriz denunciada parece imprescindible.

Las sangrientas y dolorosas consecuencias que estas disposiciones de sentido han generado en la vida de personas que no se reconocen bajo los cánones genéricos o sexuales, o en la historia de todos aquellos pueblos que han sido entendidos como “razas” no europeas, han dejado en claro que este modelo no puede sostenerse más (Castro-Gómez; Mignolo, *The darker*) y que es menester refundar un nuevo orden ontológico.

Resulta comprensible, por lo tanto, cómo se ha cristalizado una perspectiva crítica cultural que ha devenido posición enunciativa, adoptada –por ejemplo– hasta por las propias estrategias discursivas de la publicidad y el marketing.

Ahora bien, es cierto, asimismo, que frente a este movimiento de cuestionamiento y afirmación de la diferencia han aparecido numerosas expresiones que obligan a preguntarnos sobre la legitimidad de algunas autoproclamas, en especial cuando provienen de ámbitos culturales institucionales vinculados a la legitimación del conocimiento. Sucede que en el ámbito académico han surgido numerosas vertientes de ese pensamiento que denuncia las falencias gnoseológicas del patrón de conocimiento eurocentrado (la fragmentación disciplinar, los resabios positivistas, la modalidad endógena de circulación de la producción, etc.) y que reivindican saberes alternos no occidentales. Sin embargo, el asunto es que muchos de estos trabajos omiten la cuestión de las dinámicas de producción, es decir, el nivel de discusión más profundo vinculado a los lenguajes, precisamente dominantes, así como la deconstrucción de los argumentos que justifican la subalternización de otras formas de producción de sentido que han sido y son hoy denostadas por la academia.

La corriente crítica decolonial, o teoría crítica latinoamericana, desde la asunción de una experiencia histórica y geopolítica particular, ha intentado caracterizar de modo profundo a la cultura occidental señalando la persistencia de un patrón relacional –vincular– que se replica en diferentes órdenes y escalas, atravesando distintas dimensiones y anidando tanto en la esfera macrosocial (internacional) como microsociales (tramada desde la interacción personal).

Es indudable que el modo en que las personas nos conocemos –nos percibimos y entendemos a nosotros mismos, siempre “en relación”– es lo que, en definitiva, urde la trama social. Y si bien no se considera que el espacio académico se erija como un ámbito particularmente generador de transformaciones culturales significativas, se entiende, a partir de lo anterior, la enorme responsabilidad que recae sobre las distintas instancias institucionales vinculadas al conocimiento; es decir, sobre las dinámicas de producción (investigación) y la modalidad de comunicación (formación) llevadas adelante desde los espacios formales.

Asimismo, resulta extremadamente relevante el modo en que desde estos espacios se califican de “dominantes” o “alternativas” ciertas prácticas sociales. Un error frecuente, vinculado a ello, es la consideración que identifica sentidos alternos en actores que ocupan un lugar subalterno en el entramado social general; como contraparte, suelen asociarse sentidos gnoseológicos dominantes en actores que ocupan una posición de poder en el sistema-cultura. Y no se trata de soslayar el interés de determinados grupos por reproducir el orden social actual en favor de sus propios intereses, lo cual incluye, por supuesto, la conservación de una matriz de conocimiento. El punto crucial es que ciertos sentidos dominantes, así como determinados modos de producirlos, son apropiados, y defendidos aun con mayor fuerza, por grupos históricamente subalternizados. Basta con echar un vistazo a la manera en que el conocimiento lógico-argumental expresado mediante articulaciones lingüísticas se ha instalado en el marco de culturas no occidentales para desestimar esas simplistas vinculaciones (Taylor).

Esto, a su vez, nos confronta con una caracterización profunda de las modalidades de producción que discuten, por ejemplo, con el paradigma epistémico interpretativista que asocia saberes alternos con modos de significar disidentes. De la misma manera, permite una discusión con las concepciones instrumentales, propias del paradigma epistémico constructivista, que identifica saberes alternos en las prácticas disidentes. En el primer caso se trata de cuestionar el conocimiento como resultante de una actividad exclusivamente

cognitiva, restringida a la producción semántica, mientras que en el segundo se habilita una discusión pragmatista capaz de descentrar la atención en torno al propio hacer.

Estos movimientos constituyen quizás un primer paso importante para asomarse a formas de producción de conocimiento en las que el discurrir de la experiencia opera como soporte central en su dimensión procesual y relacional, sobre todo. Ello daría la posibilidad de advertir la constelación de signos (lingüísticos, gestuales, kinestésicos, plástico-espaciales y, en algunos casos, hasta paisajísticos) que constituyen cualquier escena de la vida. Se trataría, en efecto, de romper convenciones y considerar a la propia expresión escénica de la experiencia, en clave gnoseológica, para asomar a otros marcos de cultura.

Desde el campo de la filosofía crítica latinoamericana, abocado a la revisión del ejercicio filosófico como propuesta política, se ha erigido el trabajo de un singular investigador peruano, el doctor Zenón Depaz Toledo, cuya labor se ha centrado principalmente en la reivindicación de la sabiduría andina. Esta iniciativa ha revisado el alcance de ciertos términos clave como “filosofía” y “conocimiento” para deslindarlos de las materialidades a las que, en el marco de la tradición cultural occidental, se los ha asociado. Resulta interesante observar cómo su indagación ha encontrado al ritual como epicentro de producción gnoseológica (Depaz Toledo), entendido más allá de la dimensión pragmática y de sus implicancias simbólicas (enfoque dominante en el campo de la antropología, por ejemplo) y de la comprensión de su valor representacional (enfoque característico de la perspectiva semiótica y los estudios sobre discurso, dominante en el campo de los estudios sociales y humanos en general).

Asumir el tenor gnoseológico de las múltiples escenas rituales (como se señaló en el primer apartado, ordinarias y extraordinarias) nos coloca en un lugar completamente desconocido en el que la palabra dramaturgia adquiere, por ejemplo, otro valor; obliga a conciliar elementos que hasta aquí han estado circunscriptos al mundo del arte (en específico el dramático) para pensar una cuestión tan relevante y desafiante como es el conocimiento.

El pasado (ritual) por venir

Resulta importante advertir, en este proceso de sucesivas disrupciones descrito hasta aquí, el modo particular en que las diferentes elucidaciones van produciéndose a lo largo del tiempo. Pues si las distintas críticas a la matriz de producción de sentido occidental general, y a su modelo epistémico en particular, han prometido importantes transformaciones hacia el futuro, es precisamente porque el pasado parece adquirir un nuevo valor. El gesto de mirar atrás en la historia cultural americana parece clave en este proyecto. Se busca tramar un punto que enlace elementos anteriores para extender un tejido hacia el futuro. Y es en ese movimiento que hace algunos años resurgió una obra esencial, soslayada en su momento de producción. Hacemos referencia al trabajo de Rodolfo Kusch, autor argentino que, interesado en la comprensión del espacio cultural suramericano, logró aunar la filosofía y la antropología, disciplinas presuntamente irreconciliables por sus propósitos, objetos y metodologías.

La integración de estas dos perspectivas se expresa de un modo extremadamente singular en el trabajo de Kusch por el valor que le otorga a la experiencia –en tanto instancia empírica, en el marco de un proceso de investigación– para aventurarse en una labor

interpretativa de alto grado de abstracción, orientada a comprender profundas matrices de sentido, operación metodológica propia de la filosofía.

Ese “estar allí” característico de su propuesta no habría consistido en otra cosa más que en sumirse en la trama escénica del espacio cultural considerado, advirtiendo que aquellos sentidos subyacentes que la constituyen jamás aparecen de forma acabada en el relato oral de los propios protagonistas y, por supuesto, mucho menos en la producción escrita, operación metodológica dominante en el marco de la antropología mediante la técnica de la consabida “observación participante”.

Asimismo, el trabajo de este investigador argentino logró disparar al corazón de la gnoseología occidental –lo que explicaría quizás la demora en la valoración de su obra– mediante la sumersión en el negado mundo de la cultura indígena –en particular la andina del noroeste argentino– y su transformación y advenimiento en la tan mentada cultura popular (Kusch, *América, Geocultura*). Es decir, su osadía no solo residió en la combinación de dos tradiciones disciplinares claramente distantes mediante una revaloración de la escena doméstica ritual, sino en el establecimiento de una vinculación ciertamente vedada entre cultura indígena y cultura popular.

Desde su punto de vista, si la cultura indígena, negada en su singularidad por la empresa colonial, perdura en las tramas de la vida urbana popular es porque pervive en las invisibilizadas escenas domésticas, en los rituales (ordinarios y extraordinarios) desatendidos en su tenor gnoseológico. Esta forma de “conservación” no sería, por otra parte, de ningún modo casual. Por el contrario, parecería haber sido un modo silencioso de producción de sentido que nunca estuvo interesado en autoproclamarse alterno o disidente, pero que, en cualquier caso, habría operado como soporte de un sinnúmero de saberes que se han resistido a otro tipo de expresión exógena, como la escritura o, incluso, la forma de representación lingüística general (es decir, aquello que incluye la modalidad oral) signada por la articulación argumental.

Dina Picotti, refiriéndose a la obra de este reconocido autor, ha sido extremadamente clara al señalar que el despliegue de la vida doméstica, percibida desde la experiencia del mero “estar”, es decir, desde aquello que solo aparece en la co-presencia, sería el único pasaje hacia ese universo de sentido que, por lo general, resulta inaccesible a nuestra percepción e inalcanzable a nuestro entendimiento, habituado a delimitar conceptos o leer prácticas, modos de hacer, desde una matriz puramente accional, narrativa y argumental.

El ritual se erige así –también en la obra de Rodolfo Kusch– como una estrategia clave en el orden de la metodología y central, asimismo, en el orden general de la expresión. Esta forma de producción de sentido nos hablaría, según su punto de vista, de la peculiaridad de la cultura andina.

Vale señalar que uno de los intereses centrales de su trabajo ha sido el de encontrar sentidos, traducidos en su obra a “categorías”, que, de alguna manera, dialogan desde la diferencia con las nociones de “ser” y “tiempo”, primordiales en la filosofía alemana heideggeriana, de gran impacto aún hoy y dominante sin duda en su época. Según la inmersión interpretativa que emprendió Kusch en la cosmovisión andina, serían las nociones de “estar” y “lugar” las que expresarían, desde una equivalente diferencia, la especificidad del modo de entender no solo la existencia (muy anclada a la experiencia local y relacional, a diferencia de lo que podría entenderse como una concepción especulativa y abstracta), sino un modo de comunicar su naturaleza.

En este marco, parece prudente detenernos para formular algunas preguntas: ¿Qué podría residir en el ámbito de la cultura andina, dominante en otro tiempo y aún extremadamente expresivo en nuestro presente, vinculado a formas de producir conocimiento? Si los rituales son portadores de sentidos que van más allá de nuestra comprensión intelectual, ¿qué queda por fuera de la palabra y las acciones?

Resulta claro que estas preguntas podrían habilitar un sinnúmero de especulaciones en torno a los límites de “lo representacional”. En efecto, sería fructífero aventurarse en cavilaciones teóricas, de orden, por ejemplo, semiótico, para intentar comprender las especificidades de los modos de funcionamiento sígnico en distintas materialidades, soportes y formas de representación. Sin embargo, se debe señalar el rol insoslayable que tiene en este derrotero el conocimiento y la reflexión en torno a lo teatral. Tal parece que el interés sobre “el ritual” ha ido generando un espacio para que no solo la teatrología o la filosofía teatral aporten sus consideraciones en torno a la naturaleza del fenómeno, sino para reformular estos modos de abordaje disciplinar.

Por último, vale aquí recordar cómo en el marco de algunas cosmovisiones indígenas –entre ellas, la andina– suele decirse que el futuro no es sino “el pasado por venir”. Es interesante observar, en este sentido, cómo el tenor gnoseológico del ritual proviene –efectivamente– de un pasado hasta aquí negado. Ahora bien, el reconocimiento de su estatuto, su valoración en términos epistemológicos y su proyección a futuro dependerán de nuestra capacidad para abandonar perimidas concepciones y valorar su innegable rol capital en este proceso de crítica y refundación civilizatoria incipiente, pero sin dudas “por venir”.

Arte, estatuto y refundación

Si bien a lo largo de los siglos el arte –en cuanto dominio de producción– ha sufrido transformaciones en el devenir de la sociedad occidental, no ha sido sino en las últimas décadas que tanto sus dinámicas de construcción de sentido (sus “lenguajes”) como sus productos (las propias obras acabadas) han sido convocados desde ámbitos ciertamente distantes, como, por ejemplo, la psicología, la pedagogía y las ciencias de la educación.

En el primer caso, en específico en el campo de la clínica en psicología, el potencial de las formas de producción de sentido vinculadas al arte resulta inestimable. Tal como fue señalado para el campo de las técnicas de investigación social, la evocación de experiencias pasadas mediante la representación iconográfica o escénica –por ejemplo– es, sin duda, más reveladora que la mera recuperación verbal. Asimismo, el poder de expresión y liberación de cierta conflictividad psíquica ha sido explicada parcialmente mediante la noción de “inconsciente” y su vinculación con las formas de expresión extralingüísticas.

En el segundo y tercer caso, es decir, en ámbitos vinculados a procesos de enseñanza/aprendizaje, el arte es convocado, sobre todo, desde corrientes críticas que problematizan las relaciones de poder (en el espacio social general y en experiencias pedagógicas en particular) y que intentan trascender aquellos procesos comunicativos lineales y unidireccionales que subyacen, a menudo, en instancias de formación. Estos proponen la comunicación de contenidos a través del arte y la polisemia de sus propios recursos de (re)presentación, reivindicando aquello que se ha denominado “autonomía interpretativa”.

Ahora bien, tales iniciativas apelan a estos modos disidentes de representación sin caer en una consideración esencialista del arte, que predefine sus características, modos de funcionamiento o propósitos. Por el contrario, en esta apuesta por hacer de los procesos educativos procesos de proliferación de la información y los sentidos se parte de la idea de que el arte es, ante todo, desborde de sus propios lenguajes. Se entiende, de esta manera, como un modo de producción en que aquello que se crea es también el modo de crear (Rueda 107). Esto vale en especial para el caso de la creación escénica, una forma de producción a la que asisten diferentes soportes y registros para dar lugar, siempre, a una configuración singular, irreproducible en términos tanto de “forma” como de “contenido”.

Y es precisamente este atributo de imprevisibilidad el que resultaría presuntamente incompatible con aquellos rasgos de la matriz epistemológica moderna, asentada sobre la representación argumental, en el caso de las ciencias sociales y humanas, y medible, en el caso de las ciencias naturales y exactas, ambas ceñidas a ciertos principios de articulación lógica⁴.

Si, como se ha señalado, los modos de representar el mundo y la manera de comunicar esas formas de representación son lo que establece las relaciones sociales al interior de un espacio de cultura, se entiende el lugar medular y sensible que ha ocupado el arte por haberse emplazado –precisamente– como opuesto y antagónico al conocimiento en el marco de la concepción occidental. Esta matriz no dual, sino dicotómica, es decir, de pares presuntamente irreconciliables, es lo que ha estructurado esta peculiar arquitectura cultural.

En este marco de situación son, precisamente, las grietas, las fisuras, las líneas de fuga que van al pasado proyectando sentidos al presente, las capaces de producir una sutil, pero contundente, transformación.

Múltiples son los desafíos y los ámbitos hacia los cuales parece confrontarse esta subversión semiótica y (re)representacional. Por una parte, se dirige hacia el espacio del conocimiento científico institucionalizado, pues la decolonización epistémica que reivindica el arte en general y la construcción escénica en particular debe esgrimir extensos argumentos que expliquen en detalle las falencias en las dinámicas semio-epistemológicas modernas (Autora y borrar año, 2016). Pero, por otra parte, y de forma aún menos nítida, se dirige, asimismo, hacia los espacios de producción artística formal e informal que sostienen una relación heterogénea con la noción de conocimiento.

Por último, y no de forma menos importante, estos procesos de transformación que parecen estar produciéndose en el orden del discurso y que atañen a ámbitos institucionales también están tensionados por las consideraciones que circulan por la trama social general y que entienden, ciertamente, como irreconciliable estas dos alternativas de producción.

Conclusiones

⁴ Este punto merece un desarrollo específico que excede el alcance de este trabajo. Sin embargo, será suficiente mencionar el modo en que en la actualidad, y en el marco de las numerosas críticas erigidas a la cultura occidental y sus matrices onto-epistemológicas, gran parte de estos modos de articulación lógica son cuestionados. Así, por ejemplo, el famoso principio del tercero excluido es el que parece ser el fundamento de las dicotómicas concepciones –anteriormente mencionadas– que han signado nuestro modo de entender el género, el conocimiento “social y natural” como ámbitos escindidos, la relación cuerpo/mente, etc., y que hoy es blanco de fuertes cuestionamientos.

Los sucesivos quiebres y transformaciones que ha sufrido la convención representacional en las últimas décadas y al interior de la cultura occidental han comenzado su derrotero en el ámbito de la producción artística teatral hasta llegar al ámbito no solo de la producción científica –social–, sino a las arenas filosóficas de la mano de las posiciones epistemológicas más críticas.

Resulta notable, en este recorrido, el modo en que las miradas han vuelto su atención –en el caso de América Latina– a cosmovisiones indígenas y en que han aportado elementos realmente novedosos (aunque la novedad consista, curiosamente, en la renovación de la mirada sobre el pasado) para reformular el modo en que la convención representacional teatral ha sido comprendida en su nivel más profundo de existencia.

De esta manera, la consideración en torno al valor del ritual –no a sus sentidos o a los contenidos que evoca, sino a su potencial en tanto recurso representacional– ha permitido comprender de otro modo el propio fenómeno teatral cuestionando su lugar circunscripto –en la tradición moderno/colonial– al ámbito del arte.

Asomar –aunque sea desde las limitaciones subjetivas– a otros marcos de cultura parece asegurar el necesario extrañamiento de lo propio que nos acercaría a una comprensión algo más abstracta y general. Probablemente ese movimiento sea la clave para comprender el modo en que el teatro –en rigor, la performance o el ritual, de los que el fenómeno teatral es solo una parte– ha llegado a ser considerado como un lenguaje privilegiado para comunicar sentidos, entendidos estos como conocimiento.

Ahora bien, esta invitación a comprender el teatro y sus posibilidades gnoseológicas genera, como se señaló, importantes transformaciones en el orden de las dinámicas de producción de sentido. Por una parte, trastoca el emplazamiento de los pilares fundantes de la cultura occidental; esto es, la ciencia y el arte como dos regímenes de producción antagonistas que deben mantenerse distantes (entenderse irreconciliables) para asegurar el equilibrio del andamiaje cultural general. Por otra parte, asumir que esos regímenes “de convención” pueden ser reemplazados por otros, milenarios, nos sitúa de un modo diferente frente al discurrir de nuestra propia historia, la cual se despliega no de un modo rectilíneo, sino mediante trazos recursivos que resignifican el pasado en el presente, de cara al futuro.

Valga mencionar que esta subversión interpretativa y representacional nos abre a una manera más sensible de entender el conocimiento. Este ya no se expresaría necesariamente mediante operaciones de lecto-escritura que encienden la actividad cognitiva a costa de suprimir la completa cenestesia corporal, tal como se comprende y plantea de facto en la actualidad. Resulta claro que un conocimiento que viaja a través de libros, desde la imprenta hasta los dispositivos móviles desde la digitalización de la información, ha implicado volcar nuestros cuerpos hacia objetos inertes y el disciplinamiento, hace siglos, de nuestra sensibilidad.

En suma, estos planteos –que abren hacia otros modos de conceptualizar y compartir conocimientos próximos a la escena ritual, que nos expone frente a otros cuerpos sin mediación– pueden generar gran incertidumbre. Pero la multiplicidad de transformaciones en el orden cultural al que estamos asistiendo no nos coloca –como con frecuencia creemos– frente al abismo de la novedad. Los distintos movimientos que vivimos permiten también volver la mirada hacia un pasado no lejano ni extinto para recuperar, con confianza,

modalidades y dinámicas capaces de reunir lo irreconciliable, ayudándonos a reformular, nada más y nada menos, que nuestro arte del conocimiento.

Referencias

- Castro-Gómez, Santiago. *La hybris del punto cero: Ciencia, raza e Ilustración en la Nueva Granada (1750-1826)*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2005. Impreso.
- Cruz Sánchez, Pedro. *Arte y performance: Un historia de las vanguardias hasta la actualidad*. Madrid: Akal, 2022. Impreso.
- Denzin, Norman K. "The reflexive interview and a performative social science". *Qualitative Research*, 1.1, (2001), 23-46.
- Depaz Toledo, Zenón. *La cosmovisión andina en el manuscrito de Huarochiri*. Lima: Vicio Perpetuo, Vicio Perfecto, 2015. Impreso.
- Duvignaud, Jean. *Sociología del teatro: Ensayo sobre las sombras colectivas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1973. Impreso.
- Goffman, Erving. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Barcelona: Amorrortu, 1997 [1981]. Impreso.
- Kusch, Rodolfo. *América profunda*. Buenos Aires: Bonum, 1975. Impreso.
- *Geocultura del hombre americano*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1976. Impreso.
- Lander, Edgardo. *La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales: Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2000. Impreso.
- Mignolo, Walter. *Desobediencia epistémica*. Del Signo, 2010.
- *The darker side of the Renaissance: Literacy, territoriality and colonization*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1996.
- Picotti, Dina V. Rodolfo Kusch: Aportes de una antropología americana. *El pensamiento latinoamericano del siglo XX ante la condición humana: Argentina*. Web. 2008. <http://www.ensayistas.org/critica/generales/C-H/argentina/kusch.htm>
- Rueda, Leopoldo. *Aportes de la concepción deweyana de la experiencia al desarrollo de una perspectiva pragmatista sobre las actividades artísticas: Una lectura de "El arte como experiencia"*. Tesis de doctorado. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, 2023. <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.2503/te.2503.pdf>
- Schechner, Richard. *Performance studies: An introduction*. Londres: Routledge, 2002. Impreso.
- *Performance: Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires, 2000. Impreso.
- Taylor, Diana. *¡Presente!: La política de la presencia*. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado, 2020. Impreso.

Recibido: 31 de octubre, 2024

Aceptado: 24 de abril, 2024

