

LA COLONIZACIÓN CULTURAL DE LAS TEORÍAS DE INTERPRETACIÓN DE LAS CULTURAS: EL CASO DE LA MULTICULTURALIDAD Y EL TEATRO LATINOAMERICANO

Resumen

En este artículo se propone que todo modelo o estrategia se inserta en un contexto histórico específico, y se funda en principios consecuentes con la comunidad interpretativa de la cual proviene; esta, a la vez, se inserta en una situación histórica específica y en el contexto de propuestas culturales coherentes con la conflictividad política e ideológica de su tiempo. Esta hipótesis se complementa con la siguiente: el modelo surgido de otra historicidad, para otros textos y contextos, tiene en sí la potencialidad de excluir e imposibilitar la lectura reveladora de la historicidad y la funcionalidad comunicativa de los textos producidos dentro de otros contextos comunicativos.

Palabras clave: *modelo, contexto, texto, historicidad, funcionalidad comunicativa*

Abstract

This article proposes that all model or strategy is embedded in a specific historical context and it is founded on principles consistent with the interpretive community of which comes. This, at the same time, is inserted in a specific historical situation and in the context of cultural proposals consistent with the political and ideological conflicts of his time. This hypothesis is supplemented by the following: model emerged from another historicity, to other texts and contexts has in itself the potential to exclude and to make impossible the revelatory reading of the historicity and communicative functionality of texts produced within other communicative contexts.

Keywords: *model, context, text, historicity, communicative functionality*

La cuestión de la estrategia para el estudio del teatro latinoamericano

La propuesta más general de esta presentación es la hipótesis de que, al utilizar teorías y modelos, el practicante debe considerar tanto sus orígenes como sus fundamentos y el contexto de su enunciación original. El supuesto, en este caso, es que toda teoría no es un modelo abstraído de su contexto, sino que todo modelo está cargado de este. Por contexto de enunciación del discurso, entendemos el emisor y su contexto cultural e institucional; el destinatario (la comunidad interpretativa); y las condiciones históricas y culturales de su enunciación. Esta hipótesis implica que toda teoría o modelo está mediatizada por ese contexto y le es funcional. Es decir, toda teoría es un modelo históricamente condicionado, lo que explica, de forma parcial, su emergencia, su legitimación y su deslegitimación. En consecuencia, cuando nos apropiamos de una teoría o de un modelo, debiéramos deconstruir sus fundamentos, entender su historicidad y compenetrarnos con su contexto de enunciación, es decir, con los sujetos emisores, sus destinatarios, los textos u objetos culturales que fundan sus principios, así como los factores y la comunidad interpretativa que los legitima. Por otra parte, la hipótesis implica la necesidad de reflexionar sobre los objetivos de nuestra investigación, la acotación de los objetos culturales que buscamos interpretar, el análisis de nuestra propia historicidad y la comunidad interpretativa en la cual nos insertamos. Por ejemplo, he destacado en otras ponencias y escritos la importancia de la institución en la cual trabajamos como factor condicionante de los supuestos de nuestros propios discursos y su inserción en la historicidad nacional correspondiente.

En síntesis, propongo que todo modelo o estrategia está inserta en un contexto histórico específico y que se funda en principios consecuentes con la comunidad interpretativa de la cual proviene. Esta, a la vez, se inserta en una situación histórica específica y en el contexto de propuestas culturales coherentes con la conflictividad política e ideológica de su tiempo. Esta hipótesis se complementa con la siguiente: el modelo surgido de otra historicidad, para otros textos y contextos, tiene en sí la potencialidad de excluir e imposibilitar la lectura reveladora de la historicidad y la funcionalidad comunicativa de los textos producidos dentro de otros contextos comunicativos. En otras palabras, la utilización de un modelo

surgido en las culturas hegemónicas puede ser válida para la interpretación de las producciones de esa cultura, pero no necesariamente para las culturas marginales, periféricas o no hegemónicas. Aún más, podría decirse que la reutilización de las teorías de las hegemonías culturales implica siempre la posibilidad de la colonización de las culturas no hegemónicas.

Aunque este planteamiento lo he venido haciendo desde 1988, en el libro *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina*, así como en ensayos y libros posteriores, el tema ha vuelto a adquirir actualidad. Recientemente, otro latinoamericano Gustavo Lins Ribeiro, en *Postimperialismo. Cultura y política en el mundo contemporáneo* (2003), vuelve al tema enfatizando el concepto de “postimperialismo”, que proporciona una nueva perspectiva. Lins Ribeiro afirma: “Al nombrar las tendencias o paradigmas los actores globales garantizan su prominencia y la afiliación de los locales a los universos discursivos que ellos, los globales, construyeron. El acto de nombrar nunca es inocuo, especialmente cuando se confunde con el acto de categorizar” (41). Es, aún más rotundo, al apuntar: “La aceptación e incorporación acrítica de rótulos como *cultural studies* y *post-colonialism* es problemática pues muchas veces viene con categorizaciones que implican una esencialización o uniformación del otro desde arriba” (42).

En *Ideología y discurso crítico...* (1988) propuse la necesidad de deconstruir los fundamentos y entender el contexto de producción de las teorías, y refuncionalizarla para el contexto del objeto teatro, lo cual implica, entre otros aspectos, descodificar y recodificar los términos.¹ Señalaba, de acuerdo con el discurso de la época:

Naturalmente, la causa de este privilegiar tiene sus raíces históricas y sociológicas y no exclusivamente estéticas. En el caso de América latina, por ejemplo, la evidente dependencia de los círculos culturales latinoamericanos con respecto a los discursos teóricos europeos no es sino otro indicio de la dependencia económica y cultural de los sectores productores de las formas culturales de las economías hegemónicas. Los sectores medios -productores de las formas culturales hegemónicas- aceptan como medida de valor su semejanza con lo europeo en el afán social de probar el ser parte de la cultura europea u Occidental (46).

¹ En este libro enfatizamos la necesidad de historizar el discurso crítico: “Un aspecto no considerado en esta utilización de ‘términos’ es el origen de los mismos y las connotaciones implícitas en el pasado y en el presente”(48).

Desde esta perspectiva, entonces, se hace necesario tanto acotar el objeto de la investigación como historizar los conceptos y términos con que se describe.

El objeto -sin discutir en este momento una serie de ramificaciones- es el “teatro latinoamericano”: el que entendemos como prácticas escénicas llevadas a cabo en los espacios que la tradición de Occidente denomina América Latina. Mi objetivo es entender esas prácticas como actos de comunicación espectacular historizados; es decir, entenderlas en el contexto de su producción, emisión y recepción. La pregunta correspondiente sería qué modelo me ofrece la estrategia adecuada para obtener estos fines y que, a la vez, esté legitimada o sea legitimable dentro de mi comunidad interpretativa. En esta presentación trataré de demostrar estas hipótesis tomando como punto de partida el modelo implícito en el concepto de multiculturalidad.

Algunos conceptos básicos

El discurso de la multiculturalidad puede entenderse como el reconocimiento y la validación de la existencia de una pluralidad de culturas. Estas pueden ser descritas y estudiadas en sí mismas o en su relación con las otras. En este ensayo denominaremos *sociedad multicultural* a la existencia de una pluralidad de culturas dentro de un sistema social en el cual la preocupación sean las características de cada una de ellas no subordinadas a la cultura de la hegemonía cultural. Por su parte, consideraremos como prácticas multiculturales e interculturales, las que se manifiestan tanto en la vida social como en las prácticas consideradas estéticas y artísticas, a la interrelación entre las diversas culturas dentro de un sistema cultural y a las interrelaciones entre los diversos sistemas culturales.

En el caso del teatro, probablemente, también debiera distinguir entre multiculturalidad como discurso y como práctica escénica. La primera se refiere a la reflexión y descripción de prácticas multiculturales e interculturales; la segunda se dirige a la utilización de elementos de varias culturas tanto nacionales como no nacionales en las producciones escénicas. (Dimensión de la cual no hablaremos en esta ocasión). La multiculturalidad escénica, entre otros aspectos, implicaría que cada cultura tiene sus propias teatralidades, algunas de las cuales adquieren mayor relevancia por su asociación con los grupos de poder dentro de los sectores donde se

práctica. De este modo, cada sociedad constituye una integración sincrónica de teatralidades, producto de entrelazamientos, apropiaciones y refuncionalizaciones diacrónicas, que ofrece al productor teatral numerosas opciones para construir sus imaginarios. El discurso teatral multicultural vendría a ser la práctica escénica en la que se usan teatralidades de varias culturas. La aceptación de estos conceptos lleva a una serie de áreas de investigación y preguntas, tanto con respecto a la sociedad multicultural como a los discursos teatrales y los discursos teóricos y críticos sobre el teatro.

Preguntas sobre el discurso de la multiculturalidad

Un análisis más exhaustivo del que puedo hacer en esta presentación llevaría a buscar respuestas a una serie de preguntas:

- ¿Qué se entiende por multiculturalidad?
- ¿Cuáles son sus fundamentos?
- ¿Quién es el emisor del discurso crítico o del discurso teórico de la multiculturalidad?
- ¿En qué espacios académicos y culturales se da o se legitima el discurso de la multiculturalidad?
- ¿Cuáles son las razones históricas, ideológicas o económicas que tienden a contribuir a la legitimación de este discurso en ese contexto específico?
- ¿Cuáles son los códigos estéticos con que funciona?
- ¿Cuál es o cuál debería ser la tarea y la función del discurso crítico de la multiculturalidad?
- ¿Desde dónde se mira la multiculturalidad? (Pavis, “gaze”)
- ¿Cuáles son los fundamentos y la justificación de estos discursos?
- ¿Cuál es la interrelación de este discurso con las posiciones ideológicas y políticas de su contexto?

En relación con la sociedad, algunas de las preguntas serían las siguientes:

- ¿Existe la sociedad multicultural del modo definido?
- ¿Cuáles son las condiciones que permiten definir una sociedad como multicultural?

- La existencia de una sociedad pluricultural, ¿la hace multicultural?
- ¿Cuáles son las condiciones históricas en las que existe una sociedad multicultural?
- ¿Las sociedades latinoamericanas son multiculturales o constituyen una yuxtaposición de culturas?

Con respecto a los discursos teatrales, estas podrían ser algunas de las preguntas:

- ¿Existe una obra multicultural?
- ¿Qué es una obra multicultural?
- ¿Existen obras que no sean multiculturales?
- ¿Qué aspectos de la multiculturalidad se hacen presentes en los discursos teatrales?
- Si un elemento clave de los discursos teatrales es la teatralidad, ¿de qué modo se manifiesta la multiculturalidad en las teatralidades, ya sea las que fundan los discursos teatrales como las que emergen como representativas de una época, una instancia, un grupo o una nacionalidad?
- ¿Puede postularse una estética multicultural?
- ¿Cuál es la recepción de los distintos públicos o espectadores de una obra multicultural?
- ¿Dentro de qué clase de espectadores una obra multicultural podría ser bien aceptada?

Frente a la imposibilidad de desarrollar estos aspectos en este escrito, me limitaré a presentar una breve historia de los discursos críticos sobre la multiculturalidad fundados en la concepción de una pluralidad de culturas y la investigación de sus interrelaciones. Finalmente, haré un breve planteamiento con respecto a su función, en especial, sobre la investigación del teatro en América Latina.

De la multiculturalidad y conceptos afines como problema teórico e histórico

La multiculturalidad no es un concepto ahistórico. Por el contrario, es posible establecer la instancia de su aparición en el discurso teórico e

identificar la comunidad interpretativa que le otorgó legitimidad. Es posible también trazar su acotación y sus vínculos con otros términos que cubren el mismo espacio y con los procesos culturales en los cuales los matices o las razones de su sustitución no están en el objeto en sí, sino en diversos modos de mirarlo, por cuanto la diferenciación en la mirada se funda en distintos modos de concebir e interpretar los fenómenos culturales. La hipótesis, en este caso, es que la multiculturalidad surgió y se validó, preferentemente, en la cultura norteamericana en un momento del despertar de la conciencia de las etnias que habían sido reprimidas y que buscaban su validación social e histórica.

Lins Ribeiro, a partir de un libro de Nathan Glazer (*We are all multiculturalists Now*, 1998), afirma que el nuevo multiculturalismo está “enraizado en la sociedad e historia norteamericana” (Lins Ribeiro 47). En consecuencia, desde esta perspectiva, el multiculturalismo vendría a ser una respuesta cultural a un problema político en un momento crucial de la historia de Estados Unidos, donde surgieron leyes que contribuyeron a dar legitimidad y acceso al poder a grupos segregados en la política expresa o implícita en leyes anteriores. En este caso, el constituyente clave de los distinguos se fundó en el concepto de raza, de etnia:

- El multiculturalismo, según ha sido definido en el contexto norteamericano de construcción de un nuevo pacto nacional, no puede ser traslado mecánicamente a América Latina, sobre todo, a países donde las ideologías de mestizaje fueron/son funcionales en la construcción/consolidación de la nación (47).
- La rígida segmentación étnica y su historia en Estados Unidos generaron ideologías interétnicas donde la exclusión se basa en límites precisos y étnicamente definidos que resultaron en una demografía específica (48).²
- En un país como los Estados Unidos, existe el ‘mito del multiculturalismo’, un mito nuevo que habla igualmente del deseo de justicia social, pero a través del lenguaje de la separación, de la delimitación de fronteras étnicas nítidas que celebran las diferencias de orígenes en un país donde la condición de mestizo nunca se planteó masivamente como

² En apariencia, en América Latina se utiliza el “mestizaje” como contrapartida de la separación e identificación étnica norteamericana.

una realidad social y cultural. Estamos hablando de la dinámica de ideologías de exclusión e inclusión que son siempre influenciadas por historias específicas de cómo grandes colectividades manejan heterogeneidad y homogeneidad en los conflictos de poder en su seno (49).

Resulta fundamental considerar esta observación de la relación del concepto de multiculturalismo y Estados Unidos, ya que numerosos practicantes del discurso de la multiculturalidad trabajaban en instituciones norteamericanas en momentos en que este discurso se legitimó y se impuso, tanto como discurso teórico como por las medidas políticas que facilitaron el acceso a las instituciones a individuos de “etnias” marginales, como lo realizó la política del “Affirmative Action”. Este punto nos llevaría a deconstruir a varios teóricos e historiadores que han propuesto diversos conceptos y estrategias vinculadas a la multiplicidad de culturas en América Latina. ¿Hasta qué punto estas estrategias son simples proyecciones o adaptaciones de acuerdo con las condiciones de las distintas culturas y sus interrelaciones con el poder en América Latina?

Como profesor y administrador en una universidad norteamericana, fui impregnado con el discurso de la multiculturalidad y, dentro de mis planteamientos teóricos, adopté y adapté algunos de sus planteamientos al escribir *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina* (Galerna, 2005). Esta aceptación, a su vez, debe ser vista en el contexto de mis otros escritos. Antes de la legitimación del discurso de la multiculturalidad en Estados Unidos, por ejemplo, en *Ideología y discurso crítico sobre los teatros de España y América Latina* (Minnessota, 1988), postulé una nueva aproximación a los discursos teatrales latinoamericanos. Propuse la necesidad de entender América Latina en su especificidad cultural, uno de cuyos rasgos era su pluralidad y diversidad. Hablaba, entonces, de macro y microculturas, y la necesidad de describir su especificidad. El propósito del libro fue postular una nueva estrategia con capacidad de valorar estéticamente los productos culturales latinoamericanos. De esta estrategia posible surgió la necesidad de repensar los códigos estéticos y culturales con que esos discursos eran evaluados y aceptar que los discursos literarios latinoamericanos eran marginales y que, para lograr su legiti-

mación, era necesario reconocer la especificidad de sus discursos y postular una nueva teoría con nuevos códigos de evaluación estética.

Uno de los aspectos clave de la propuesta era la necesidad de reconocer la pluralidad de culturas en América Latina y sus especificidades con respecto a otras culturas, en especial, aquellas fundadas en condiciones históricas del todo diferentes. La posición implicaba reconocer, a la vez, la especificidad de los productos considerados estéticos, lo que Bourdieu llama la especificidad del campo estético, literario o teatral, y la propuesta de nuevos códigos fundados en los productos culturales de lo que llamaba entonces “culturas marginales”. La legitimación de la multiculturalidad dentro de mi espacio profesional parecía la estrategia que resolvía dos problemas: el intelectual práctico (un modelo para la pluralidad cultural) y su validación dentro de mi comunidad interpretativa y profesional.

Dentro de esta perspectiva, la *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en el teatro de América Latina* (2005), aparece realmente como la culminación de ese proyecto inicial. En las “Reflexiones finales” destacué la necesidad de trabajar las producciones teatrales de las culturas no hegemónicas y construir sistemas y cánones estéticos fundados en las producciones culturales de cada sistema cultural.

La propuesta

La hipótesis básica es que, en la actualidad, la multiculturalidad ha llegado a ser un discurso legitimado tanto en el plano académico como político. Son numerosos los ensayos y libros en los que se utiliza el concepto, lo que se constituye en indicio de la validez de un modelo establecido. Aún más, podría decirse que se trata de un término de moda que se usa en política, y que sirve para justificar numerosos programas sociales y políticos, por cuanto se considera un concepto socialmente positivo. En el caso de los estudios académicos, un ejemplo de la legitimación de la estrategia, con variantes o precisiones, es la fundación, en el año 2008, en la Universidad de Berlín, de un Instituto de Altos Estudios de Investigación Teatral (Institute for Interweaving), cuyo objetivo principal se sustenta en la multiculturalidad. Fui nombrado uno de los cinco consejeros del Instituto y, este hecho, más mi conciencia crítica, me llevó a retornar a los planteamientos teóricos y, me atrevería a decir, a

poner más atención a las connotaciones políticas asociadas con la estrategia.

Esta legitimación en tan altas esferas de la cultura académica europea, me obligó a repensar el concepto, la estrategia, sus fundamentos y, especialmente, su validez para la lectura de los textos teatrales de América Latina sobre la base del planteamiento inicial: las teorías surgidas o legitimadas en los sectores de las hegemonías culturales son o pueden ser deformadoras de las realidades culturales de las culturas no hegemónicas, periféricas, marginales -según sea el nombre que el teórico prefiera utilizar.

Mi pregunta, sin embargo, es si esta legitimación no significa cancelar lo que alguna vez pudo tener de socavador del sistema dominante, y que al formar parte de las estrategias de la hegemonía cultural, en realidad, anula su potencialidad de permitir una mirada no controlada desde la hegemonía. Lins Ribeiro ya hizo notar que “el multiculturalismo implica una exotización del otro dominado, y la atribución por parte de los estadounidenses de lo que son las diferencias esencialmente legítimas” (49), y que, citando a Yúdice: “Basándose en la reivindicación de la ‘diferencia’, este multiculturalismo termina, paradójicamente, homogeneizando una diversidad de subjetividades” (112).

Breve historia de los estudios de las relaciones interculturales

Las prácticas interculturales han sido estudiadas con diferentes nombres y diversas consecuencias culturales y políticas en distintos momentos históricos. En el caso de los estudios literarios, por ejemplo, en tiempos del predominio del historicismo, una de sus manifestaciones fue la constatación de “fuentes” e “influencias”. El énfasis estaba en la presencia y utilización de elementos de un texto en otros. La línea más general de este análisis se dirigió a demostrar la constatación de la presencia de elementos de las llamadas “obras clásicas” o de los discursos culturales hegemónicos en otras culturas.

En los años setenta, especialmente sustentada en los estudios de Barthes y Kristeva, la búsqueda de las influencias se sustituyó en algunas áreas de los estudios literarios por la “intertextualidad”; estrategia que entiende los textos literarios predominantemente en su relación con otros. Desde esta perspectiva, todo texto es producto de otros, constituye su absorción y reelaboración. Harold Bloom afirma: “Influence, as I conceive it, means that there are no texts, but only relationships between texts” (*A Map of Misreading* 3). La mayor parte

de las intertextualidades, sin embargo, se referían a la presencia de textos de “culturas fuertes” en otras culturas. Bloom, por ejemplo, habla de poemas o poetas “fuertes”, que es preciso entender que son los reutilizados, los que se hacen presentes en otros. A este proceso Bloom denomina “repetitions”. En América Latina, el concepto más legitimado ha sido el de “transculturación”, que divulgó Ángel Rama, sobre el cual he escrito en varias ocasiones, especialmente buscando explicar las razones de su emerger en las condiciones históricas, sociales y políticas del momento. Propuse, por ejemplo, que la transculturación emergió como una respuesta de la intelectualidad de izquierda a la teoría de la dependencia, y como parte del proceso revolucionario apoyado por estos sectores.

En los años noventa, entre los teóricos e investigadores europeos de teatro se produjo un fuerte interés en el tema, utilizando preferentemente el término “intercultural”. Ejemplos de este interés y los numerosos problemas es el libro de Patrice Pavis, *Theatre at the Crossroads of Culture* (1992), y el volumen editado por el mismo investigador, *The Intercultural Performance Reader* (1996). Este último es especialmente importante porque se enfoca en el teatro, y en la introducción (“Towards a theory of interculturalism in theatre”) cuestiona muchos de los supuestos con que trabajaban los investigadores de su tiempo. De lo que no se duda es de la existencia de prácticas teatrales que utilizan elementos de distintas culturas. Uno de mis cuestionamientos a la teoría surge de la posibilidad de plantear una teoría general de teatro intercultural, la cual implicaría la anulación de las diferencias nacionales, la prescindencia de la historicidad de estas y el privilegio de los rasgos transculturales o transnacionales.

Pavis, en la introducción a *The Intercultural Performance Reader*, lleva a cabo una cuidadosa descripción de categorías, muy dentro de la línea exhaustiva de una instancia de la semiótica, cuya tendencia taxonómica tendía a proponer términos y clasificaciones en las cuales insertar casi exhaustivamente las variantes de las prácticas culturales.³ Esta preocupación “intercultural” y una teoría general sobre las relaciones “interculturales” en el período surgen de cambios importantes en el teatro europeo de la época, es-

³ Pavis describe una variedad de situaciones a las que inserta en categorías que denomina “Intracultural”, “Transcultural”, “Ultracultural”, “Precultural”, “Postcultural”, “Metacultural”. Propone la existencia de seis formas de “Theatrical interculturalism”, “Intercultural theatre”, “Multicultural Theatre”, “Cultural collage”, “Syncretic theatre”, “Postcolonial theatre”, “The Theatre of the Fourth World”.

pecialmente en lo referente a la práctica teatral, provenientes, entre otros, de las teorías de Grotowski y Eugenio Barba. En estas se plantea la existencia de formas de actuación no limitadas a una cultura sino que son “transculturales”. Por otra parte, la incorporación en las formas prácticas de actuación de la fuerte presencia de elementos de las culturas de India y Japón, que rompían con las tradiciones nacionales de algunos de los países europeos, contribuyó a concientizar de otras prácticas en la formación del actor. Creo, sin embargo, que no se debiera limitar las causas de esta preocupación solo a razones culturales, sino que habría que pensar en las condiciones históricas y políticas que la hicieron posible. Los viajes y las enseñanzas de Eugenio Barba y su “antropología teatral” en América Latina condujeron, a la vez, a proyectar esta problemática a las prácticas teatrales latinoamericanas.⁴

Recientemente, se ha hablado, además de “préstamos culturales”, “hibridez cultural”, “hibridismo”, “culturas híbridas” (García Canclini), “mestizaje cultural”, “sincretismo cultural”.⁵ Alfonso de Toro, que se ha referido al tema en varios ensayos, opta por “transculturalidad”, la que distingue de “transtextualidad”, y rechaza el de “multiculturalidad” porque “está cargado de diversas implicaciones negativas, tanto políticas como ideológicas” (“Investigación transdisciplinaria...” 15). Entiende por “tranculturalidad” el recurrir a modelos, fragmentos o bienes culturales que no son generados en el propio contexto cultural (cultura local o de base) ni por una propia identidad cultural, sino que provienen de culturas externas y corresponden a otra identidad y lengua, construyendo así un campo de acción heterogénea (14).

En los últimos años, varias disciplinas nuevas investigan las prácticas interculturales entre Europa y América, bajo las denominaciones de “estudios transoceánicos” y “estudios transatlánticos”, en algunas ocasiones como posible sustituto de una tendencia que atrajo a muchos investigadores: “estudios coloniales” y “estudios postcoloniales”, por ejemplo. Tendencias que han sido motivadas o se vinculan a la importancia que la postmodernidad y la globalización han concedido a las relaciones internacionales y la intensificación que ha traído de la utilización de ele-

⁴ No es raro encontrar formas de entrenamiento actoral y gestualidades muy semejantes en varios grupos teatrales de los años noventa, especialmente, en cuales recurren conceptos y prácticas de movimientos cuya explicación teórica está en las enseñanzas de Barba.

⁵ El término “hibridez” ha sido aplicado al teatro latinoamericano, especialmente, por Alfonso de Toro.

mentos de una cultura en otra. Mindy E. Badia y Bonnie L. Gasior utilizan la expresión “crosscurrents” para describir los contactos entre los dos continentes -Europa y América- y afirman que: “Este proyecto cuestiona la noción de fijeza cultural al demostrar que los contactos entre los dos continentes no produjo un objeto cultural estable, sino que más bien inició un proceso de intercambios que continúa hasta nuestros días” (13).

En su propuesta del año 2007 (en función en agosto de 2008),⁶ del Institute of Advanced Studies for Interweaving Cultures, Erika Fischer-Lichte y Gabriela Brandstetter, rechazan el término de “intercultural” y proponen “tejido cultural” (interweaving), una expresión aplicada con frecuencia a las artes plásticas: “interweaving cultures” (tejidos culturales). Interrelación que puede ser importante para el estudio del teatro, por cuanto desplaza la mirada desde el texto al espectáculo. En la propuesta del proyecto se justifica el rechazo de la expresión “intercultural”: “El término teatro intercultural se refiere a formas de teatro que incorporan tanto elementos teatrales del teatro Europeo-Occidental como no occidentales”. Y se cuestionan los supuestos de la concepción de teatro intercultural: “El concepto de teatro “intercultural” supone que los componentes culturales de una representación (performance) pueden ser distinguidos claramente, separados unos de otros, por ejemplo, que las contribuciones de una cultura pueden distinguirse claramente de las otras. Esto a la vez supone que una cultura constituye algo homogéneo”. Se rechaza tanto el concepto intercultural como el de hibridez, y se afirma: “Ellos (esos conceptos) son reemplazados por el entretejimiento de culturas teatrales (“interweaving of theater cultures”), el captar más precisamente el proceso inherentemente natural de una cultura de continua producción de nuevas diferencias”. Se afirma, además, que el “teatro intercultural implícita y en parte explícitamente, da mayor peso a la inclusión de elementos no occidentales en el teatro de Occidente que vice-versa”. Es decir, entiendo, que el centro, el foco de la investigación, es comprender el propio teatro europeo. Finalmente, se destaca la necesidad de reformular el concepto de “modernidad” y se señala:

⁶ Todas las citas relacionadas con esta propuesta provienen de “Interweaving Theatre Cultures.” *Proposal to create an Institute for Advanced Studies on the interweaving of theatre cultures sent to members of the Advisory Committee*. Ms. 2007, de Erika Fischer-Lichte y Gabriela Brandstetter.

Las culturas no constituyen en entidades aisladas. Con el fin de evitar la ciega reproducción de la perspectiva Eurocéntrica, el grupo de investigación se enfrentará a conceptos, modelos, definiciones de modernidad desarrollados en esas culturas antes del estudio de las formas teatrales.

De este modo, "Interweaving" -tejido cultural- implicaría entender la cultura como un producto de la integración de prácticas culturales que se constituye en una nueva cultura, un nuevo tejido, cuyo estudio implicaría estudiar sus componentes privilegiando su significado en la nueva cultura más que sus orígenes. El estudio del teatro, a la vez, implicaría el análisis de la utilización en el nuevo tejido, así como el conocimiento y la investigación de la cultura en el cual está inserto y, me parece entender, dentro de la cultura que hace posible su producción.

Desde mi perspectiva, la propuesta del Instituto, dirigido por Fischer-Lichte, abre nuevas posibilidades. Sin embargo, como toda estrategia puede ser cuestionada en sí misma o en su posibilidad de validez para mis objetivos de investigar los productos culturales de las culturas no hegemónicas. Por una parte, el mismo concepto de "tejido", asociable a las artes plásticas, podría implicar un diseño previo o final. En uno u otro caso, implica un discurso diseñador previo o *a posteriori*. Por otra parte, da la impresión de que la formación de nuevas culturas o las formaciones culturales se produce sin interferencias. Por último, no parece asignársele importancia a la sociedad como una relación conflictiva de poderes e intereses, y la utilización y función de la cultura dentro de estos conflictos.

Cada una de las denominaciones y variantes que he citado sintéticamente corresponde a estrategias que tienen sus fundamentos en teorías culturales dentro de los estudios académicos, cuya legitimación y deslegitimación, con frecuencia, se relaciona con desplazamientos dentro de los poderes culturales coexistentes en los espacios académicos. Cada una de ellas, a su vez, tiene sus fundamentos históricos y sus condicionamientos ideológicos. Por lo tanto, sería necesario investigar sus fundamentos, y cuestionar su valor y limitaciones en entornos sociales específicos. La utilización de una u otra implica un modo de entender la producción y función de los objetos culturales, por lo tanto, supone asumir una posición política en cuanto a aspectos significativos de la cultura. En el caso de Estados Unidos, la multiculturalidad calza bien

dentro de la emergencia de sectores sociales con nuevas presencias como son grupos étnicos o sexuales, como representativos de las diversidades culturales.

América Latina como multicultural

La legitimación del discurso de la multiculturalidad como perspectiva para interpretar la sociedad implica reconocer la existencia de una sociedad multicultural, aceptar la historicidad de cada cultura y las imbricaciones entre ellas como integrales a su historicidad. La historia, sin embargo, demuestra que los discursos dominantes nacionales, en cada uno de los países de América Latina, han buscado definir la unidad y la identidad nacional sobre la base de su propio sistema cultural y los sistemas de valores que los sustentan, en el mejor de los casos, incorporando las culturas no hegemónicas dentro de su proyecto nacional. En este caso, la tendencia es que las identidades nacionales silencian la existencia de culturas fuera de la hegemónica, leen la historia como centrada en su propia cultura y buscan interpretar las otras desde la mirada de la hegemonía cultural.⁷ Por otra parte, ha existido paralelamente a los intereses nacionales la llamada identidad “latinoamericana” en la cual han primado los intereses y los valores de los poderes capaces de configurar e imponer un discurso transnacional, como una forma de establecer un bloque “latinoamericano”, supuestamente, con intereses comunes. Este discurso de la “latinoamericanidad” desde el ideal bolivariano, la agrupación de todos los países bajo el lema del “tercer mundo” de hace un par de decenios y los nuevos ideales bolivarianos del presidente Chávez, de Venezuela, en los últimos años.

En América Latina, el concepto dominante hasta hace poco tiempo fue enfatizar la unidad en oposición a la diversidad. Recientemente, el discurso cultural de las hegemonías ha validado la existencia de otras culturas dentro de sí misma y parece reconocer el derecho a ser diferente; perspectiva que conduce a aceptar la diversidad cultural y, en principio, pareciera motivar al estudio cada cultura en su propia historia y en sus relaciones con las otras. La pregunta es, ¿qué ha sucedido en la historia de las culturas contemporáneas

⁷ Es sugerente el ejemplo descrito por García Canclini (*Culturas híbridas*) al estudiar el Museo de Antropología de la ciudad de México y observar que la ordenación de las salas y su contenido sugieren un proceso que conduce finalmente al estado actual. De esta manera, el discurso hegemónico privilegia aquellos aspectos de las culturas indígenas utilizables para su propia justificación histórica.

que ha permitido que la multiculturalidad sea considerada una estrategia legítima, cuando esta, en teoría, en apariencia socava los fundamentos de las culturas dominantes y de la unidad nacional tanto cultural como política?

La respuesta más general podría ser que, en la sociedad contemporánea, los discursos de las hegemonías culturales aceptan la multiculturalidad porque conviene a sus intereses. Naturalmente, la respuesta, aun aceptando la hipótesis general, es más compleja y no está en el "arte" ni en "teatro" en sí, tampoco en la cultura en sí, sino en las conflictividades e interrelaciones de poder de sectores sociales e instituciones a nivel nacional e internacional. Por otro lado, hay que considerar la importancia política y económica de los sectores no hegemónicos que exigen su reconocimiento y la representación de sus identidades específicas.

Volviendo al planteamiento inicial de esta presentación

Propongo que toda estrategia de interpretación cultural está inserta en un contexto histórico específico y que se funda en principios consecuentes con la comunidad interpretativa de la cual proviene; esta, a la vez, se inserta en una situación histórica específica en un contexto de propuestas culturales coherentes con la conflictividad política e ideológica de su tiempo. Esta hipótesis se complementa con la siguiente: el modelo surgido de otra historicidad, para otros textos y otros contextos, tiene en sí la potencialidad de excluir e imposibilitar la lectura reveladora de la historicidad, la funcionalidad comunicativa de los textos producidos dentro de otros contextos comunicativos. La utilización de un modelo surgido en las culturas hegemónicas puede ser válida para la interpretación de las producciones de esa cultura, pero no necesariamente para las culturas marginales, periféricas o no hegemónicas. Aún más, podría decirse que la reutilización de las teorías de las hegemonías culturales implica siempre la posibilidad de la colonización de las culturas no hegemónicas.

Para concluir, quiero enfatizar que la apropiación de una estrategia de las culturas de las hegemonías que se proyecte a la relación y transferencia de culturas en América Latina debiera considerar e integrar, por lo menos, los siguientes aspectos:

- Reconocer la existencia de una pluralidad de culturas dentro y fuera de América Latina y la legitimación de las mismas como productos de procesos históricos específicos. En el caso del teatro, llega a ser importante el reconocimiento y estudio de las teatralidades definitorias de las distintas culturas y sus códigos específicos.
- Enfatizar la función y significación de los constituyentes de una cultura dentro de esta, atenuando la necesidad de explicarla por una posible fuente externa.
- Entender las interrelaciones culturales como procesos de apropiación funcional de elementos de un sistema cultural en relación con las necesidades de ese sistema, ya sea por razones de orden práctico -político o ideológico- o de legitimación cultural y estética.
- Analizar los instrumentos de apropiación, imposición y legitimación de elementos culturales en distintos momentos históricos y su impacto en la difusión y legitimación cultural.
- Asumir que no hay cambios culturales sin significación política, tanto en su gestación como en su realización. La apropiación de constituyentes culturales debe ser entendida como integral a los proyectos políticos y estéticos de los grupos de poder, ya sea en procesos de legitimación o deslegitimación de estos.

Juan Villegas
University of California, Irvine

BIBLIOGRAFÍA

- Adams, Jessica, Michael P. Bibler, y Cécile Accilien (eds). *Just Below South: Intercultural Performance in the Caribbean and the U.S. South*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2007.
- Badia, Mindy E. y Bonnie L. Gasior. "Transatlantic Changes and Exchanges: The Permeability of Culture, Identity, and Discourse in Early Modern Hispanic Drama". *Crosscurrents. Transatlantic Perspectives on Early Modern Hispanic Drama*. Ed. Mindy E. Badia y Bonnie L. Gasior. Cransbury, N.J.: Associated University Press, 2006.

- Badiou, Alain. *Imágenes y palabras: Escritos sobre cine y teatro*. Prólogo de Gerardo Yoel. Trad. María del Carmen Rodríguez. Buenos Aires: Manantial, 2005.
- Bernard, Carmen. *Mestizos, mulatos y ladinos en Hispano-América: Un enfoque antropológico y un proceso histórico*. México: FCE, 1997.
- Bhabha, Homi. "Frontlines/Borderposts". *Displacements. Cultural Identities in Question*. Ed. A. Bhammer. Bloomington: Indiana UP, 1994. 269-273.
- Bloom, Harold. *A Map of Misreading*. New York: Oxford University Press, 1975.
- Bourdieu, Pierre. *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge University Press: Harvard University Press, 1984.
- Delgado Ruiz, Manuel. *Exclusión social y diversidad cultural*. Donosti: España, 2003. 143-204.
- Clifford, James and G. Marcus (eds.) *Writing Culture: The Poetics and the Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press, 1986.
- Cornejo Parriego, Rosalía. *Memoria colonial e inmigración: la negritud en la España posfranquista*. Prólogo de Juan Goytisolo. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2007. 53-78.
- Dirlik, Arif. "Culturalism as Hegemonic Ideology and Liberating Practice". *Cultural Critique* 6 (1987): 13-50.
- Fernández Retamar, Roberto. *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. México: Editorial Nuestro Tiempo, 1981.
- Fischer-Lichte, Erica. "Theatricality: A Key Concept in Theatre and Cultural Studies". *Theatre Research International* 20.2 (1995): 88-118.
- _____. "From Theatre to Theatricality: How to Construct Theatre". *Theatre Research International* 20.2 (1995): 97-105.
- _____. "Intercultural Theatre-Passage to New Cultural Identities". *Gestos* 24 (1997): 13-25.
- _____. "Interculturalism in Contemporary Theatre". Ed. P. Pavis. *The Intercultural Performance Reader*. London-New York: Routledge, 1996. 27-40.
- _____ y Gabriele Brandstetter. "Interweaving Theatre Cultures." Proposal to create an Institute for Advanced Studies on the interweaving of theatre cultures sent to members of the Advisory Committee. Ms. 2007.
- García Canclini, Néstor. *Las culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Editorial Grijalbo, 1990.

- _____. *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo, 1995.
- Gunn, Giles. *The Culture of Criticism and the Criticism of Culture*. New York-Oxford: Oxford University Press, 1987.
- Hoerder, Dirk. *Cultures in Contact: World Migrations in the Second Millennium*. Durham: Duke UP, 2002. 443- 504.
- Gruzinski, Serge. *El pensamiento mestizo: cultura amerindia y civilización del Renacimiento*. Barcelona: Paidós, 2007.
- Larsen, Neil. *The Discourse of Power. Culture, Hegemony and the Authoritarian State in Latin America*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1983.
- Lins Ribeiro, Gustavo. *Postimperialismo. Cultura y política en el mundo contemporáneo*. Gedesa, 2003
- Navarro, Desiderio. "Un ejemplo de lucha contra el esquematismo eurocentrista en la ciencia literaria de la América Latina y Europa". *Casa de las Américas* 122 (1980).
- Nelson, Gary, Paula A. Treichler y Lawrence Grossberg. *Cultural Studies*. New York-London: Routledge, 1992.
- Marcus, George y Michael M. J. Fischer. *Anthropology as Cultural Critique*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.
- Moreiras, Alberto. "Transculturación y pérdida de sentido. El diseño de la postmodernidad en América Latina". *Nuevo Texto Crítico* II. 6 (1990): 105-119.
- Pavis, Patrice. *Theatre at the Crossroads of Culture*. London-New York: Routledge, 1992.
- _____, ed. *The Intercultural Performance Reader*. London-New York: Routledge, 1996.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1982.
- Rojas, Mario. "Interculturalismo y multiculturalismo: nuevas tendencias del teatro latinoamericano actual". *Imagen del teatro*. Buenos Aires: Galerna/ Universidad de Buenos Aires, 2002. 63-73.
- _____. "El interculturalismo teatral y Madame de Sade". *Discursos teatrales en los umbrales del siglo XXI: FIT 2000*. Ed. Juan Villegas, Alicia del Campo y Mario Rojas. Irvine, California: Ediciones de Gestos, 2001. 109-125.
- Rojas Mix, Miguel. *América imaginaria*. Santiago, Chile: Editorial Andrés Bello, 1992.

- Rozik, Eli. "Is the Notion of Theatricality Void?". *Gestos* 15. 30 (2000): 11-30.
- Schechner, Richard. "Intercultural Themes". *Performing Arts Journal* 33/34 (1989): 151-162.
- Said, Edward. *Orientalism*. Pantheon: New York, 1978.
- _____. *The World, the Text, and the Critic*. Cambridge: Harvard University Press, 1983.
- Taylor, Diana. "Theatre and Transculturation: Emilio Carballido". *Theatre of Crisis. Drama and Politics in Latin America*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1990. 148-180.
- Toro, Alfonso de. "Investigación transdisciplinaria, transcultural y transtextual en las ciencias del teatro". *Gestos* 32 (2001): 11-46.
- _____. "Periférico de objetos. Topografías de la hibridez: Cuerpo y medialidad". *Gestos* 40 (2005): 13-41.
- Villegas, Juan. *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina*. Minneapolis, Minnesota: Prisma Ediciones, 1989.
- _____. "La estrategia llamada transculturación". *Conjunto* (1991): 3-7.
- _____. "Pragmática de la cultura: el teatro latinoamericano". *Twentieth Century/Siglo XX* (1991- 1992): 163-177.
- _____. "De la teatralidad como estrategia multidisciplinaria". *Gestos* 21 (1996): 7-19.
- _____. "Toward a History of Theater for a Multicultural Society". *Gestos* 21 (1997): 57-73.
- _____. *Para la interpretación del teatro como construcción visual*. Irvine: Ediciones de Gestos, 2000.
- _____. *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Galerna: Buenos Aires, 2005.
- VV.AA. *Educación desde el Interculturalismo*. Salamanca: Entrepueblos / Amarú, 1995.
- Weber, Carl. "AC/TC: Currents of Theatrical Exchange". *Performing Arts Journal* 33/34 (1989): 11-21.

El título del trabajo refiere a *La omisión de la familia Coleman*, *opera prima* de Claudio Tolcachir, una de las obras teatrales argentinas que más éxito ha tenido en los últimos tiempos. El autor, quien es también actor, director y profesor, nació en Buenos Aires (1975), y ha recibido formación de teatro, canto y acrobacia. Cuenta con una extensa carrera como actor de cine y televisión. El 22 de agosto de 2008, estrenó su segunda obra en Buenos Aires, en la sala Timbre 4, de la cual es fundador, titulada *Tercer cuerpo*. La pieza se presentó en Chile entre el 14 y 18 de enero de 2009, en el marco del Festival Santiago a Mil, y de acuerdo con las críticas aparecidas hasta el momento nos hallamos ante un nuevo éxito. Según United Press Internacional de Chile:

La obra, 'Tercer cuerpo' ha sido uno de los montajes que más aplausos ha conseguido en el Festival 'Santiago a Mil' 2009, gracias a la interpretación del elenco dirigido por Claudio Tolcachir. Este artista lo hizo de nuevo. El año pasado fue 'La omisión de la familia Coleman' y este año 'Tercer cuerpo' (21-1-2009).

La omisión de la familia Coleman, estrenada en el año 2005, surgió de un taller de investigación teatral que dirigió Tolcachir. Los actores improvisaron durante meses, utilizando todas las habitaciones de la casa bonaerense del propio dramaturgo, atendiendo -según Macarena Trigo, asistente de dirección y autora del prólogo al texto, "Poética de lo roto"- a una pauta constructiva: la creación de una familia, es decir, decidir qué miembros la compondrían, cuáles serían sus modos de relacionarse, de comunicarse, de amarse u odiarse; encontrar conflictos cotidianos ante los que esos personajes tuvieran que reaccionar; descubrir hasta qué punto se involucraban o no en la vida de los otros. Los actores no debían forzar las situaciones ni generar conflictos innecesarios; "debían aprender a 'estar en casa', descubrir cómo sus personajes ocupaban sus días, qué sucedía cuando su intimidad quedaba invadida por la presencia del otro, etc". Y agrega, "Claudio Tolcachir observaba a sus actores, tomaba notas, grababa algunas de las jornadas y se las ingeniaba para que la ausencia de una actriz no detuviera el proceso creativo introduciéndola en la improvisación mediante una simple llamada telefónica" (71).

Durante uno de los foros críticos del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz de 2007 -en el que se representó *La omisión de la familia*