

Algunas consideraciones sobre el espectador intercultural

BOLDOR, Casandra / UDELAR, Uruguay – casandraboldor@gmail.com

Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: interculturalidad - espectador – modelo – idioma - dinámico

» Resumen

Tzvetan Todorov, en su artículo *Le croisement des cultures* nos acuerda que la humanidad existió siempre en el contacto con los otros y que no podemos tener una cultura independiente de la interculturalidad, de la diferencia como camino hacia lo individual. El gran teórico Patrice Pavis, cuando escribe su libro *Théâtre au croisement des cultures* propone un método de trabajo - “del reloj de arena” - con cual quiere mostrar cómo una cultura receptiva mira y recibe la otra; y que este proceso está guiado por una serie de operaciones teatrales y culturales como: las perspectivas de los adaptadores, el trabajo preparatorio de los actores, la representación teatral de algunos rasgos particulares de cada cultura, ajustes de la recepción, habilidad de lectura, modelaciones sociológicas y antropológicas, etc. Colocados en esta teoría podríamos decir que el espectador ocupa un lugar bastante pasivo cuando recibiendo el espectáculo. De una perspectiva más activa la encontramos a Josette Féral, en su capítulo *El interculturalismo y los problemas de recepción*, donde propone una mirada del espectador más en cargo y responsable de su recepción, ejemplifica las problemáticas de recepción de unos espectáculos interculturales, sostiene el peso mayor del idioma y como está relacionado al concepto de “seducción del espectador” y, por último, se cuestiona sobre los límites de la interculturalidad en el teatro.

En nuestra ponencia presentamos y debatimos estas propuestas y al final esperamos tener un mejor acercamiento y entendimiento sobre la condición y complejidad del espectador intercultural.

» Presentación

El objetivo de la presente ponencia es de presentar algunas perspectivas teóricas sobre la condición intercultural del espectador, en general, y, en particular, de mirar a unos ejemplos de contextualización cultural dentro de un espectáculo. El estudio tiene sus raíces en la tesis de maestría en Teoría e Historia del Teatro en cual estoy trabajando actualmente.

Vamos a empezar con una contextualización de parte de Tzvetan Todorov y de su teoría sobre la interacción entre las culturas y en este sentido nos vamos a enfocar en algunos puntos de su

artículo que quedo en la literatura como marcador, influyendo y generando otras teorías importantes. Una de esas influencias la encontramos en Patrice Pavis y su acercamiento hacia el teatro intercultural, a través de un método de análisis. Veremos en qué posición encontramos al espectador dentro de su perspectiva y después pasemos a otra, de parte de una teórica con un enfoque distinto, a Josette Féral.

El cruce de culturas de Tzetan Todorov

Desde sus inicios, las sociedades humanas se han relacionado entre sí. No podemos encontrar una cultura que no haya tenido ninguna interacción con otra, y esto por el simple hecho de que la identidad nace en base a la conciencia de la diferencia. Además, dice Todorov, "una cultura evoluciona solo a través de sus contactos: lo intercultural incluye lo cultural". (Todorov, 1986, 16) Al comparar una cultura con un individuo, ya que puede ser un filántropo o un misántropo, de la misma manera las culturas pueden valorar el contacto con los demás o, por el contrario, desear el aislamiento. Pero este hecho último ciertamente no logrará cumplirlo en absoluto. (Todorov, 1986, 16)

Luego, el mismo Todorov, se pregunta cómo pesamos el contacto o su ausencia entre culturas. Su respuesta sería que apreciamos, para empezar, ambos: los individuos de un país disfrutan del conocimiento de su historia, sus valores y tradiciones, así como su apertura a otras culturas. Pero esta imagen unitaria de una cultura es mental, es a priori. De hecho, dentro de ella, una cultura está en un proceso constante de traducción (o incluso de transcodificación), dice Todorov: por un lado, los individuos se dividen en subgrupos (sexo, edad, contexto socio profesional), y por otro el otro, el modo de comunicación entre ellos no es isomorfo: "la imagen no es convertible sin restos en el lenguaje, ni al revés". Estas características le dan a la cultura su carácter dinámico. (Todorov, 1986, 16)

Tanto la atracción como el rechazo del extraño son actitudes existentes, pero se reconoce que la segunda actitud es más común que la primera. Podemos explicar este hecho solo observando el mundo que nos rodea, cómo encontramos que el cierre en sí es más fácil de hacer que la apertura. Esto último requiere un esfuerzo consciente y un "debe ser", no solo un "ser". Desde otra perspectiva, la de Northrop Frye, que Todorov menciona aquí, entendemos como una transvaloración es cuando uno regresa a uno mismo como resultado productivo del encuentro con el otro, y este hecho constituye un valor en sí mismo. La posición de Todorov es que el hombre es diferente de la planta, no está enraizado o no rompe sus raíces. El hombre se abre al mundo, cual deja de existir solo en y para él, el hombre existiendo en el mundo. De esta manera, "progreso cultural en una práctica de transvaloración". (Todorov, 1986, 17)

Todorov se preguntó si la transvaluación es un valor en sí mismo, es cualquier contacto o interacción con otra cultura algo positivo. La opción más feliz sería la de un cruce entre

culturas, que genera una mirada retrospectiva hacia uno mismo, pero que de ninguna manera implica una glorificación del otro. (Todorov, 1986, 21)

Yendo más lejos, se nos dice que conocer a los demás implica un movimiento de ida y vuelta y que sumergirse en una cultura extranjera significa detenerse en medio del camino. (Todorov, 1986, 22) Otro tipo de movimiento sería el del círculo hermenéutico, parece ser engañoso para Todorov, debido a que no permite el movimiento orientado hacia un horizonte, que para él es el de la verdad y de la universalidad. El problema con el círculo hermenéutico es que el individuo una vez que se encontró con el otro no regresa al mismo punto de cual salió. Además, intentará comunicarse desde su posición externa con los demás, una comunicación que al mismo tiempo no se limita a los demás. Al apelar a Rousseau, entendemos que para poner luz sobre el hombre en general, necesitamos abordar las diferencias entre las personas, no como un argumento de mal entendimiento, sino como una oportunidad para descubrir sus propiedades más profundas. (Todorov, 1986, 22-23).

Pavis y el modelo del reloj de arena

El objeto del estudio de Pavis es el cruce de culturas en la práctica teatral contemporánea. Afirma que este período es tan favorable, nunca antes el mundo occidental había presentado tanta variedad de elementos de otras culturas del mundo, sino también difícil, precisamente debido a este gran flujo que corre el riesgo de crear un collage, una mezcla explosiva e incomprensible en cual no se puede entender nada. (Pavis, 1990, 7)

La puesta en escena es el laboratorio de esta mezcla, que examina las representaciones de culturas, pasa cada una por el filtro del ojo y el oído, luego se presenta adaptada a la escena y al público. El acceso a este complejo laboratorio no es fácil de realizar, por un lado debido al hecho de que los artistas creativos no son convencidos con demasiada frecuencia para hablar, por otro lado, debido a que el público no está preparado para enfrentar este fenómeno complicado y difícil de explicar: el intercambio intercultural. (Pavis, 1990, 7)

Dado que, para poder analizar una experiencia de espectáculo intercultural, Pavis nos presenta un modelo basado en la paciencia y la atención al detalle como la de un reloj de arena. (Pavis, 1990, 9)

Veamos entonces qué implica este modelo del reloj de arena: en un polo tenemos la cultura fuente o la cultura extranjera, y en el opuesto, tenemos la cultura receptora. La primera ya viene en forma codificada y solidificada en varios modelos antropológicos, socioculturales y artísticos y pasará por una serie de filtros, que la reorganizarán, reajustarán y restablecerán hasta que llegue al otro polo. Al observar cómo se construye este reloj de arena, podemos ver cómo una cultura receptora se acerca a otra cultura y cómo, en nuestro caso, este proceso está dirigido por una serie de operaciones teatrales. (Pavis, 1990, 11)

Citando a Victor Hugo, Pavis quiere indicar que encontramos el teatro en la reunión de caminos, tradiciones, prácticas teatrales y no en un todo común, en una mezcla hacia una sustancia completamente diferente. El cruzamiento implica tanto la reunión como la hibridación, por lo que dos culturas pueden pasar muy cerca una de la otra, pero también pueden entrelazarse: las posibilidades son infinitas. (Pavis, 1990, 11-12)

Veamos entonces cuales son los niveles, los filtros mencionados anteriormente y qué papel juega cada uno. Los dos primeros tienen que ver con la modelación artística y cultural: la dificultad en este punto es diferenciar entre las dos, es decir, tener una cultura completamente extranjera frente a nosotros, es difícil para nosotros saber cuál es una característica cultural y cuál es una opción artística del autor. Sin embargo, las dos están relacionadas: la comprensión de un código artístico manda a un código cultural, y el conocimiento de algunos códigos culturales generales es necesario para comprender códigos artísticos específicos. El siguiente nivel es el de la perspectiva de los adaptadores, que tiene como argumento el relativismo: la puesta en escena contemporánea ya no insista más ni a la verdad absoluta ni a la totalidad, ni siquiera al sentido o a la coherencia. El trabajo de adaptación es un filtro bastante peligroso, ya que generalmente está controlado por un subgrupo que tiende a manipular el mensaje transmitido, especialmente si estamos hablando de uno político. Un nivel inmediatamente inferior nos encontramos con la preparación de los actores y la elección de la forma teatral, descubriendo aquí que el actor está en una posición intermedia, entre el bagaje histórico y lo que se pasará al futuro y que la cultura del actor generalmente está marcada por estereotipos, reglas y prácticas perteneciente a su entorno. El séptimo nivel es el de representación, del performance de la cultural, del cual aprendemos que cualquier representación es de hecho una traducción basada en el modelo de la cultura traductora. El enfoque y la adaptación de la recepción dependen de la perspectiva de cada uno, pero en general tiende a guiarse inevitablemente por el contexto sociocultural. Los momentos de legibilidad nuevamente dependen de cada uno, más precisamente, el receptor elige libremente a qué nivel (narrativo, temático o formal, sociocultural) lee la cultura presentada ante él. (Pavis, 1990, 18-24)

Este modelo tiene como objetivo comparar y mostrar que existe un diálogo entre dos culturas, pero que este campo está preparado y dirigido por esta serie de filtros que transforman la cultura original en la forma en cual llega al escenario frente a nosotros. Esta teoría no quiere posicionar ninguna cultura como inferior o superior, propone la apreciación del diálogo entre culturas y su resultado.

Por lo tanto, el último nivel es el de las consecuencias dadas o anticipadas y que pertenece casi por completo al espectador, ya que es el garante de la cultura que le llegó, lo que estaba cerca de él y lo que le quedó ajeno. Hay una manifestación de la memoria que nos hacen olvidar, de modo que cuando recordamos un espectáculo, en nuestro caso, no se nos dará como una

grabación, sino que nos aparecerá en una mutación perpetua, cambiante, dinámico. (Pavis, 1990, 24)

La conclusión presentada por Pavis en su estudio es que la forma en que un espectáculo llega a la audiencia y a cada uno de sus miembros, lo que abraza y lo que rechaza de los filtros a través de los cuales ha pasado lo que ve y vive delante de él, depende para cada uno, pero no sería indicado un rechazo de la teoría, como tampoco la relevancia cultural, de lo que queda y lo que está excluido, de lo que el espectador considera cultura y lo que no es cultura, de lo que entiende y lo que permanece intocable. (Pavis, 1990, 18-19)

Josette Féral: la dinámica y los límites en la recepción intercultural

Al teorizar sobre el espectador, en general, esto sucede desde uno de los tres puntos de vista: en términos estadísticos, suponiendo estudios psicológicos, como un ser pasivo, que simplemente recibe lo que ha sido preparado para él por creadores o como un ser activo, que usa lo que se le ofrece desde el escenario y construye su espectáculo. Féral afirma que, de hecho, el espectador se ve afectado por un entrelazamiento de factores sociales, culturales y estéticos, así como físicos y emocionales, que no solo pueden ser inconscientes, sino que condicionan la reacción y la lectura que realiza en la representación. Teniendo, por un lado, a lo que está en el escenario, por otro lado, las propias determinaciones, seguimos teniendo un elemento absolutamente esencial y que a menudo se omite, es decir, el interés o ausencia del mismo de parte del espectador, como también la opción de privilegiar ciertas parte del programa en el que se centrará su atención. (Féral, 2004, 129)

La actualidad de la discusión sobre la interculturalidad está respaldada por las profundas transformaciones que afectan nuestra forma de pensar, crear e incluso vivir dentro de nuestra propia cultura, de varias o del cruce entre culturas. La interculturalidad no es un fenómeno estrictamente estético, es social y nos afecta a todos en un nivel u otro. Por lo tanto, limitar nuestra visión de la interculturalidad solo al nivel teatral sería un error: la práctica teatral tiene que ver con todos los sectores de la sociedad, así como con los cambios que la afectan. (Féral, 2004, 136-137)

Centrándonos en el espectador, el enfoque de la interculturalidad es también un ejercicio en sí mismo, uno de evaluar y posicionar la propia historia, afiliaciones y anclajes, es decir, poder ver con los ojos más claros posibles donde uno se sitúa en la reunión con otro. (Féral, 2004, 138)

En el teatro intercultural, más que la forma en que un creador nos presenta un espectáculo, nosotros mismos como espectadores debemos hacer un trabajo individual en profundidad:

volver a interrogar a nuestra posición dentro de la historia, tanto como la posición de la obra artística estudiada, rehistoriar el hecho teatral a partir del lugar donde él se inscribe, a contextualizar la obra a partir de la manera en la que ella integra las temáticas o las prácticas artísticas de otras culturas, a reformular nuestra relación con el otro. (Féral, 2004, 138)

Y este trabajo se basa en leer otros libros, observar cómo una cultura se transmite a otra y el lugar del lenguaje en estas transferencias. Es esencial tener en cuenta que más que la transferencia, la integración intercultural se lleva a cabo a través del lenguaje. El lenguaje es la sustancia a través de la cual se fotografía lo real y se articula el pensamiento. El primer paso en el encuentro entre culturas es el idioma, a través del cual podemos o no tener acceso a la otra cultura. El lenguaje deja su huella en todo e incluso determina la particularidad en la que entendemos y nos relacionamos con el mundo. Y si hay un espacio en el que no podemos dejar de referirnos al lenguaje, es el de la literatura, de la ópera dramática en nuestro caso. (Féral, 2004, 139-140)

Es al menos fundamental el lugar del lenguaje en el teatro debido a uno otro papel que desempeña, el de "seductor" en la operación del espectáculo: los personajes deben hablar el idioma del espectador, y como él habla o como se espera de un personaje en particular para hablarlo; de lo contrario, la magia del teatro no sucede, el espectador no se siente parte de lo que ocurre ante él, no es parte del juego, no es real. (Féral, 2004, 142)

Féral, como Pavis y otros teóricos, elige como un ejemplo de representaciones teatrales interculturales de Ariane Mnouchkine de Shakespeare prestado elementos japoneses o indios. El resultado de tal experimento es muy interesante y curioso: los elementos de la cultura extranjera, los japoneses, no fueron apreciados como pertenecientes por los japoneses, sino que los europeos los reconocieron como japoneses. Esto se debió a la elección de esos elementos como japoneses desde una perspectiva europea y no japonesa.

Otro ejemplo analizado por Féral es el de Robert Lepage y con su Shakespeare, pero en Quebec, donde no se utilizó una traducción estándar al francés, sino que se optó por la que se habla en Quebec y, además, la que se habla por los espectadores de ese espectáculo. El efecto de estas elecciones fue que Shakespeare ya no parecía del otro continente, viejo y a cual nadie entiende de qué estaba hablando, sino uno de los espectadores mismos y alguien que parece estar hablando de las cosas actuales que también les están sucediendo a ellos.

Estos ejemplos nos hacen acompañar a Féral en sus argumentos para la infinita complejidad de la propuesta intercultural, pero que a la misma la podríamos mirar y del punto de vista como teniendo ciertas limitaciones.

La conclusión de Féral sería que la reacción del público, del espectador hacia un espectáculo depende, está condicionada por sus límites o limitaciones culturales. Pero es precisamente el teatro intercultural el que nos determina a los espectadores a salir de nuestras cajas habituales y convertirnos en un otro tipo de espectador: un espectador intercultural. (Féral, 2004, 136)

› ***A modo de cierre***

Durante este corto pero complejo viaje juntos, conocimos a Tzvetan Todorov y entendimos un poco más sobre la reunión, el cruce de culturas, luego conocimos el modelo de reloj de arena de Patrice Pavis como una forma de trabajar en un espectáculo intercultural, y en Finalmente exploré desde las profundidades de la interculturalidad con Josette Feral. Al final, ciertamente sabemos más o podemos reunir más cosas que podemos decir sobre el espectador intercultural, pero al mismo tiempo no podemos permanecer contemplativos de lo que se presenta y sentimos que esto no es todo, queremos comprendamos más: nos hemos convertido en espectadores, quizás más críticos, más interculturales.

Bibliografía

Todorov, T. (1986) "Le croisement des cultures" en *Communications*, No. 43, pp. 5-26; En línea: https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1986_num_43_1_1637 (Consulta: 10/05/20)

Pavis, P. (1990). *Le théâtre au croisement des cultures*. Paris. José Corti.

Féral, J. (2004). *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires. Galerna