

LOS MARCOS DEL MUNDO

FERNANDO ANDACHT

«La relación viene primero, ella precede». G. Bateson ¹

El fenómeno teatral, bajo la forma vanguardista, nos permite acceder a un mecanismo central para hacer sentido del mundo. Analizar cómo vemos una representación puede conducirnos a comprender cómo vemos y construimos esa compleja experiencia llamada realidad.

ENTENDER ES ENMARCAR

Vivir es, entre otras cosas, llegar a comprender qué está sucediendo alrededor nuestro. Un simple beso puede ser cortesía trivial, amor filial o preámbulo del acto sexual. Hacer sentido de esa avalancha de sensaciones que es el mundo no es tanto dejar que aquellas acudan a mí como enviar al exterior conjeturas, mis expectativas, sobre lo que plausiblemente pasa.

El sociólogo Erving Goffman describe este quehacer semiótico cotidiano como «la proyección de marcos de referencia». Una tarea interpretativa constante de la cual no es consciente pues «por lo común los hechos corroboran estas proyecciones, haciendo que las conjeturas se disuelvan en el apacible flujo de la actividad».² La obra donde afirma esto se llama precisamente *El Análisis del Marco (Frame Analysis)*. La fundamentación teórica de Goffman aparece resumida en nuestro acápite. La comunicación humana, así como la cultura que de ella deriva, son según Bateson un aprendizaje de contextos. Existen mensajes que clasifican otros mensajes, los primeros son *metamensajes* y definen el *marco (frame)* situacional. En un trabajo anterior utilizamos idénticas premisas teóricas. En aquella oportunidad tradujimos «frame» por «encuadre», subrayando así el paralelo con el concepto homónimo del psicoanálisis. Creemos que «marco» tiene un alcance léxico más general y lo utilizaremos aquí en procura de mayor claridad expositiva. No implica sin embargo ninguna modificación de la teoría empleada antes.

1. G. Bateson, *Mind and Nature*, N. York, Bantam, 1980, p. 147.

2. E. Goffman, *Frame Analysis*, Boston, Northeastern Univ. Press, 1986, p. 39 (de ahora en más citado como F.A.)

3. F. Andacht, «En el Teatro y en la Vida; el Encuadre», *Relaciones* 25 (1986).

Un marco es a la vez esquema interpretativo y modo de relación con el entorno. Se hace visible en la *denominación*: la atribución de un nombre a algo/alguien es la forma de cerciorarme de lo otro y de mí mismo. Tal es el alcance de la respuesta que nos damos respecto a qué está sucediendo.

Acierta la prologuista cuando describe la obra de Goffman como un análisis de «la dimensión inevitablemente relacional del significado».⁴

¿Cómo podemos volvernos conscientes de nuestro enmarcar cognitivo del entorno? Sólo el rechinar de los goznes de la aceitada máquina semiótica que produce el sosiego, nos permite este tipo de lucidez. De lo contrario es un proceso que doy por sentado, o como lo expresa gráficamente el inglés: «to take for granted», es decir, tomar algo por garantido. En toda sociedad funciona una poderosa e implícita *garantía pragmática*: un dispositivo que legaliza los actos cotidianos, banales o trascendentes, determina así lo que puede acaecer y cuál es su sentido «normal». El antecedente filosófico lo proporciona Kant cuando afirma que el ojo inocente es ciego. Para el sociólogo, «la mera percepción es una penetración del mundo mucho más activa de lo que parecería a primera vista.»⁵

La hipótesis del presente trabajo es que una manipulación del marco llamado «teatro» determina la experiencia social conocida como «teatro de vanguardia o experimental». Retomamos pues tema y tratamiento del artículo anterior ya citado. La elaboración se sirve de nuevo material empírico, la puesta en escena del grupo Stary Teatr de Cracovia, en Montevideo,⁶ y aportes teóricos de Goffman y de uno de sus principales exégetas, D. MacCannell.

¿TEATRO-MUNDO?

¿Por qué elegir el teatro para investigar la organización social de la experiencia? La analogía tradicional expresada en la metáfora *teatrum mundi* (el mundo es un teatro) aparece muy tempranamente en la investigación de Goffman. Sin embargo, en su ya clásico *La Presentación de la Persona en la Vida Cotidiana*, de 1959, el autor se cuida de aclarar que si bien «la vida en sí es algo que se representa en forma dramática, el mundo entero no es por cierto un escenario, aunque no es fácil especificar los aspectos fundamentales que establecen la diferencia».⁷

Surgen varias objeciones posibles a la utilización del modelo dramático. Antes que nada, lo que sucede sobre el escenario ni siquiera es real. Es en este punto donde se destaca la originalidad de Goffman respecto a sus antecesores en el tema (William James, A. Schutz): lo central para generar un dominio del mundo con sentido no es su realidad, sino todo aquello en que el individuo «pueda sentirse interesado, absorto, transportado, y esto puede bien ser algo que él sostenga que está realmente pasando sin ser real».⁸ La referencia es aquí a toda clase de situación *realmente irreal* que convoque nuestro real interés como espectadores (cine, televisión, novela, teatro).

4. B. Berger, «Prólogo» de F.A. p. XIII.

5. F.A., p. 39.

6. «Crimen y Castigo» en la *Tercera Muestra Internacional de Teatro de Montevideo*, Abril, 1988.

7. E. Goffman, *La Presentación de la Persona en la Vida Cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu, 1981 (1959), p. 83.

8. F.A., p. 6.

Otra crítica posible es que, tal como lo admite el propio Goffman, la tarea central de la sociología es estudiar «la organización social y la estructura social», por ende «un libro sobre algo que un actor individual puede tener en mente, como la organización de la experiencia, trata sobre asuntos de importancia secundaria».⁹

Creemos que su proyecto epistemológico encaja perfectamente dentro del movimiento hacia la periferia, típico de la semiótica de segunda generación.¹⁰ La atención de los investigadores en aspectos sociales antes considerados de baja temperatura semiótica, está arrojando altos dividendos en cuanto a una mayor comprensión de comunicación y cultura se refiere. El hombre no envía información por un único código y medio, sino que orquesta una panoplia de variadísimos mensajes a través de una multitud de canales. Hoy se habla de una «multimodalidad»¹¹ semiótica que involucra no sólo la totalidad del cuerpo sino incluso el espacio del que nos apropiamos para comunicar. La multimodalidad viene a suplantarse el superado modelo informacional que daba primacía absoluta a la dimensión lingüística.

EL GALPÓN Y LA ORTODOXIA

«... la duda se produce no por la preocupación de ser engañado, sino por la preocupación sobre qué tipo de marco o de clave se aplica...» E. Goffman.¹²

«La representación será en un galpón. Se trata de una puesta no ortodoxa.» Tal el anuncio-explicación de un organizador local. Sobre esta exigencia de un galpón, manifestada por el Stary Teatr de Cracovia, para su representación, basamos nuestro planteo.

¿Por qué un grupo teatral elige *no elegir* el lugar convencional, la sala teatral? O, lo que es lo mismo, ¿qué implica para un grupo elegir como todos los demás una sala cualquiera para representar una obra?

Estas preguntas pasaron por la mente de muchos espectadores antes, durante y después de asistir a la obra montada por los visitantes. Algo que se podría resumir así: ¿Para qué vinimos a apretujarnos en los tablonces de este frío e incómodo galpón? Pensamos que la decisión del grupo teatral incide decisivamente sobre el marco, es éste en su totalidad el que se altera al cambiar uno de sus componentes: el espacio escénico. El galpón es el no-lugar teatral, es un sitio cualquiera, irremediamente ajeno a esa clase de contextos donde nos ubicamos para ver algo que llamamos «teatro». La relación semiótica que surge es otra.

La manera más eficaz de afectar el cuerpo de una institución es alterar sus límites, los que lo definen como tal. Exceptuando el subgénero, «teatro callejero», salir del confín de la sala de teatro implica que el marco se nos descosa allí donde está más expuesto, en sus «costuras» institucionales. La peligrosidad de los márgenes corporales que describe la

9. *Ibid.*, p. 13.

10. F. Andacht, *op. cit.*, p. 4.

11. D. Preziosi, *The Semiotics of the Built Environment*, The Hague, Mouton, 1979, p. 98.

12. *F.A.*, p. 122.

antropóloga M. Douglas, puede hacerse extensiva a la situación teatral: «Toda estructura de ideas es vulnerable en sus márgenes.»¹³

No menos interesante para nuestro enfoque fue la opinión de varios miembros del público después de ver la representación: una expresión de sorpresa porque la puesta que habían presenciado era de tipo *frontal*. *Se había utilizado el pedido no convencional de modo convencional*. Salvo cierta dificultad visual de las primeras filas y la incomodidad de los asientos, lo demás parecía seguir las pautas de un teatro hecho en sala.

No era en absoluto obvio para el público reunido en el galpón que la realización escénica del Stary Teatr hubiera sufrido alteraciones notorias de haberse hecho en una sala convencional. El espacio de los actores permaneció *sellado* —exceptuando la mirada— respecto al público. No hubo rupturas espaciales, desplazamientos dentro del área del galpón ocupada por los espectadores. Sin duda es posible esgrimir términos como «atmósfera», «fuerza dramática», «aire especial», etc., para explicar o describir el uso del galpón. Estos términos podrían multiplicarse indefinidamente, pero lejos de aclarar el fenómeno, lo tornan impenetrable. El impresionismo es por definición impreciso, su fuerte es su debilidad, la gran riqueza sugestiva de palabras como «atmósfera» es sólo igualada por su vaguedad conceptual.

Cabe advertir que los juicios sobre la utilización del galpón no significan de ningún modo una valoración del producto artístico ofrecido. Si éste fue renovador y magnífico o rutinario y consabido no le corresponde al autor de estas líneas decirlo. Nos limitamos a consignar una serie de reacciones, la *recepción* del espectáculo. La finalidad perseguida es caracterizar un comportamiento social más amplio que incluye ir al teatro: la participación en formas de entretenimiento vicario.

Sentimos un curioso placer sustitutivo al ver(nos) en las más variadas formas de libretos dramáticos (*dramatic scriptings*), es decir, «todas aquellas secuencias de experiencia personal representada que se vuelven disponibles para la participación vicaria de una audiencia o de lectores».¹⁴ El material teatral puede generar «un dominio de existencia» en el cual absorbernos. Para conseguir este efecto, el teatro transforma sistemáticamente la vida, los hechos enmarcados primarios, lo que ocurre literalmente, en otros que no. A esta versión o transposición Goffman la llama «puesta en clave» (*keying*). Poner en clave es enmarcar un marco pre-existente, primitivo.

Como ya señalamos, los márgenes son vulnerables, el proceso de transposición puede reiterarse una y otra vez, cambiando el sentido de la experiencia. Piensen sino en una televisación de la representación del grupo polaco, luego en un posible uso de ésta como ejemplo de teatro vanguardista en un ámbito educativo, por fin, en lo que estamos haciendo ahora con ella. Ofrecerla como ilustración del proceso indefinido de puesta en clave es a su vez agregarle una nueva transposición, otro sentido.

Cada nuevo marco, producto de la re-transposición (*rekeying*) coloca una nueva «laminación». Nuestra atención ingenua se ubica en la parte más interna de esta estructura estratificada. Una actitud más distanciada y analítica se coloca en la laminación más externa. Esta constituye el borde del marco (*rim of the frame*) y define el estatuto que esta actividad recibe en el mundo real. Pensamos que otra forma de re-transposición es partir

13. M. Douglas, *Purity and Danger*, London, Routledge and Kegan Paul, 1966, pp. 120-121, cit. en F.A. p. 37.

14. D. MacCannell, «The Descent of the Ego» inédito, s/f, p. 2.

del marco teatral y cambiarlo de sitio, llevarlo a un galpón, por ejemplo. El peso de esta decisión, en apariencia insignificante, puede considerarse desde dos perspectivas.

Primero el aspecto normativo. El hombre sólo cree que es verdadero lo que él mismo ha hecho. Así reza el principio enunciado por Vico en el s. XVIII como *verum factum* (hacer verdadero). En términos más actuales decimos que «la sociedad se constituye a sí misma y que la norma social es la forma específica de este acto de autoconstitución».¹⁴ Cuando una de las normas fundacionales de que habla MacCannell es violada, surge lo anormal o socialmente aberrante. También aparece una aguda conciencia de estar en presencia de otra cosa (otro nombre). Debemos entonces aplicar otro marco, pero no a la realidad o marco primario sino a una puesta en clave de éste. Puede llamarse «no ortodoxia», como lo hizo la organización local, o vanguardia. Poco importa el rótulo escogido, mucho en cambio el que los espectadores compartían la sensación inequívoca de estar en el lugar equivocado.

Segundo: lo significativo en teatro. La tradición le ha enseñado al público que «no debe encontrar en el espectáculo teatral qué es lo significativo. La selección ya ha sido hecha —todo lo que hay allí es significativo».¹⁵ No se puede por ende no atender la elección hecha por el grupo de Cracovia. Hacerlo implicaría para el público desconocer el marco habitual que la motiva a ir allí en primer lugar: el teatro.

¿CUÁL ESPECTADOR?

«Un miembro individual del público no absorbo en la representación no necesariamente arruina el espectáculo, un participante no absorbo mientras hace el amor, puede hacerlo.» E. Goffman ¹⁶

El análisis dramático de Goffman no se detiene en el yo del individuo, último límite del sentido común, sino que procede a describir lo que MacCannell llama «la desconstrucción del sí mismo bajo el capitalismo moderno».¹⁷

Una de las divisiones propuestas por Goffman atañe al espectador teatral. Por un lado existe el aficionado teatral (*theatergoer*), él es la contrapartida del actor. Ambos tienen en su haber actividades no teatrales: uno hará la cola para sacar su entrada, el otro para cobrar su sueldo por trabajar para el primero. Por otra parte coexiste en el espectador otra figura, el contemplador (*onlooker*). El es una especie de «figón oficial», ser simétrico y complementario del personaje sobre el escenario. Entre ambos «no hay interacción sino un marco»,¹⁸ aclara Goffman. Le toca al contemplador penetrarse en el dominio más interior del marco teatral, pero también recibe los efectos de las transposiciones del marco. Aficionado y contemplador conforman esa ilusoria unidad llamada público.

El contemplador es quien debe «olvidar» la convención originaria del universo plástico renacentista, de presentar en escena un cubo al que le falta una pared. Así él podrá ver, oír y sentir a su antojo. El aficionado no comparte este olvido. Es él quien presa de incertidum-

15. S. Langer, *Feeling and Form*, N. York, C. Scribner's Sons, 1953, p. 310, cit. en *F.A.*, p. 144.

16. *F.A.*, p. 120.

17. D. MacCannell, «Erving Goffman (1922-1982) Commemorative Essay», *Semiotics* 45-1/2 (1983), p. 4.

18. *F.A.*, p. 127.

bre o desconcierto' debe llevar al contemplador hasta ese no-lugar teatral, el galpón. En tanto aficionado permanece en el borde externo del marco teatral, para que el otro pueda absorberse dentro del universo de la ficción que realmente se está poniendo en escena frente a él.

A la pregunta del aficionado: «Pero esta puesta, ¿no se podría haber hecho en una sala común?», el contemplador debe responder: *sí* y *no*. Sí, materialmente, como producción objetual, no como mundo dramático en el que absorberse, pues no habría sido una puesta no-ortodoxa. No se trata de lo que socialmente se conoce como un «snob». Éste se diferencia del espectador apasionado en que mientras el primero anhela ser visto por todos (puro aficionado), el otro busca verlo todo (puro contemplador). Ambas actitudes son *tendencias hacia* estos polos, sin jamás alcanzarlos; ya vimos cómo los dos roles coexisten en el público.

Primera conclusión: la vanguardia teatral en tanto proyecto de sentido no se basa ni en un estilo ni en un contenido específicos, sino en cierta clase de relación. Vanguardia teatral es el intento de aproximar el desempeño del público al del *amante* sin cuya entrega peligra el éxito de la empresa, como lo describe el acápite de esta sección. Ver, oír y sentir algo diferente de lo tradicional conlleva necesariamente ser partícipe de una estructura de marco *alterada*. Esa transposición de la realidad llamada «teatro» debe sufrir una nueva alteración, para sentar las bases de un nuevo contrato pragmático.

El modelo sociosemiótico de Goffman explica cómo «la vida social puede vivirse en la intersección de códigos sociales y dramáticos que pueden tener o no que ver uno con el otro». ¹⁹ El acto «cuidadosamente libretado... de pasar un cheque falso (en el que) el pasador debe exitosamente insertar su acción en una rutina que parezca normal» ²⁰ es el ejemplo elegido por MacCannell para ilustrar una combinación de términos opuestos. Por un lado algo que el código social, la moral pública, juzga aberrante, y por otro una apariencia normal, según el código dramático. Nuestro ejemplo es la conjunción de la disfuncionalidad social implícita en trasladarse a un galpón para ver teatro, con la apariencia convencional de la representación allí realizada. El cruce de lo social y lo dramático determina el tipo de tarea interpretativa del espectador. La zozobra del aficionado (código social) es incorporado como sensación de teatro vanguardista por el contemplador (código dramático).

PARA CERCIORARME MEJOR

¿Cuál es el fin último, si lo hay, de esta re-transposición que genera la peculiar experiencia del teatro de vanguardia? La coexistencia de muchas interpretaciones del mundo parece ser una de las características de nuestro mundo moderno; la rivalidad entre concepciones alternativas del mundo social es a la vez una ventaja, el pluralismo, y un problema, la incertidumbre. La sociología del conocimiento describe este fenómeno como «una competencia entre visiones del mundo». ²¹ Cada una de éstas para existir debe sustentarse en una «consistente y continua estructura de plausibilidad». ²²

19. D. MacCannell, «The Descent...», p. 22.

20. *Ibid.*, p. 21.

21. P. Berger, *A Rumour of Angels*, London, Penguin Books, 1969, p. 59.

22. *Ibid.*, p. 60.

Pero he aquí el dilema del hombre moderno: sin el apoyo de una fe religiosa monolítica, como la que sustentaba a nuestros antepasados, y que tal vez subsiste en alguna sociedad tradicional alejada del movimiento secular moderno, él está sometido al tironeo de muchas versiones posibles sin que ninguna sea la segura y definitiva. Nuestro hombre actual vive dentro de «una pluralidad de mundos; ir y venir entre estructuras competidoras y a menudo contradictorias (hace que) cada una de ellas salga debilitada por su coexistencia involuntaria con las demás».²³ Aun dentro de un mundo tan secular como el nuestro, el hombre necesita cerciorarse de sí mismo, y dar con las certidumbres que el orden político no le puede ofrecer. El politólogo N. Lechner habla de «un déficit simbólico expresivo» en la sociedad secular, ya que aparentemente ésta «no puede afirmarse a sí misma sin un referente utópico».²⁴ Estamos ante la paradoja de un mundo que niega lo sacro como fuente de certidumbre última, pero que «tampoco permite descartar la demanda».²⁵ Toda la sociosemiótica fundada por Goffman parece apuntar a la disolución del «sí mismo» (*self*) en tanto causa y origen unitario de la persona. El «sí mismo» no sería más que «un efecto dramático que surge difusamente en la escena representada».²⁶ MacCannell describe esta inversión teórica que pone al «sí mismo» como *producto* en vez de *causa* de las impresiones surgidas en el otro, como «un movimiento absolutamente existencialista».²⁷

Frente a este panorama de incertidumbre, unidad ilusoria y ambivalencia, en el cual un hombre no es sino el vehículo para sus signos y el lector de los signos ajenos, ¿qué función viene a cumplir el teatro de vanguardia?

La propuesta estética vanguardista intenta cerrar dentro de un ámbito específico el tiempo y lugar de una representación, el abismo que existe entre los diversos roles y creencias en los que debe dividirse el individuo en el universo secular contemporáneo. La forma de teatro que ejemplificamos con el Stary Teatr de Cracovia, en todas sus manifestaciones históricas, es un proyecto utópico que busca abolir los marcos externos y prometer al hombre la felicidad mundana, aquí y ahora, de la máxima significatividad, el éxtasis estético confundido con el éxtasis sexual o religioso. La utopía, según Lechner, sería «la única perspectiva capaz de trascender la desarticulación de la sociedad, una vez deslegitimado el ordenamiento recibido».²⁸ La creación de un marco especial para la experiencia estética «no ortodoxa» pretende involucrar de tal modo al contemplador que las demás estructuras de plausibilidad, depositadas en el aficionado, no perturben en absoluto una experiencia que debe ser absoluta.

Tal vez sirva para entender este fenómeno, la comparación con la recepción televisiva. Mirar televisión se ubica en las antípodas del fenómeno descrito arriba. El marco televisivo se desarrolla en el sitio de mil otras actividades, comparte libretos dramáticos con elementos ajenos (publicidad, p.ej.). El resultado es una atención y una tensión intermitentes, disociadas. El pedido del Stary Teatr busca un tipo de absorción que produzca la máxima certidumbre.

La ilusión que deja de ser ilusión: dicotomía irresoluble que describe esta empresa

23. *Ibid.*, p. 61.

24. N. Lechner, «¿Responde la Democracia a la búsqueda de Certidumbre?», *Documento de Trabajo Prog. Flacso*, N.º 340 (1987), p. 34.

25. *Ibid.*, p. 35.

26. E. Goffman, *La Presentación...*, p. 269, cit. en D. MacCannell, «Erving Goffman...», p. 4.

27. D. MacCannell, *ibid.*

28. N. Lechner, *op. cit.*, p. 32.

utópica del teatro vanguardista. Pero debemos recordar que la búsqueda es a dos puntas: sólo se es experimental o no ortodoxo si se recibe una acogida de esa índole. Debieron reunirse las conjeturas de muchos aficionados en aquel galpón, con la propuesta de un grupo de actores y técnicos, para que la experiencia teatral de vanguardia pudiera llegar a los contempladores.

Fernando Andacht
Centro Estatal de Diseño
Montevideo (Uruguay)