

▲ ▲

Victor Turner

Respecto a su estilo e intención, este género imita los tratados de las Ciencias naturales que reflejan el pensamiento de un periodo de cinco siglos conocido en Occidente como la "era moderna". Lo moderno ahora se está convirtiendo en parte del pasado. Arnold Toynbee acuñó el término "posmoderno"; Ihab Hassan le ha dado mayor prominencia y Michel Benamou [1977], editor de *Performance in Postmodern Culture*, intenta otorgarle mayor especificidad. No me gustan estas etiquetas, pero es claro que existe lo que Richard Palmer llama un "giro posmoderno" en el pensamiento reciente (en un artículo del volumen de Benamou, "Hacia una hermenéutica del *performance* posmoderno"), que tiene un efecto liberador en la

²² "The Anthropology of Performance", en Turner, Victor, y Edith L. B. Turner, *On the Edge of the Bush. Anthropology as Experience*, Tucson, The University of Arizona Press, 1985, pp. 177-204. El mismo texto se incluyó también en Turner, Victor, *The Anthropology of Performance*, Nueva York, Performing Arts Journal Publications, 1988, pp. 72-98. Traducción del inglés por Magdalena Uribe Jiménez e Ingrid Geist.

antropología, al igual que en muchas otras disciplinas. Premoderno, moderno y posmoderno son términos crudos y poco elegantes para nombrar eras culturales de diferentes duraciones, pero pueden darnos pautas provisionales para los datos sobre el *performance*, que es el tema central de este ensayo.

Lo premoderno representa una destilación o condensación de muchas concepciones del mundo y cosmologías antes y a la vez fuera de la perspectiva moderna, que fue la emergencia de la conciencia occidental hace aproximadamente cinco siglos. El historiador cultural suizo Jean Gebser sostiene que el surgimiento de la perspectiva fue, como escribe Palmer casi literalmente, "la clave de la modernidad". Palmer resume así el argumento de Gebser:

La perspectiva espacializa el mundo, orienta el ojo en relación con el espacio de una forma nueva [...] Representa una "racionalización de la mirada" (William M. Ivins) [...] La perspectiva lleva a la fundación de una geometría matemática, que es el prerrequisito para la ingeniería y maquinaria moderna [...] para aumentar uniformemente el naturalismo en la representación pictórica europea (pero también para sus extensiones puramente esquemáticas y lógicas) [...] Ambos se deben al crecimiento y la expansión de los métodos que han proporcionado los símbolos, repetibles en formas invariables, para la representación de la conciencia visual y una gramática de la perspectiva que hizo posible establecer relaciones lógicas no sólo dentro del sistema de símbolos sino entre este sistema y las formas y ubicaciones de los objetos que simboliza [...] La combinación de los números abstractos como símbolos de medición con la perspectiva, una forma de relacionar esos números como símbolos con el mundo visual, lleva a un sentido del espacio medido, expandido hacia afuera desde un punto dado; finalmente el mundo es mensurable. Lo anterior quedó resumido en la máxima de Galileo: "medir todo lo mensurable y convertir lo no mensurable en algo capaz de ser medido".

Esta actitud aún es común entre los antropólogos como George Spindler, quien subraya en su libro, *The Making of Psychological Anthropology* [1978:197 y s]: "si sucede, se puede contar".

La espacialización de la visión tiene implicaciones metafísicas y epistemológicas [...] El énfasis excesivo en el espacio y la extensión divide el mundo en sujetos que

observan y objetos materiales ajenos [...] Las palabras son vistas como simples signos de los objetos materiales del mundo [...] El tiempo mismo se percibe en términos espaciales [...] como mensurable; como una sucesión lineal de momentos presentes [...] El modelo perspectivista hace que el hombre sea la medida y el medidor de todas las cosas [...] La racionalidad tecnológica armoniza con la ética protestante —dios otorga sus bendiciones a la persona individualista y competitiva (implícitamente un varón) que prohíbe y reprime los deseos en el interés de metas más “racionales”; el poder y el control [...]—. La historia, percibida como una línea recta que nunca describe un círculo de retorno sobre ella misma, se convierte en la historia de un autoperfeccionamiento progresivo del hombre a través del ejercicio de la razón [Spindler, 1978:22-23].

Las acotaciones de Spindler describen dignamente el clima de pensamiento “moderno” en que se llevó a cabo mi formación antropológica. Era un ambiente en el que las fronteras de las disciplinas académicas habían sido claramente definidas y se transgredían por riesgo propio; la ambigüedad de fronteras se veía, en palabras de Mary Douglas, como una forma de polución; gran parte del trabajo interdisciplinario se consideraba una aberración. En la antropología había una tendencia que representaba la realidad social como estable e inmutable, como una configuración armoniosa gobernada por principios mutuamente compatibles y lógicamente interrelacionados. Existía una preocupación general respecto a la consistencia y congruencia. Aunque la mayoría de los antropólogos estaban conscientes de que, generalmente, existen diferencias entre las normas ideales y el comportamiento real, casi todos sus modelos sociales y culturales se basaban en la ideología más que en la realidad social o tendían a tomar en cuenta la relación dialéctica entre éstas. Todo lo anterior proviene de una percepción de la realidad en términos espaciales. Así funcionó también el estudio de las correlaciones estadísticas entre las variables sociales y culturales, tal como lo encontramos en *Social Structure*, de G. P. Murdock [1949]. Sally Moore, en su libro *Law as Process* [1978:36], comenta al respecto:

No importa si la ideología es vista como la expresión de la cohesión social o como la expresión simbólica de la estructura, si es vista como el diseño de una nueva

estructura o la racionalización del control del poder y de la propiedad, en cualquier caso, el análisis se hace en términos de **encuadre**.

Durante mi trabajo de campo, me desilusionó el imperante énfasis en el encuadre y la congruencia compartido por el funcionalismo y los diferentes tipos de estructuralismo. Llegué a ver un sistema o "campo" social más bien como un grupo de procesos ligeramente integrados, con algunos patrones y persistencias de forma, pero controlados por principios de acción discrepantes, expresados en reglas de costumbre que con frecuencia son situacionalmente incompatibles. Esto fue resultado del método descriptivo y analítico que llamé "análisis del drama social". De hecho, mi experiencia como etnógrafo en la sociedad ndembu del noroeste de Zambia, en África Central, me impulsó este enfoque. En varios escritos he ofrecido ejemplos de dramas sociales y de su análisis.

Con base en el tema de este ensayo —la antropología del *performance*—, haré referencia a la discusión de mi esquema hecha por un hombre de teatro. Me refiero a Richard Schechner, profesor de drama en la Escuela de Arte de la Universidad de Nueva York y director del Grupo de Performance; una compañía de vanguardia teatral. Schechner expone su visión en el capítulo "Hacia una poética del performance" (*Essays on Performance Theory*) [1977:120-123], donde dice:

Victor Turner analiza los "dramas sociales" usando la terminología teatral para describir situaciones no armónicas o críticas. Estas situaciones —altercados, combates o ritos de pasaje— son intrínsecamente dramáticas porque los participantes no sólo hacen cosas sino tratan de **mostrar a otros lo que están haciendo o han hecho**; las acciones adoptan el aspecto de "ejecutado-para-un-público". Erving Goffman propone una aproximación más directamente escenográfica al usar el paradigma teatral. Cree que toda interacción social se escenifica —la gente se prepara tras el escenario, confronta a otros al usar máscaras y jugar roles, usa el área del escenario principal para el *performance* de las rutinas, etcétera—. Para Turner y Goffman, el esquema humano básico es el mismo: alguien empieza a moverse hacia un nuevo lugar en el orden social; este movimiento se propicia o se bloquea a través del ritual; en cualquier caso surge una crisis porque cualquier cambio de status involucra un reajuste de todo el esquema; este reajuste se realiza ceremonialmente —esto es, por medio del teatro.

En *Dramas, Fields, and Metaphors* [1974e:37-41] defino drama social como unidades no-armónicas o disonantes del proceso social que surgen en situaciones de conflicto. Hay cuatro fases típicas principales de la acción pública:

1. La brecha de las relaciones sociales gobernadas por normas.
2. La crisis que tiende a ensanchar la brecha. Cada crisis pública tiene rasgos liminares, porque es un umbral (limen) entre fases más o menos estables del proceso social, pero por lo común no es un limen sagrado, rodeado de tabúes y reclutado del centro de la vida pública. Por el contrario, la crisis expone su postura amenazante en el foro mismo y, como tal, reta a los representantes del orden a enfrentarse con ésta.
3. La acción correctiva abarca desde el consejo personal y la mediación o el árbitro informal hasta la maquinaria jurídica y legal y, para resolver ciertos tipos de crisis o legitimar otras formas de resolución, incluye la ejecución de un ritual público. La fase de reajuste también tiene sus rasgos liminares, su ser "entre lo uno y lo otro" y, como tal, desde cierta distancia proporciona una réplica y crítica de los sucesos que conforman y han llevado a la crisis. Esta réplica puede ocurrir en el lenguaje racional del proceso judicial o en el lenguaje metafórico y simbólico de un proceso ritual.
4. La fase final consiste ya sea en la reintegración del grupo social alterado o en el reconocimiento social y la legitimación de un cisma irreparable entre las partes contendientes.

En primer lugar comentaré la diferencia entre mi uso del término "ritual" y las definiciones de Schechner y Goffman. Estos autores parecen entenderlo como un acto de unidades estandarizadas que puede ser tanto secular como sagrado; yo lo considero un *performance*, una secuencia compleja de actos simbólicos. Desde mi punto de vista, el ritual es, como dice Ronald Grimes, un "*performance* transformador que revela las principales clasificaciones, categorías y contradicciones de los procesos culturales".

Para Schechner, lo que llamo "brecha", el evento inaugural de un drama, siempre se realiza al ejecutar un ritual, un acto ritualizado o una "jugada". Hay algo de verdad en esto. Por ejemplo, en el primer drama social que presento en

el libro sobre el proceso social ndembu, *Schism and Continuity* [1957], hay una serie de dramas sociales centrados en un individuo ambicioso de poder e influencia, quien ostenta el cargo de jefe de la aldea. El protagonista, Sandombu, en su campo sociocultural efectivo, "dramatiza" frente a los demás que está cansado de esperar la muerte del viejo jefe, Kahali, hermano de su madre, y evade ostensiblemente ofrecerle las porciones de carne de un antílope que cazó, las cuales le corresponden según su status, edad y relación. El rechazo de cumplir la costumbre, así como la transgresión de una costumbre con implicaciones rituales, pueden considerarse actos ritualizados, ya que compartir un animal sacrificado implica compartir la sustancia sagrada que constituye el parentesco matrilineal, especialmente con el aspecto procreador de la maternidad. Existen muchos rituales vinculados tanto con la matrilinealidad como con los cultos de caza que contienen símbolos de sangre. Preferiría usar la noción de "transgresión simbólica" —que también puede coincidir con una violación efectiva de la costumbre e incluso del orden legal— en lugar de "transgresión ritual" en el marco de la brecha, la primera fase de un drama social.

En mi opinión, algo más interesante que la definición de ritual es el nexo establecido por Schechner entre el drama social y el teatro y el uso que hice con Goffman del "paradigma teatral". Para Goffman, "todo el mundo es un escenario", es decir, el mundo de la interacción social está lleno de actos rituales. Para mí, la fase de la dramaturgia empieza cuando surgen las crisis en el transcurso diario de la interacción social. Por lo tanto, si la cotidianidad es un tipo de teatro, el drama social es un metateatro, es decir, un lenguaje dramático acerca del lenguaje usado en el juego de los roles ordinarios y del mantenimiento del status, lo cual constituye la comunicación en el proceso social cotidiano. En otras palabras, cuando los actores de un drama social, en palabras de Schechner, "tratan de mostrar a otros lo que están haciendo o han hecho", están actuando conscientemente y llevan a cabo lo que Charles Hockett ha detectado como un rasgo peculiar del lenguaje humano: reflectividad y reflexividad, la habilidad de comunicarse sobre el propio sistema de comunicación [Hockett, 1960]. Esta reflexión no sólo se encuentra en la fase de irrupción de la crisis —cuando las

personas ejercen su voluntad y desatan sus emociones para lograr sus metas hasta entonces ocultas o inconscientes (aquí la manifestación sigue a la reflexión)—, sino que está presente también en la fase cognitivamente dominante del reajuste, cuando las acciones de las dos fases anteriores se convierten en asunto de un escrutinio dentro del marco proporcionado por las formas y procedimientos institucionales —aquí, la reflexión está presente desde el principio, ya sea que la maquinaria correctiva se caracterice por ser legal, cuasi-jurídica o ritual.

Goffman, Schechner y yo constantemente hacemos énfasis en el proceso y las cualidades procesales: *performance*, jugada, escenificación, trama, acción correctiva, crisis, cisma y reintegración. Este énfasis es el “giro posmoderno” en antropología, quizá previsto ya en la modernidad antropológica, aunque nunca fue su tema central. Tal giro implica convertir al espacio en proceso, temporalizarlo, contrario a la espacialización del proceso y del tiempo, la esencia de lo moderno.

Aunque exista una importante diferencia entre las definiciones lingüísticas y antropológicas del *performance*, una parte del cambio de las formas modernas del pensamiento sobre los problemas socioculturales a las posmodernas se ilustra adecuadamente en un reciente intento de Edmund Leach en el artículo “La influencia del contexto cultural en la comunicación no verbal del hombre” [Hinde, 1977:321 y s], donde aplica el vocabulario de la lingüística a las cuestiones antropológicas. Leach expone que la preocupación del antropólogo es delinear un marco de **competencia** cultural, en términos del cual las acciones simbólicas del individuo pueden tener sentido. Sólo podemos interpretar la **performancia** individual a la luz de lo ya inferido acerca de la competencia. Sin embargo, para hacer nuevas inferencias acerca de la competencia tenemos que aislar un patrón estándar que tal vez no aparezca de manera inmediata en los datos accesibles directamente a la observación. Chomsky introdujo esta dicotomía de competencia versus **performancia**; la competencia es la capacidad de manejar un sistema de reglas o regularidades subyacentes, por ejemplo, a esa clase de comportamiento discursivo que llamamos “hablar inglés”.

Dell Hymes llamó la atención sobre el neoplatonismo o gnosticismo oculto en la aproximación de Chomsky que, en general, parece entender la **performancia**

como un "estado caído", un descenso de la pureza ideal de la competencia gramatical sistemática. Esto se observa claramente en el artículo de Lyons, "Lenguaje humano", en el mismo volumen del ensayo de Leach citado anteriormente. Lyons [1972:58] expone tres fases de "idealización" en "nuestra identificación de los datos brutos" del comportamiento discursivo:

Antes que nada eliminamos todos los "tropiezos de la lengua", esto es: malas pronunciaciones, pausas de vacilación, titubeos, tartamudeos, etcétera, en suma, todo lo que puede describirse como un "fenómeno de performance". [Luego siguen las eliminaciones de cierta cantidad de] variaciones sistemáticas entre los modos de hablar que pueden atribuirse a factores personales y socioculturales [ibid.:59].

El giro posmoderno invertiría este proceso de limpieza del pensamiento que transita por los "errores de performance y los fenómenos de vacilación", por los "factores personales y socioculturales" y llega a la separación entre "frases" y "modos de hablar", etiquetando a estos últimos como "dependientes del contexto" (por lo tanto, "impuros") respecto al significado y la estructura gramatical.

La performance como comportamiento discursivo o el *performance* como presentación del sí mismo en la vida diaria, en el drama escénico o en el drama social, ahora serían el centro de la observación y de la atención hermenéutica. La teoría posmoderna vería en las imperfecciones, en las vacilaciones, en los factores personales y en los componentes incompletos, elípticos, contextuales y situacionales de la performance, las claves de la naturaleza del proceso humano y percibiría también la novedad genuina, la creatividad capaz de surgir de la libertad en la situación performativa, lo que Durkheim (en su mejor momento) llamó "efervescencia" social, ejemplificada para él en la producción de nuevos símbolos y significados mediante las acciones públicas, como los *performances* de la Revolución Francesa. Lo que se había considerado como contaminado, promiscuo o impuro se está convirtiendo en el centro de atención analítica posmoderna.

Respecto a la dicotomía estructura versus proceso—similar a otras oposiciones formuladas por los antropólogos, como normas ideales versus comportamiento real, modelos mecánicos versus modelos estadísticos, estructura versus

organización, ideología versus acción, etcétera—, Sally Moore ofrece muchos planteamientos pertinentes en *Law as Process* [Moore, 1978]. Según el argumento de Murphy, Moore está consciente de que “es la propia incongruencia de nuestros modelos conscientes y guías de conducta para los fenómenos de la vida social lo que hace la vida posible” [Murphy, 1971:240], pero también insiste en que:

el orden y la repetición no son del todo ilusión, ni “mera” ideología, ni modelos académicos ficticios, sino que son observables [y yo agregaría que frecuentemente mensurables] en el ámbito de la conducta, así como en la presencia de ideas fijas [Moore, *op. cit.*:38].

La autora propone examinar los procesos sociales en términos de la interrelación de tres componentes: “los procesos de **regularización**, los procesos de **adaptación situacional** y el factor de **indeterminación**” [*ibid.*:39]. Moore realmente jugó una carta revolucionaria, ya que desafió las fórmulas idealistas de sus contemporáneos prestigiados. Al igual que Heráclito, insistió en que los elementos (en su caso, los socioculturales) fluyen y se transforman continuamente, y lo mismo sucede con las personas. Como Heráclito, también se dio cuenta de que existe una tensión hacia el orden y la armonía, al *logos* dentro de la variabilidad, como dice James Olney [1972:5], una intención de transformar “la variabilidad humana de un mero caos y conglomerado en un proceso significativo”. En efecto, esto es lo que intenta hacer la fase correctiva del drama social (el microcosmos procesal) y para lo cual, en las culturas complejas, se diseñaron los géneros performativos liminoides.

La experiencia de Moore como abogada practicante apoya su siguiente visión:

la vida social presenta una variedad casi infinita de situaciones finamente distintas y toda una gama de situaciones notablemente diferentes. Contiene arenas de competencia continua. Se desenvuelve en un contexto de desplazamientos entre grupos humanos, tiempos cambiantes, situaciones alternantes e interacciones parcialmente improvisadas. Existen las reglas establecidas, las costumbres y los marcos simbólicos, pero operan en presencia de áreas de indeterminación o ambigüedad, de incertidumbre y manipulación. El orden nunca se impone del todo, ni podría hacerlo. Los imperativos culturales, contractuales y técnicos siempre dejan huecos,

requieren adaptaciones e interpretaciones para ser aplicables a situaciones particulares y están llenos de ambigüedades, inconsistencias y, con frecuencia, contradicciones [Moore, *op. cit.*:39].

Pero Moore no ve todo lo social como una innovación amorfa, sin fronteras, o como una reinterpretación ilimitada. Considera que, efectivamente, existen símbolos comunes, comportamientos habituales, expectativas de roles, reglas, categorías, ideas e ideologías, rituales y formalidades compartidas por los actores y que todos estos aspectos enmarcan la comunicación y la acción mutuas. Pero afirma que fijar y enmarcar la realidad social es un proceso o una serie de procesos. Ahí donde antropólogos como Firth y Barth han contrastado la estructura y el proceso (Barth ve el proceso como un medio de comprender el cambio social), Moore entiende la estructura como el logro una y otra vez repetido de procesos de regularización:

Toda la cuestión contiene una paradoja. Cada intento explícito de fijar las relaciones o los símbolos sociales es implícitamente un reconocimiento de que son mutables. Sin embargo, al mismo tiempo, dicho intento lucha directamente contra la mutabilidad intenta fijar la cosa en movimiento, para que se detenga. El proceso de tratar de fijar la realidad social implica parcialmente representarla como estable o inmutable o, al menos, temporalmente controlable para este fin. Los rituales y procedimientos rígidos, las formalidades normales y repeticiones simbólicas de todo tipo así como las leyes explícitas, los principios, las reglas, los símbolos y las categorías son representaciones culturales de la realidad o continuidad social fijada. Representan estabilidad y continuidad actuada y vuelta a actuar; continuidad visible. A fuerza de repetición, niegan el paso del tiempo, la naturaleza del cambio y el alcance implícito de indeterminación potencial en las relaciones sociales. [Ya sea que estos procesos de regularización se sostengan con base en la tradición o se legitimen por el edicto y la fuerza revolucionaria, en cualquier caso actúan para proporcionar marcos diariamente regenerados, construcciones sociales de la realidad, dentro de las cuales] se intenta fijar la vida social para salvarla de la deriva hacia el océano de la indeterminación [Moore, *op. cit.*:40 y s].

Como señala Moore, no importa qué tan estrictas sean las reglas, su aplicación siempre comporta “un cierto margen de manipulación, apertura, elección, interpretación, alteración, intromisión, inversión y transformación” (*ibid.*:41). En suma, “dentro del orden cultural y social existe una cualidad que lo permea de indeterminación parcial” (*ibid.*:49). Los procesos de adaptación situacional involucran la explotación de las indeterminaciones en los acontecimientos socioculturales y la generación efectiva de aquéllas. Pueden referirse a la reinterpretación o redefinición de las reglas y relaciones. Al observar un campo de relaciones socioculturales —que puede incluir redes y arenas así como grupos corporativos e instituciones relativamente persistentes— y distinguir una pluralidad de procesos, algunos de regularización —o **reglamentación**, como Moore prefiere llamarlos (*cf.* *ibid.*:2 y s. 18, 21, 29)—, otros de adaptación situacional, la autora propone un modelo de realidad social básicamente fluido e indeterminado, aunque transformable en algo más fijo mediante los procesos de regularización. Sostiene que:

Éste es un marco útil en el análisis de situaciones particulares y de su desenlace detallado e igualmente útil en el análisis de los fenómenos a mayor escala como los sistemas institucionales. [Pero advierte que] si los procesos son o no cambiantes, no concierne a la dicotomía propuesta: los procesos de regularización y los procesos de adaptación situacional pueden, **cada uno**, tener el efecto de estabilizar o cambiar una situación y orden social existente. Lo que se propone es que la compleja relación entre la vida social y su representación cultural pueda manejarse analíticamente de manera más fácil, si se toma en cuenta el engrane de los procesos de regularización, los procesos de adaptación situacional y el factor de indeterminación (*ibid.*:52 y s.).

Durante muchos años, mi propio trabajo me ha inclinado hacia una dirección teórica similar, es decir, una forma de pensamiento posmoderna. Es obvio que el factor de indeterminación ha asumido mayor importancia en el mundo actual. Los hechos históricos jugaron su parte: guerras, revoluciones, el Holocausto, la caída y fragmentación de los imperios coloniales. Los desarrollos científicos en muchos campos han ayudado a debilitar los puntos de vista modernos sobre el tiempo, el espacio, la materia, el lenguaje, la persona y la verdad. Los procesos

de regularización aún son potentes en la política y la economía; las burocracias y las legislaturas capitalistas y socialistas todavía intentan fijar la realidad social. El trabajo científico y humanístico se realiza todavía en las restricciones de "paradigmas" de prestigio (en el sentido de Thomas Kuhn). En el macrocosmos político aún existen fuertes divisiones amparadas por los procesos reglamentarios del nacionalismo y de la ideología. No obstante, se vislumbra el derrumbe generalizado de las fronteras entre varias ciencias y artes definidas convencionalmente y entre éstas y los modos de la realidad social.

En los estudios socioculturales, el espacio del pensamiento moderno, derivado de lo que Richard Palmer llama "la perspectiva desde un sólo punto", da muestras de ceder ante la conciencia de una "perspectiva múltiple", un campo con muchas variables. La noción de sociedad como un entrecruzamiento interminable de procesos de varios tipos e intensidades es congruente con esta idea. Se empieza a ver al tiempo como una dimensión esencial y multifocal, ya no sólo como un continuum lineal concebido en términos espaciales.

Con el distanciamiento posmoderno del pensamiento espacial y de la preeminencia exegética de los modelos ideales de las estructuras cognitivas y sociales, se está dando un importante paso hacia el estudio de los procesos, no como la ejemplificación de su coincidencia con los modelos normativos éticos o étnicos o de su desviación de los mismos sino como *performances*. Éstos nunca son amorfos o abiertos: tienen una estructura diacrónica, un principio, una secuencia de fases sobrepuestas pero aislables y un final. Su estructura no es igual a la de un sistema abstracto sino que se genera con base en las oposiciones dialécticas de los procesos y de los niveles procesales. En la conciencia moderna, la cognición, la idea y la racionalidad eran dominantes. En el giro posmoderno, la cognición no se anula sino que toma su lugar en igualdad de circunstancias a la volición y el afecto.

La recuperación de la llamada "antropología psicológica" —por ejemplo en *The Making of Psychological Anthropology*, libro editado por George Spindler— desde mi punto de vista no está al margen de esta concepción del proceso y del *performance*, cuyos componentes son seres humanos totales en su plena concreción

psicológica; no son entidades socioculturales abstractas o generalizadas sino, según los términos de Theodore Schwartz, cada una es un "idioverso", con sus "mapas cognitivos, evaluativos y afectivos individuales sobre la estructura de sucesos y clases de sucesos" [Spindler, 1978:410] en su campo sociocultural.

Si bien la formulación de Schwartz parece derivar de los procesos de reglamentación y, por lo tanto, ser algo abstracta, la noción de idioverso es valiosa porque postula que "una cultura existe como una serie de personalidades distribuidas entre los miembros de una población", por lo tanto, permite la negociación y la disputa sobre la autoridad y la legitimidad en esa cultura, en otras palabras, permite la acción dramática social [ibid.:423 y s.]. Según Schwartz:

el modelo de cultura como serie de personalidades no excluye el conflicto sino que incluye diferencias y similitudes entre las personalidades, lo cual convierte la coordinación social en un problema central del estudio, implicado por este modelo. Las diferencias pueden llevar al conflicto o a la complementariedad. Las percepciones de lo compartido y lo diferente son ellas mismas patrones que, por momentos, pueden ocultar su opuesto detrás de una máscara [ibid.:432].

Este planteamiento de Schwartz que ve la cultura como un conjunto de "todas las personalidades de los individuos que constituyen una sociedad o subsociedad, definida ésta como sea", es totalmente consistente con la postura procesal formulada por Sally Moore, ya que permite un margen para la coexistencia de los procesos de regularización (coordinación social general) y adaptación situacional (conflicto, encubrimiento de lo compartido o diferente y modos situacionales de coordinación social). Schwartz también está consciente de la indeterminación:

Una cierta personalidad (la versión del individuo y su porción cultural) no necesariamente es representativa en sentido estadístico. El modelo distributivo no busca aproximarse a algún aspecto cultural como tendencia central. Más bien hace énfasis en toda la gama de personalidades, sus moldes o patrones que se aplican en, y se derivan de los sucesos y su estructuración en un comportamiento orientado hacia un patrón. La centralidad (o tipicidad) no necesariamente sería pronosticable ni una contribución de cierta personalidad a la estructuración de los sucesos incluso puede

haber una correlación negativa. Es, pues, esencial subrayar lo siguiente: las personalidades individuales y sus patrones cognitivos-evaluativos-afectivos de la experiencia son los constituyentes de la cultura, mas, aun así, pueden discrepar entre sí y dentro de sí, vivir situaciones conflictivas respecto a las tendencias centrales o configuraciones en la población general de personalidades que comprenden una cultura o subcultura [resultado mío]. De manera similar, los patrones individuales varían en la adecuación con la cual las personas anticipan y conducen el curso de los sucesos [*ibid.*].

Si el *performance* es un objeto de estudio legítimo para la antropología posmoderna, sería apropiado que examinemos la literatura sobre los tipos de *performance*, aunque no es necesario confinarnos a la etnográfica. Si el hombre es un animal sapiente, hacedor de herramientas y de sí mismo, que usa símbolos, es ni más ni menos un animal actuante, un *homo performans*, quizá no en el sentido de la actuación de un animal circense sino que es un animal autoperformativo —sus *performances* son, en cierta manera, reflexivos—; en el *performance* el hombre se revela a sí mismo. Esto puede ocurrir de dos maneras: el actor puede llegar a conocerse mejor por medio de su actuación o escenificación, o bien, un grupo humano puede conocerse mejor mediante la observación y/o participación en el *performance* generado y presentado por otro grupo humano. En el primer caso, la reflexión es individual, aunque el *performance* puede operar en un contexto social; en el segundo caso, la reflexión es plural y se basa en que los seres humanos, para la mayoría de los propósitos, nos dividimos entre nosotros y ellos, entre ego y alter, donde los primeros comparten cualidades mientras que los segundos se reflejan como espejos entre sí; alter no altera demasiado a ego pero le dice lo que ambos son.

Al rastrear la riqueza de los datos presentados por las ciencias sociales y las humanidades sobre el *performance*, podemos hacer la distinción entre un *performance* "social" (incluyendo los dramas sociales) y uno "cultural" (incluyendo los dramas estéticos o puestas en escena). Como se mencionó, el elemento básico de la vida social es el *performance*, "la presentación del sí mismo en la vida diaria" (como Goffman tituló uno de sus libros). El "sí mismo"

se presenta en la actuación de roles, en el *performance* que rompe con ellas y en la declaración pública de que se ha sufrido una transformación en el estado y el *status*, que ha sido salvado o maldecido, elevado o liberado. Los seres humanos pertenecen a una especie que está bien equipada de medios de comunicación, tanto verbales como no verbales y, además, debido a las formas dramáticas de la comunicación, cuenta con diferentes clases de *performance*.

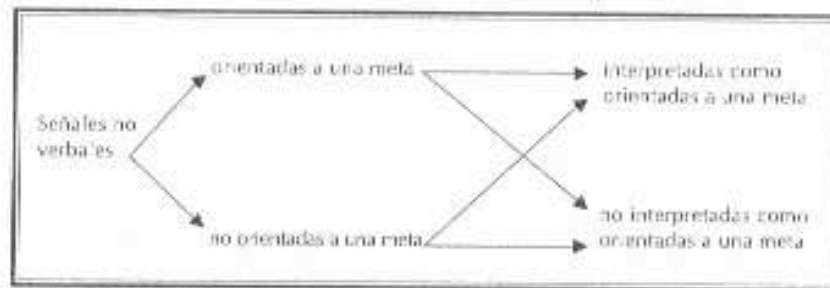
Existen varios **tipos** de *performance* social y varios **géneros** de *performance* cultural y cada uno tiene su estilo propio, su meta, entelequia, retórica, trama y sus roles característicos. Estos tipos y géneros difieren según los contextos culturales y según el alcance y la complejidad de los campos socioculturales en los cuales se generan y sostienen. Pero echemos una mirada a algunas teorías de la comunicación, particularmente a la comunicación no verbal, porque los géneros que serán estudiados en este ensayo —ritual, carnaval, teatro, espectáculo, cine, etcétera— contienen una alta proporción de símbolos no verbales.

La comunicación no verbal es un tema que nos obliga a prestar atención a lo que aportan los etólogos, los sociólogos que estudian primates y otros científicos que abordan el comportamiento animal. He argumentado siempre en favor de la importancia de los componentes biológicos en el simbolismo, ya que veo a la Tierra esencialmente como un singular sistema en desarrollo cuya vitalidad se basa en estructuras celulares notablemente uniformes que se exhiben en los diferentes géneros y especies de las cosas vivas. Estoy convencido de que un biólogo del espacio interplanetario encontraría que las distintas formas de vida terrestre están compuestas por sustancias similares y constituyen un grupo de parentesco planetario, desde amibas biológicas hasta productos altamente culturales como las obras de Homero, Dante, Shakespeare, Leonardo y Beethoven. La humanidad se distingue de la mayoría de las otras "clases" por el grado de su conciencia, de su reflexión evolutiva, hecha posible por el lenguaje y la dialéctica, consecuentemente, obligatoria entre las formas lingüísticas y biológicas de responder a los entornos de diferentes tipos.

En un artículo titulado "Análisis formal de los procesos comunicativos" [en Hinde, 1977:3-35], MacKay utiliza el "enfoque de los sistemas informáticos"

para comprender lo que sucede en la comunicación no verbal. Su argumento detallado conduce a un modelo sencillo: las señales no verbales se distinguen entre las orientadas a una meta y las no orientadas a una meta. Las primeras pueden interpretarse efectivamente como tales o como señales no orientadas a una meta. Y a la inversa, las señales no orientadas a una meta pueden interpretarse como tales o como orientadas a una meta [Figura 1]. MacKay argumenta que la comunicación, en sentido estricto, sólo ocurre cuando la fuente de una señal no verbal de la acción de A se orienta al receptor B como meta. Según su argumento, hay que emplear una expresión más neutral, cuando no existe tal orientación hacia una meta o "intención" (del latín *intendere arcum in*, "tender un arco a", que implica que A selecciona a B como un "blanco"). Por ejemplo, simplemente A percibe a B, no importa de qué manera se aproxima a éste, o que la información fluye de A hacia B. El autor ofrece varios ejemplos sobre cómo distinguir la comunicación propiamente dicha de la mera percepción o del flujo de información:

FIGURA 1. Comunicación no verbal ▼



Fuente: Esquema elaborado por Victor Turner.

Supongamos que, en la casa de campaña, a un pobre niño explorador (A), resulta que le sudan los pies, es muy probable que la reacción de B sea muy diferente dependiendo de si percibe a A como un afligido inocente o como alguien que conoce su arma olfativa y tiene la **meta** de molestar a B con ésta (Hinde, *op. cit.*: 20).

Sólo la segunda alternativa constituiría un caso de **comunicación**. MacKay distingue entre **de tal manera que** y **para**. Por ejemplo, "un recién nacido llora de tal manera que y para. Posteriormente, puede aprender a llorar para atraer la

atención" [ibid.:24]. MacKay aduce que su modelo genera una serie de preguntas científicas que requieren un estudio mayor. En este caso, la pregunta se postula respecto a cuáles son las etapas con las que el llanto del bebé, "de tal manera que", cambia a "para" llamar la atención. "¿Qué tipos de situaciones conductuales podrían ser sintomáticas para la presencia y naturaleza de la retroalimentación evaluativa de la situación en cuestión? [...] y así por el estilo" [ibid.].

Robert Hinde, desde el punto de vista de un biólogo evolucionista, ha criticado el modelo de MacKay. Según Hinde [ibid.:88] estos científicos tienden a

centrarse en la distinción entre la conducta que parece haberse adaptado evolutivamente a una función de señalización y la que no [...] [Pero] la conducta adaptada a tal función puede o no estar "orientada hacia una meta". Ciertamente, algunas de esas conductas pueden estar orientadas a una meta en cierto sentido, como el de enviar señales, pero no necesariamente para afectar la conducta de un individuo particular. Aún más, la conducta que se orienta hacia una meta que afecta la conducta de otros puede ser idiosincrásica y no adaptada a través de procesos de selección natural para esos fines.

Sin embargo, MacKay nos dice algunas cosas útiles acerca de la comunicación humana que pueden aplicarse a la teoría del *performance*.

Si tomamos en cuenta el modelo freudiano según el cual la personalidad humana consiste de varias estructuras diferenciadas pero interrelacionadas (por ejemplo, *id*, *superego*, *ego*), que involucran los distintos niveles del inconsciente, preconsciente y consciente, podemos conjeturar que las señales no verbales se orientan hacia una meta desde los deseos y anhelos inconscientes del *id* del emisor, los cuales son interpretados consciente o inconscientemente por el receptor en términos de algún criterio interno de sus propias metas. Asimismo, las señales pueden ser emitidas desde el *superego* o sistema normativo-prescriptivo del emisor y el receptor puede interpretarlos en el ámbito cognitivo-perceptivo o nivel de *ego*, o en el nivel inconsciente de las estructuras de *id* o *superego*.

También puede presentarse un conflicto en el interior de la personalidad del receptor si éste interpreta la señal no verbal en ambos niveles, dentro y entre las estructuras. La sonrisa de una mujer puede ser interpretada por un receptor

masculino, por ejemplo, como cortesía, invitación o tentación y así surge el problema de no saber su verdadera intención y, por lo tanto, no saber qué señal emitir en respuesta. La jerga de la "ingeniería comunicativa" suena bastante alambicada y parece sin sentido.

El *performance* social y cultural es infinitamente más complejo y sutil que la comunicación no verbal de los animales. Sus mensajes ocurren en medios tanto verbales como no verbales, los primeros son variados y capaces de comunicar ideas e imágenes ricas y sutiles. Probablemente es oportuno discutir algunos de los enfoques encontrados, útiles como soportes conceptuales para el análisis de los tipos y los géneros de *performance*.

En primer lugar, la tradición antropológica occidental se ha alejado bastante del estudio de lo que Lawrence llamó el "hombre lleno de vida" o, mejor dicho, hoy en día, "hombres y mujeres llenos de vida". Los antropólogos compartían la pasión occidental existente desde Platón de elaborar explicaciones por la vía de modelos, marcos o esquemas, paradigmas, competencias, planes, planos, diagramas o representaciones preliminares, hipotéticas o estilizadas (aquí caben incluso algunos aspectos de Heráclito, por ejemplo, su enfoque del *logos*). En la práctica, esta forma de pensar descansa en el poder político real de ejecutar los propósitos, hacer que los **arquetipos actúen por medio de la aplicación efectiva de la fuerza**. La tradición filosófica occidental —Platón, Aristóteles, Descartes, Hegel y Kant, por nombrar sólo algunos, y todo el estructuralismo antropológico— está cautiva de esta creencia en órdenes predeterminados.

Desde mi punto de vista, existe tal cosa como la ley "natural" o "social"; *communitas* se apoya en el yo-tú y en el "nosotros esencial" de Buber. El individualismo extremo sólo entiende una parte del hombre. El colectivismo extremo sólo entiende al hombre como una parte. *Communitas* es la ley implícita de la integridad del todo que surge de las relaciones entre las totalidades, pero es intrínsecamente dinámica, nunca del todo realizada. No se realiza cuando los individuos y las colectividades, precisamente, tratan de imponer su esquema cognitivo unos a otros. El proceso de pujar hacia la ley natural de *communitas* o resistir contra ella requiere el componente histórico y antropológico (que toma en

cuenta los esquemas socioculturales) y también el componente analítico del drama, no la cultura o el archivo y, ciertamente, tampoco la relación estructural. La estructura siempre es condicionada y segregada por el proceso, además, dependiente de él. Y los *performances*, particularmente los dramáticos, son las manifestaciones por excelencia del proceso social humano.

De este modo, me revelo partidario de aquella tradición epistemológica que se centra en lo que Wilhelm Dilthey llama la "experiencia vivida". Para Dilthey, la experiencia es un sistema multifacético, no obstante, coherente, dependiente de la interacción e interpenetración entre cognición, afecto y volición. Se construye no sólo a partir de nuestras percepciones y reacciones sino también con base en la sabiduría humana acumulada (no el conocimiento que es esencialmente cognitivo) y no solamente se expresa en la costumbre y la tradición sino también en las grandes obras de arte. Existe un gran cuerpo viviente y creciente de experiencia, una tradición de *communitas* que encarna la respuesta de toda nuestra mente colectiva en toda nuestra experiencia colectiva. Adquirimos esta sabiduría no por medio del pensamiento solitario abstracto sino con la participación directa o indirecta en los dramas socioculturales mediante los géneros performativos.

Lamaré la atención ahora sobre la diferencia entre modelos estáticos de pensamiento y acción —cosmologías, teologías, sistemas filosóficos, sistemas éticos e ideologías— y lo que Dilthey llama la *Weltanschauung* [visión del mundo], que es dinámica. El filósofo subraya que la experiencia se teje con tres hilos: el pensamiento, el sentimiento y la voluntad. Una *Weltanschauung* semejante a un prisma tiene una estructura triple. Consiste, en primer lugar, de una imagen del mundo (*Weltbild*), esto es, un cuerpo de conocimientos y creencias de lo que cognitivamente se entiende como el "mundo real", sobre cuya base, en segundo lugar, se edifica un conjunto de juicios de valor que expresan la relación de los partidarios con su mundo y el significado (*Bedeutung*) que encuentran en él (el valor, según Dilthey, pertenece especialmente al dominio del afecto). Lo anterior es el soporte de un sistema más o menos coherente de fines, ideales y principios de conducta que son el punto de contacto entre la *Weltanschauung* y la práctica, es decir, la interacción sociocultural que se convierte

en una fuerza en el desarrollo del individuo y, a través de éste, de la sociedad en general. Este tercer componente se refiere a la acción volitiva: el aspecto conativo de la experiencia sistematizada.

Para Dilthey, la *Weltanschauung* no es una estructura permanente y fija de ideas eternas sino que, en sí misma, en cualquier momento dado, representa un escenario manejable en la lucha eterna de la humanidad por encontrar una solución convincente a lo que Dilthey llama "el enigma de la vida". Con esto se refiere a los misterios y paradojas que rodean las grandes crisis del nacimiento, la unión sexual y la muerte; el ciclo de las estaciones con sus amenazas de sequías, inundaciones, hambrunas y epidemias; la batalla eterna de la actividad racional del hombre contra las fuerzas y necesidades de la naturaleza no humana; la tarea sin fin de satisfacer con medios limitados sus apetitos ilimitados; las paradojas del control social en que la lealtad de una persona o grupo hacia una causa legítima o un principio moral los hace automáticamente desleales a otros igualmente válidos; en resumen, todo el misterio de la humanidad en el mundo.

Las *Weltanschauungen*, entonces, se componen tanto de tropos como de razones, tanto de metáforas y sinédoques como de conceptos. Lo desconocido se denota por analogía de lo conocido, lo ininteligible se explica por analogía de lo inteligible. Pero las *Weltanschauungen* continuamente están sujetas a revisión; sus figuraciones y metáforas son mucho más mutables que las construcciones cognitivas. Sus formas se distinguen según las diferencias subyacentes a las experiencias colectivas; las condiciones de clima, topografía, historia e invención tecnológica y los talentos de los individuos excepcionales. Soy suficientemente partidario del darwinismo cultural para suponer la existencia de una cierta rivalidad competitiva entre las *Weltanschauungen*, donde las más aptas sobreviven y son seleccionadas para recibir un desarrollo detallado por parte de las generaciones sucesivas. Ciertas *Weltanschauungen* se imponen para impregnar su sello en ciertos períodos de la historia y en ciertos grupos de sociedades y naciones.

Pero las *Weltanschauungen*, como todo lo que motiva a la humanidad, tienen que plasmarse en *performances*. Dilthey vio esto claramente y argumentó que cada tipo de *Weltanschauung* se expresa al menos de tres maneras, designadas

por él como la “forma religiosa, la estética y la filosófica”. Un antropólogo puede argumentar que esta distinción es la marca de un tipo cultural específico: “la civilización occidental”, ya que estas tres categorías han surgido en esa tradición cultural. Sin embargo, seamos tolerantes, ya que las discriminaciones de Dilthey proceden de una de las mentes más creativas de las ciencias sociales.

De acuerdo con Dilthey, el fundamento de la **religión** descansa en dos tipos opuestos de reflexión —la humanidad es una especie reflexiva, como se ha insistido con frecuencia—. El primero se refiere a los procesos regulares pero en su mayoría incontrolables de la naturaleza tanto meteorológica como biológica. El segundo se refiere a esos accidentes misteriosos mediante los cuales nuestras vidas algunas veces son afectadas poderosamente, aun cuando nuestras circunstancias parecen ser muy afortunadas. La religión postula que tanto los procesos regulares como los accidentes inesperados se deben a la agencia de poderes y seres invisibles y sobrehumanos y, en cada *Weltanschauung*, la idea de dichos poderes se elabora gradualmente por medio de la fantasía mitológica y la especulación teológica. Dilthey argumenta que una *Weltanschauung* debe dar significado a la vida práctica, por lo tanto, nos preguntamos cómo vamos a ordenar y sistematizar nuestras relaciones con estos poderes no vistos. En términos de Sally Moore, deben encontrarse los medios para reducir la indeterminación de su acción y para regularizar sus relaciones con nosotros. Por tanto, dice Dilthey, las sociedades primitivas generan a través del tiempo un sistema de ideas y prácticas simbólicas, un sistema ritual, que eventualmente hace surgir un grupo o clase de reguladores sacerdotales y que queda bajo el control de éste. Dilthey, además, supone que según crecen las sociedades en escala y complejidad, se desarrolla la noción de una “vida interna” y surgen los individuos dotados —chamanes, profetas y místicos— que empiezan a desarrollar un sistema doctrinal reflexivo para reinterpretar el ritual y la metodología tradicional en términos de experiencia interna.

Hoy en día, los antropólogos harían objeciones. Ellos creen que los chamanes y otros tipos de especialistas religiosos inspiracionales son en realidad fenómenos característicos de las sociedades de cazadores y recolectores, consideradas como

más simples, mientras que, en las sociedades con sistemas agrícolas bien desarrollados, predominan los cultos calendáricos supervisados por sacerdotes y las cosmologías cognitivamente desarrolladas. Sin embargo, Dilthey tiene razón en suponer que los profetas y chamanes elevados a un poder mayor surgen cuando las sociedades agrícolas relativamente estabilizadas son amenazadas seriamente por los cambios políticos y culturales. Los místicos, por otro lado, pueden aparecer como respuesta a la creciente banalidad de la acción ritual en sociedades bien cohesionadas que se han caracterizado por la ausencia de variedad durante muchas generaciones, y así dejan el cambio abandonado a sí mismo.

Desde la perspectiva religiosa, una *Weltanschauung* determina el significado de la vida social por sus relaciones con un mundo no visto, desde el cual procede el mundo vivido y conocido. Para asegurar la paz y el desarrollo social es necesario que los individuos y grupos, mediante las observaciones del culto y de la oración y la meditación solitarias, deben encontrar el significado y el valor de acuerdo con los mensajes verosimilmente transmitidos desde el mundo invisible a través de varios medios: la profecía, las visiones y apariciones, los milagros, los actos heroicos de fe (mártires), la adivinación, el augurio y otros procesos y fenómenos extraordinarios. Se cree que los estándares éticos se promulgan mediante los poderes invisibles que se colocan más allá del rango de la sabiduría y la creatividad humana.

Dilthey considera que el punto de vista estético o artístico que puede detectarse en muchas *Weltanschauungen* no sólo es diferente del religioso sino también es antirreligioso. El artista trata de "comprender la vida en términos de sí mismo", más que en términos de lo sobrenatural. Los pensamientos, las pasiones y los propósitos de los seres humanos y las relaciones que establecen entre sí y con el mundo natural le proporcionan una base suficiente desde la cual derivar el significado de la vida. El artista tiene todos los sentidos en alerta, no sólo la visión, e intenta darle una realidad performativa a este significado por medio de códigos sensoriales intensos y complejos. Frecuentemente, guarda una oposición feroz contra la teoría cognitiva; desdeña la contribución de la filosofía. Sin embargo, para un antropólogo enfocado en la inferencia, una *Weltanschauung*

es relativamente fácil de inferir en la producción estética. La estética en las culturas complejas está permeada por la reflexión. El estilo y el contenido de las novelas, obras de teatro y los poemas revelan lo que Geertz ha llamado el comentario metasocial. En los diversos géneros literarios los escritores, de manera directa o a través de sus personajes, hacen proliferar generalizaciones reflexivas que, sin embargo, se quedan cortas como teorías cognitivamente elaboradas. Paradójicamente, la tendencia hacia el sistema parece ser más fuerte en las culturas agrarias preliterarias o apenas literarias y en las mentes sofisticadas de los literatos urbanos de las altas culturas occidentales. Los artistas engañan a sus lectores o espectadores con obras que los últimos tratan como un tipo o representación de la realidad, que comparan con el resto de su experiencia y se ven obligados a reflexionar sobre su significado. La forma estética de la *Weltanschauung* se apegaría más al fundamento experimental de todo el conocimiento válido.

De acuerdo con Dilthey, el filósofo difiere tanto del hombre religioso como del artista. Su gran objetivo es explicar la experiencia de un sistema de conceptos y verdades universales unidos por una cadena de implicación lógica mutua. Aunque la mayoría de los filósofos, según aseverarían los antropólogos, están impregnados de su contexto cultural, su objetivo es conocer, si es posible, todo lo que deba conocerse y encontrar para ese saber una fundamentación lógicamente exacta y válida. Con este fin, desde Kant los filósofos se han enfrascado en un criticismo interminable, cuyo objetivo es reducir cualquier experiencia a sus factores constitutivos y rastrear cada proposición hasta su último fundamento, sin descansar, hasta reducir todos los hechos a una realidad primordial, todos los conocimientos a una verdad última y todos los valores a un bien supremo. Sus ideas se derivan de diversas fuentes, incluyendo la religión y el arte, así como la ciencia empírica, pero el todo inteligible en que los datos se evalúan tiene un carácter distintivo. El mundo es representado como un sistema racional cuya estructura y propiedades pueden ser el objeto de una ciencia demostrativa, la cual, para Dilthey, es la metafísica. La religión, la estética y la filosofía se consideran como los tres medios de expresión de cualquier

Weltanschauung. Como antropólogo, propongo traducir estos medios epistemológicos a medios culturales, es decir, instituciones como el ritual, el carnaval, el teatro, la literatura, el cine, el espectáculo y la televisión.

Pero Dilthey, con su pasión alemana por la clasificación y su orientación científica hacia el estudio comparativo, clasifica las *Weltanschauungen* en tres tipos. En mi opinión su coraje taxonómico es una negativa culturalmente confinada de su verdadera posición. Los tipos que aisló son procesos con características y momentos diferentes. Sin embargo, sus tipos son instrumentos heurísticos útiles que ayudan a encontrar el camino hacia un nuevo campo sociocultural. Para Dilthey, las *Weltanschauungen* pueden clasificarse en tres amplios tipos: **1) el naturalismo**, **2) el idealismo de la libertad** y **3) el idealismo objetivo**. El naturalismo establece el criterio de la vida correcta en el **placer** o el **poder**, ambos son vistos por Dilthey como representativos del lado animal de la naturaleza humana. En la religión, esto representa un alegato por las demandas del mundo y de la carne y proclama una revuelta contra la mundanidad-otra y en algunos casos incluso contra la propia religión, como el epitoma de la mundanidad-otra. En el arte, el naturalismo toma la forma de "realismo": la figuración de la gente y de las cosas como se cree que son realmente, sin idealizar. Sin embargo, su uso en la literatura debe distinguirse del realismo filosófico, el cual, desde luego, es la doctrina que establece los términos universales o abstractos como objetivamente reales (el término opuesto sería "nominalismo", el cual asevera que los términos universales y abstractos son sólo necesidades del pensamiento o conveniencias del lenguaje y, por lo tanto, existen únicamente como nombres y no comportan las realidades generales que les corresponden). Para Dilthey, el realismo en el arte tiende a manifestar las fuerzas oscuras de la pasión y, como consecuencia, revela como ilusorios y hasta hipócritas los ideales y principios más altos.

En el ámbito filosófico, Dilthey comprende el naturalismo como la visión del mundo cual sistema mecánico, compuesto de elementos claros y distintos, es decir, matemáticamente determinables. El mundo natural conocido y experimentado científicamente es todo lo que existe; no hay creación, control o significación sobrenatural o espiritual algunos. Este punto de vista, dice Dilthey, puede considerarse

una doctrina de la naturaleza de la realidad —mejor llamado materialismo— que explica el pensamiento, la voluntad y el sentimiento sólo en términos de la materia, esto es, todo lo que ocupa espacio y que se percibe con los sentidos, ya sea de manera inmediata o por medio de instrumentos. También puede tomarse más cautelosamente como un principio metodológico, por ejemplo, en el caso del positivismo establecido por Augusto Comte que aún tiene su influencia, *au fond*, en el pensamiento de las ciencias sociales. Aquí el pensamiento filosófico se basa sólo en hechos observables y científicos y en las relaciones entre éstos; la especulación o la búsqueda de los orígenes últimos se rechazan con firmeza. El naturalismo, en el sentido de Dilthey, se asocia con el sensualismo en filosofía, la creencia de que todo conocimiento se adquiere mediante los sentidos, la habilidad del cerebro y de los nervios para recibir y reaccionar a los estímulos.

En la ética, el naturalismo es **hedonista** o proclama la **liberación** mediante la iluminación y la destrucción de lo ilusorio. En el primer caso, el placer, considerado en términos de felicidad —ya sea del individuo o de la sociedad—, se concibe como el bien principal y la meta propia de la acción; en el segundo, se busca destruir las percepciones, concepciones o interpretaciones falsas, particularmente las nociones no científicas y los prejuicios precientíficos que subsisten en la tradición. En *Introducción a la doctrina de la Weltanschauung*, Dilthey menciona a Demócrito, Protágoras, Epicuro, Lucrecio, Aristipo, Hume, Feuerbach, Buechner, Moleschott y Comte como representantes de esta filosofía (Kluback, 1914-36:75-118).

El segundo tipo de *Weltanschauung*, el idealismo de la libertad, según Dilthey se basa en nuestra experiencia interna de una voluntad libre y fue “la concepción creativa de la mente de los filósofos de Atenas”. El mundo se interpreta en términos de **personalidad**; sus exponentes “están impregnados hasta la punta de los dedos con la conciencia del total desacuerdo con el naturalismo” (*ibid.*:61 y s). Su premisa básica es que en el hombre existe una voluntad moral que podemos conocer para ser libres de la causalidad física; esta voluntad no es determinada física sino moralmente y, por lo tanto, está relacionada libremente con otras voluntades en una sociedad de personas morales. Para muchos de estos idealistas de la libertad, las relaciones entre estas personas se consideran dependientes de un agente

absoluto, libre y personal, en otras palabras, una deidad, dios. En la religión, esta *Weltanschauung* aparece como "teísmo", particularmente cristiano, donde la propuesta principal del naturalismo, *ex nihilo nihil fit*, ("nada sale de la nada", es decir, algo es eterno) se contradice con la doctrina de la creación *ex nihilo*.

En el arte —es decir, lo que tiene pertinencia para nuestro estudio posterior del drama moderno desde la perspectiva antropológica— el idealismo de la libertad surge con la concepción del mundo como un "teatro de acción heroica", por ejemplo, en las obras de Corneille y Schiller.

Corneille solía establecer situaciones históricamente verdaderas pero sorprendentes que obligaban a una serie de personajes a la acción, en las cuales el individuo probaba sus poderes de trascendencia por medio de sus decisiones heroicas y magnánimas, sus crímenes abominables o sus renunciaciones. Favorecía la llamada "ética de la gloria", mediante la cual el héroe se convence a sí mismo y busca convencer a otros de su entereza y superioridad de espíritu. La libertad de la voluntad aparece en la elucidación de los conflictos internos del héroe, así como en el gran logro por medio del cual intenta reconciliar su voluntad y sus pasiones para lograr su meta. Algunos héroes razonan sus motivos en tanto que actúan de mala fe —una fuente de ironía—. Para Schiller, el papel del artista es mostrar el crecimiento moral del individuo confrontado con las necesidades de la realidad.

El idealismo de la libertad o personalidad, según Dilthey, se desarrolló en la filosofía de la razón como un poder formativo, en Anaxágoras, Platón y Aristóteles hasta la concepción medieval de un mundo gobernado por la providencia personal de dios y luego en Kant y Fichte, hacia la idea de un mundo de valores suprasensibles que son reales sólo en la voluntad infinita que los postula y para ella. Dilthey menciona a Bergson, los neokantianos y los pragmatistas como los representantes modernos de esta concepción.

El tercer tipo de *Weltanschauung*, el idealismo objetivo, se basa en una actitud contemplativa y afectiva respecto de la experiencia. Leemos nuestros propios sentimientos y actividades mentales en el mundo externo y lo consideramos como un todo viviente que continuamente se realiza y complace en la armonía de sus partes; vemos la vida divina inmanente en cada parte y experimentamos el

gozo de encontrarnos en simpatía con ella. Esta *Weltanschauung* surge en el panteísmo de la religión hindú y china; su más notable exponente en el arte es Goethe. La epistemología de este tercer tipo de filosofía hace énfasis en la “intuición intelectual” —el reconocimiento intuitivo de la totalidad de las cosas—. Dilthey encuentra ejemplos en el estoicismo, en Averroes, Bruno, Espinosa, Leibnitz, Shaftesbury, Schelling, Hegel y Schleiermacher.

En “Las tres formas fundamentales del sistema en la primera mitad del siglo XIX” [1959], Dilthey argumenta que la historia reciente de la filosofía puede describirse y elucidarse en términos de un conflicto entre los tres tipos. Las *Weltanschauungen* son algo más que meras estructuras cognitivas, son formas de mirar al mundo y a la vida, en las cuales los elementos cognitivos, afectivos y volitivos están enlazados y son primarios. Por lo tanto, las *Weltanschauungen* pocas veces aparecen en su estado puro, frecuentemente toman la forma de híbridos y deben aprehenderse como una experiencia vivida.

En este ensayo, no quiero involucrarme en las especulaciones filosóficas de Dilthey sino dar una idea sobre cómo su aproximación general hacia la dinámica cultural proporciona un refuerzo para mi punto de vista de la antropología del *performance*. Como he insistido, la unidad realmente “espontánea” del *performance* social humano no es una secuencia de juegos de roles en un contexto institucionalizado o corporativo; es el **drama social** que brota precisamente de la suspensión del juego de los roles normativos. Su actividad apasionada elimina la distinción normal entre el *fluir* y la reflexión, ya que el drama social se convierte en un asunto de urgencia que reclama la reflexión sobre la causa y el motivo de la acción que daña el tejido social. Dentro de éste las *Weltanschauungen* se hacen visibles, aunque sea sólo de manera fragmentada, como factores que dan significado a aquellas acciones que a primera vista parecen sin sentido. Los géneros performativos son segregados del drama social y, a su vez y de vuelta, lo rodean y alimentan con sus significados generados en el *performance*.

El drama social es una irrupción en la superficie de la vida social continua, con sus interacciones, transacciones, reciprocidades y costumbres que buscan promover secuencias de conducta regulada y ordenada. Las pasiones lo hacen

estallar y las voluntades aportan motivaciones que, en ocasiones, gobiernan por encima de cualquier consideración racional. Sin embargo, la razón juega un papel principal en la conciliación de las disputas que toman una forma sociodramática, especialmente durante la fase correctiva aunque ahí también pueden entrar en juego los factores no racionales si se ejecutan los rituales para corregir las disputas (la ejecución entendida como proceso de regulación).

En otras palabras, existe una relación estructural entre los componentes cognitivos, afectivos y conativos [volitivos] de lo que Dilthey llamó la experiencia vivida. Esto se muestra claramente en la estructura secuencial característica del drama social. Aunque todos estos procesos psicológicos coexisten durante las etapas de un drama social, cada una es dominada por uno u otro. En un análisis detallado sería posible mostrar cómo los códigos y estilos verbales y no verbales empleados por los actores corresponden en alguna medida con la primacía de una tendencia psicológica particular. Por ejemplo, en la primera fase —la brecha— el afecto es primario, aunque por lo común está presente un elemento de cálculo cognitivo; y la voluntad del trasgresor de ejercer poder o afirmar identidad normalmente incita la voluntad de resistencia contra su acción entre los representantes del estándar normativo que ha infringido.

La etapa de crisis involucra los tres tipos por igual, ya que se toman partidos y se calculan los recursos de poder. Sin embargo, cuando un campo social se divide en dos campos o facciones, es frecuente que uno manifieste en sus palabras y acciones cualidades volitivas y afectivas con matices más románticos que otro. De inmediato, se piensa en la guerra civil norteamericana, las revoluciones norteamericana y francesa, las rebeliones jacobinas de 1715 y 1745 y la insurrección mexicana de 1810, que pertenecen a la escala macropolítica. No obstante, mis estudios directos de las situaciones micropolíticas entre los ndembu y los indirectos, mediante la literatura antropológica, indican que una dicotomía similar existe en pequeña escala.

Como se mencionó, un énfasis cognitivo tiñe los intentos sociales por remediar el desorden, aunque primero se debe tener la voluntad de acabar con la contextualización frecuentemente peligrosa de la crisis. La cognición reina principalmente en la acción correctiva judicial y legal. Sin embargo, cuando dicha

acción falla en imponer suficiente consentimiento, la voluntad y la emoción se reafirman, lo cual puede proceder en direcciones opuestas: por un lado, la crisis puede retroceder y ser mucho más enconada debido a la falta de una acción restauradora; por otro lado, puede ocurrir un intento de trascender el orden basado en principios racionales y apelar a otro orden que descansa en la tradición de coexistencia entre los ancestros de la comunidad actual, ya sea que éstos se conciban como antepasados biológicos o como portadores de los mismos valores comunes.

Es mejor ver este tipo de ordenamiento como una cristalización de la experiencia común, heredada en formas y simbolismos culturales sorprendentes o vigorosos, que está impregnada de *órexis* (sentimiento y voluntad) más que de planeación racional. Por tanto, cuando falla la enmienda legal, los grupos pueden retornar a actividades que bien podrían describirse como “ritualizadas”, ya sea que se relacionen expresamente con creencias religiosas o no.

Los estados y sociedades antirreligiosos tienen ceremonias correctivas que a veces implican la confesión pública de quienes son considerados como los responsables de romper las normas o transgredir los valores de la tradición social. Por supuesto, la propia acción es fuertemente ritualizada, pero aun así en las situaciones de crisis se introduce el orden no racional y metafórico de la sociedad misma, percibida —más que concebida— como una fuente axiomática de solidaridad humana; es la voluntad social. La potencia de los símbolos rituales es perfectamente reconocida por los antagonistas en la fase de crisis. En *Dramas, campos y metáforas* demuestro cómo Miguel Hidalgo, durante la insurrección mexicana, tomó el estandarte de nuestra señora de Guadalupe para congregar a los campesinos, en tanto que el virrey Venegas, de España, otorgó a nuestra señora de los Remedios el mando de mariscal de campo para reforzar la lealtad de los habitantes de la ciudad de México.

En la etapa final —la restauración de la paz, que conduce ya sea al restablecimiento de las relaciones viables entre las partes contendientes o al reconocimiento público del cisma irreparable—, el criterio cognitivo tiende a colocarse en un sitio dominante aunque sea sólo en el sentido de la aceptación racional de la realidad del cambio. Todo drama social altera la estructura del campo social relevante, al menos en

una porción minúscula. Con "estructura" no me refiero a un orden permanente de las relaciones sociales sino a un acomodo sólo temporal entre los intereses divergentes. Por ejemplo, las oposiciones pueden convertirse en alianzas y viceversa. Los status altos pueden cambiar a status bajos y viceversa. El nuevo poder puede canalizarse hacia una nueva autoridad y la antigua pierde su legitimidad. La cercanía puede convertirse en lejanía y viceversa. Las partes antes integrales pueden segmentarse; las partes independientes, fusionarse. Al final de un drama, algunas partes dejarían de pertenecer al campo y otras, entrar al mismo. Es posible que algunas relaciones institucionalizadas se conviertan en informales y que algunas regularidades sociales se transformen en irregularidades o intermitencias. Durante los intentos por corregir el conflicto pueden generarse y diseñarse nuevas normas y reglas; a la vez que viejas normas caen en el descrédito. Las propias bases del soporte político podrían ser alteradas. Es posible que cambie la distribución de los factores de legitimidad, al igual que las técnicas (influencia, persuasión, poder, etcétera) para lograr el cumplimiento de las decisiones. Éstos deben ser racionalmente evaluados por los actores de un drama social para nuevamente tomar los hilos de la vida social ordinaria, normal, dentro de la costumbre y la norma.

Desde el punto de vista de la vida social relativamente bien regulada, más o menos operativa, metódica y ordenada, los dramas sociales tienen un carácter "liminar" o "fronterizo". El término inglés *threshold* [frontera] se deriva de una raíz germánica que significa "trillar" [*thrash, thresh*], un lugar donde se trilla el grano fuera de su cáscara, donde se manifiesta lo oculto. Esta es la razón por la que en mi primer estudio de los dramas sociales en la sociedad ndembu, *Schism and Continuity*, describo el drama social como

un área de transparencia en la superficie por lo demás opaca de la vida social normal y rutinaria. En el drama social se manifiestan los conflictos latentes y, en un lugar clave, emergen los lazos de parentesco cuyo significado no es obvio en las genealogías [...]. A través del drama social podemos observar los principios cruciales de la estructura social en su funcionamiento y su dominio relativo en puntos sucesivos del tiempo. [Turner, 1957:93].

La manifestación es el "grano" y la "cáscara" de la vida social, de los valores y antivalores, de las relaciones de amistad y enemistad, que son revelados en la acción habitualmente apasionada del drama, por lo tanto, el grano se convierte en parte del almacén reflexivo de una comunidad, su conocimiento de sí misma, guardado en los anaqueles del precedente legal, el conocimiento común y aun el simbolismo ritual si el drama se corrigiera por medios rituales.

Reitero que concibo al drama social como la unidad empírica del proceso, del cual se derivan constantemente los géneros del *performance* cultural. Una fase particular del drama social merece atención como fuente generadora de *performances* culturales: la fase correctiva, que involucra inevitablemente un escrutinio y una reflexión sobre los sucesos previos originarios de la crisis a la que ahora nos enfrentamos. He mencionado que los procesos legales y judiciales tienen un lugar importante aquí y que éstos con frecuencia son altamente formalizados y ritualizados.

Coincido con el planteamiento de Sally Moore y Barbara Myerhoff en *Secular Ritual* [1977:3]:

El ritual colectivo puede comprenderse como un intento especialmente dramático por impregnarle de manera firme y definitiva a una zona particular de la vida un control metódico. Pertenece al lado estructural del proceso cultural/histórico.

Debido a que la ley tiene que ver con un control metódico, los rituales religioso y legal tienen mucho en común. Una diferencia es que, en la ley, el proceso cognitivo asume la prioridad, en tanto que, en la religión, prevalecen los procesos oréticos, aunque ambos disponen de procedimientos similares que involucran repetición, actuación consciente, estilización, orden y un estilo evocativo presentacional de la puesta en escena y que emiten mensajes y significados sociales. Respecto a estilización, orden y estilo evocativo, Moore y Myerhoff indican: "Las acciones o los símbolos son extraordinarios por sí mismos o los ordinarios se usan de una forma inusual, de una manera que llama la atención sobre ellos y los separa de otros usos mundanos" (*ibid.*:7). El ritual colectivo es, por definición,

un evento organizado, tanto de personas como de elementos culturales; tiene un principio y un fin, por lo tanto, debe tener un orden. Puede contener momentos o

elementos de caos y espontaneidad, pero éstos son prescritos en tiempo y espacio. Los rituales colectivos pretenden producir al menos un estado mental atento y frecuentemente buscan provocar un mayor compromiso de algún tipo (ibid.).

Estas características formales de la ceremonia colectiva o el ritual son claramente transferibles a otros géneros y se comparten, por ejemplo, con el teatro y los juegos. Sin embargo, Myerhoff argumentó que la ley y el ritual religioso, vistos como un par, pueden deslindarse de otros tipos de géneros performativos en el "área del significado y el efecto". La autora comprende la ceremonia colectiva (ley-ritual) como un contenedor, un vehículo que contiene algo. Da forma al contenido, ya que el ritual parcialmente es una forma que (al estar "enmarcando"), otorga significado a su contenido. El trabajo del ritual (y éste sí "trabaja", como lo indican muchas etimologías tribales y posttribales) es parcialmente atribuible a sus características morfológicas. Su medio es parte de su mensaje. Puede contener casi cualquier cosa, ya que cualquier aspecto de la vida social, de la conducta o ideología, puede prestarse a la ritualización, como argumentó Nadel (1954:99).

Al respecto, Myerhoff apunta que una vez que un evento, una persona o una cosa adopten ritualmente una forma o un modo reconocido por cierta cultura, tienen un "efecto de tradición", ya sea que "se ejecute por primera o por milésima vez" (Moore y Myerhoff, op. cit.:8). La autora describe

un suceso único, una ceremonia de graduación, en un centro social urbano para gente de la tercera edad. La graduación combina muchos elementos de los diferentes trasfondos culturales de los miembros y logra una composición singular ("bricolage"). Aunque una sola vez ejecutada, por supuesto carga con la misma convicción irreflexiva de cualquier ritual repetitivo de simbolizar para los participantes todo lo que comparten en común y de hacerles creer que todos los elementos cuadran al ponerlos juntos como un solo performance (ibid.:8 y 9).

Quisiera discutir brevemente el término "irreflexivo" de Myerhoff. El contexto de su libro muestra que el ritual fue una fase de un drama social de la comunidad, por lo tanto, en mi opinión, el ritual involucra la reflexividad acerca de los mitos

pasados y la historia de la cultura del grupo judío. La ceremonia “a manera de la tradición” fue en términos de su propio análisis “un esfuerzo por lograr que el pasado tenga sentido en la situación de su presente colectivo peculiar” [ibid.:9].

Tanto el ritual religioso como la ceremonia legal son géneros de acción social; confrontan los problemas y contradicciones del proceso con las dificultades que surgen en el curso de la vida social en las comunidades, en los grupos corporativos y otros tipos de campos. Tienen que ver con las brechas en las relaciones gobernadas por normas, las cuales involucran acciones que en nuestra cultura llamaríamos crimen, pecado, desviación, ofensa, fechoría, injuria, desastre, daño, etcétera. Los rituales y las ceremonias religiosos y legales proporcionan los medios para el reajuste de los incidentes inmediatos, para la reconciliación de las partes involucradas y, en casos extremos, para el castigo, la eliminación o el aislamiento merecidos de agresores reincidentes. Además, son lo que Sally Moore llama “una declaración contra la indeterminación” [ibid.:16]. Celebran, mediante la forma y la formalidad

[...] el significado asignado por el hombre, lo culturalmente determinado, lo regulado, lo nombrado y lo explicado [...] El ritual es una declaración por la forma *contra* la indeterminación, es por eso que la indeterminación está siempre presente en el fondo de cualquier análisis del ritual. Ciertamente, no existe duda alguna de que cualquier análisis de la vida social debe tomar en cuenta la relación dinámica entre lo formado y “lo indeterminado” [ibid.:16 y s].

Donde, desde luego, lo socioculturalmente indeterminado puede estar determinado biológica y hasta sociobiológicamente.

Una fase indeterminada del proceso social puede ser el resultado de la contradicción entre principios o reglas, donde la aplicación de cada regla por sí sola produciría una acción social sistemática si se le concediera una validez no impedida. Por lo tanto, ser un “buen hijo” puede significar ser un “mal ciudadano”, si la lealtad familiar obstruye la justicia civil. Si examinamos algunas sagas de las familias islandesas, vemos cómo surgen estados confusos de *affaires* y crisis de conciencia de las contradicciones socioculturales.

Mi apuesta es que los principales géneros del *performance* cultural (del ritual al teatro y cine) y de la narrativa (del mito a la novela) no sólo se originan en el drama social sino que también de ahí toman significado y fuerza. Utilizo "fuerza" en el sentido de Dilthey. Para él, *Kraft* (fuerza) significa algo diferente en las humanidades y en las ciencias naturales. En los estudios humanísticos, "fuerza" significa la influencia que ejerce una experiencia cualquiera para determinar qué otras experiencias sucederán. La memoria, pues, ejerce fuerza porque afecta nuestras vivencias y acciones presentes. Todos los factores que conducen conjuntamente a una decisión práctica son fuerzas y la propia decisión es una fuerza porque lleva a una acción. Esta categoría, así concebida, es la expresión de algo que conocemos de nuestras propias vidas.

Dilthey argumenta que en las ciencias naturales esto es diferente. Ahí el concepto de fuerza no se toma de la experiencia del mundo físico sino que se proyecta a él desde nuestra vida interna y se conecta con la idea de leyes naturales y necesidades físicas, para las cuales los estudios humanísticos no ofrecen paralelos. En otras palabras, en las ciencias naturales, el término se usa metafóricamente; en la física, la definición de fuerza como "forma de energía que pone en movimiento a un objeto en descanso o altera el movimiento de un objeto" deriva finalmente de la experiencia interna humana de actuar vigorosa y eficazmente, de controlar, persuadir o influir en otros.

Por lo tanto, la fuerza de un drama social consiste en que es una experiencia o una secuencia de experiencias que significativamente ejercen su influencia en la forma y la función de los géneros del *performance* cultural. Estos géneros imitan (*mimesis*) la forma procesal del drama social y, en parte, le asignan "significado" con base en la reflexividad.

¿Qué intento decir con "significado"? Estoy consciente de las formidables ambigüedades de este término y de las controversias que lo rodean. "Significar", en su definición léxica sencilla, es tener en mente, tener una opinión, pretender. Se deriva en última instancia de la raíz indoeuropea *maino-*, de la que se derivan *maenan*, del inglés antiguo, y *meinen*, del alemán, que significan "tener una opinión". Dicho de manera general, un significado es "lo que pretende ser o de

hecho es designado, indicado, referido o comprendido". Pero en el contexto de las humanidades preferiría entender el término, influenciado por Dilthey, más o menos así: si cierta colectividad humana escruta su historia reciente o más remota —normalmente por la mediación de figuras representativas tales como los cronistas, bardos, historiadores o los lentes liminares de los géneros performativos o narrativos— entonces busca encontrar en ella una unidad estructural a cuyo carácter total cada pasado y cada experiencia colectiva cultural han contribuido en algo. Si los agentes relevantes de la reflexividad van más allá y buscan comprender¹ e interpretar (*deuten*) la unidad estructural de su vida social pasada —para explorar en detalle el carácter y la estructura del todo y las contradicciones entre sus varias partes—, debemos desarrollar nuevas categorías para comprender la naturaleza de su interrogación. Una de estas categorías es **significado**, que Dilthey emplea de dos maneras. La primera se refiere a la parte que significa respecto a su "contribución que hace al todo". Aquí, el "todo" parecería ser un complejo de ideas y valores afines a las nociones de "visión del mundo" (a su vez, afín al *Weltbild* de Dilthey) y *ethos* (o sistema moral) de Clifford Geertz. También se dice que el todo resultante posee significado (*Bedeutung*) o sentido (*Sinn*).

Dilthey introduce las categorías de "valor" (*Wert*) y "fin" (*Zweck*) o "bien" (*Gut*) y las relaciona con el significado y las tres "actitudes de conciencia" estructurales: cognición, afecto y volición. La categoría de significado surge en la **memoria**, en la **cognición del pasado** (es decir, el significado es cognitivo, autorreflexivo, orientado a la experiencia pasada y tiene que ver con la negociación del "encuadre" entre el presente y el pasado, como hoy en día dirían los sociólogos fenomenológicos como Garfinkel y Cicourel). La categoría de valor, según Dilthey, surge predominantemente del sentimiento o del afecto, es decir, el valor es inherente al **gozo afectivo del presente**. La categoría de **fin**

¹ Dilthey usa el término *Verstehen* (comprensión), alrededor del cual se han desatado numerosas controversias metodológicas y teóricas, desde la última parte del siglo XIX, especialmente, al contrastarlo con el término alemán de *Wissen*, "conocimiento" o "saber", que se concibe como denotación de una forma de actividad conceptual particular de las ciencias físicas pero que los positivistas sociológicos creen que es posible aplicar también a las ciencias sociales.

(meta o bien) surge de la **volición**, el poder o facultad de usar la voluntad que se refiere al **futuro**. Estas tres categorías son irreducibles, como las tres actitudes estructurales, y no pueden ser subordinadas una a la otra.

Sin embargo, para Dilthey, el valor, el fin y el significado no son equivalentes porque son considerados como principios de comprensión e interpretación. Define el valor como algo que pertenece esencialmente a una experiencia en un presente consciente, la cual, vista como momento presente, envuelve del todo a la experiencia. Esto es cierto en la medida en que los momentos presentes no guardan una conexión interna entre ellos, al menos no sistemática ni cognitivamente. Un momento sigue a otro en una secuencia temporal. Éstos pueden compararse con los "valores" (que tienen el mismo status epistemológico), no forman algo semejante a un todo coherente, ya que son puramente momentáneos y transitorios, como los valores; si están interconectados, las ligaduras que los unen son de otra categoría. Según Dilthey,

desde el punto de vista del valor, la vida parece como una mezcla infinita de valores existenciales positivos y negativos. Es como un caos de armonías y disonancias. Cada una de éstas es una estructura sonora que llena un presente pero no guarda una relación musical con otras.

El punto de vista de Dilthey sobre el fenómeno del valor, desde luego, difiere notablemente de muchos científicos contemporáneos. Robin Williams resume esta posición bastante bien:

Parece que todos los valores contienen algunos elementos cognitivos [...] tienen una cualidad selectiva o direccional e involucran algún componente afectivo [...] Cuando más explícitos y completamente conceptualizados, los valores se convierten en los criterios para el juicio, la preferencia y la elección. Aun cuando son implícitos o no reflexivos, los valores se conducen como si constituyeran los fundamentos para las decisiones de la conducta [Williams, 1968:283].

Williams no hace un análisis tan fino como Dilthey; da al valor atributos cognitivos y conativos que Dilthey reserva para otras categorías.

La ventaja de la posición de Dilthey reside en el carácter articulador (reflexivo y retrospectivo) que le asigna al significado. La categoría de **fin y bien**, por ejemplo, comparte con el **valor** una limitación y, para William Dilthey, depende de ésta. Puede mostrar la vida como una serie de elecciones entre fines, pero no encuentra unidad en esta secuencia de elecciones. En última instancia, sólo la categoría de **significado** nos permite concebir una **afinidad intrínseca entre los eventos sucesivos de la vida**, y todo lo que las categorías de valor y fin pueden decirnos está en esta síntesis. Aún más, Dilthey nos dice —debido a que el significado se basa específicamente en la **actitud cognitiva de la memoria** y la “historia es memoria”— que el significado es naturalmente “la categoría más apropiada del pensamiento histórico” [Dilthey, 1927:201, 202, 236]. Yo añadiría también del pensamiento socioprocesal.

Ahora veo el drama social, en su pleno desarrollo formal y en su plena estructura fásica, como un proceso que convierte los valores y fines particulares, distribuidos entre una gama de actores, en un sistema de significado consensual compartido (temporal o provisional). La fase de reajuste, en la cual se proporciona la retroalimentación por medio de mecanismos de escrutinio de la ley y del ritual religioso, es el tiempo en que se da una interpretación a los eventos que han llevado y que constituyen la fase de la crisis. Aquí el significado de la vida social informa la aprehensión de sí misma; el objeto que será aprehendido entra y determina el sujeto de aprehensión.

El funcionalismo sociológico y el antropológico (cuyo objetivo es establecer las condiciones del equilibrio social entre los componentes de un sistema en un momento dado) no pueden lidiar con el significado, que siempre involucra retrospectión y reflexión, un pasado y una historia. Dilthey sostiene que la categoría del significado impregna totalmente a la historia. El narrador, en el ámbito más simple de un relato, por ejemplo,

logra un efecto, resaltando los **momentos significativos** de un proceso. El historiador caracteriza a los hombres en los momentos cruciales de la vida (*Lebenswendangen*, lo que yo llamaría “crisis”), llenos de significado; de un efecto definitivo, de una obra o de un ser humano; él reconoce el **significado** de dicha obra o de ese ser humano en el destino general [Dilthey, 1927:234].

El significado es la única categoría que aprehende toda la relación de la parte con el todo en la vida. En las categorías de **valor**, **bien** o **fin**, desde luego, se hacen visibles algunos aspectos de esta relación entre la parte y el todo; pero, como subraya Dilthey, estas categorías son abstractas y unilaterales y no podemos pensar en ellas sin finalmente descubrir algún hecho brutal, alguna coexistencia empírica de experiencias que estas categorías no nos ayudan a integrar dentro de un todo viviente. Es aquí donde debemos apelar a la categoría comprensiva del significado, una categoría por definición inclusiva, al establecer el lugar de los factores que logran la integración en cierta situación o fenómeno; entonces, el todo, el fenómeno sociocultural total, se hace inteligible, del cual el valor y fin eran sólo aspectos. El significado se aprehende al ver un proceso retrospectivamente en el tiempo. Reconocemos el significado de cada parte del proceso por su contribución al resultado total.

El significado se relaciona con la consumación de un proceso —tiene que ver con terminación, en cierto sentido, con la muerte—. El significado de cualquier factor dado en un proceso no puede reconocerse sino hasta que todo el proceso haya pasado. Por lo tanto, el significado de la vida de un hombre y de cada uno de sus momentos se manifiesta para los demás sólo hasta cuando su vida haya terminado. En los procesos históricos, por ejemplo, los procesos de civilización como la decadencia y caída del imperio romano, el significado sólo se conoce hasta la conclusión y quizás hasta el fin de la historia misma, si es que hubiera tal fin. En otras palabras, el significado es retrospectivo y se descubre por la acción selectiva de la atención reflexiva. Desde luego, esto no nos impide hacer juicios rápidos o cautelosos acerca del significado de los sucesos contemporáneos, pero cada uno de esos juicios necesariamente es provisional y relativo al momento en que se hace. Parcialmente, se basa en los valores negativos y positivos que imponemos a los sucesos desde nuestras perspectivas estructurales o psicológicas y para los fines que tenemos en mente en ese momento.

El encuentro entre el pasado y el presente en el proceso correctivo siempre deja abierta la pregunta de si es la prerrogativa (el "proceso de regularización" de Moore) o la innovación la que aporta el "significado" final de cualquier

situación problemática. En cada momento y, especialmente, durante la corrección de las crisis, el significado del pasado se estima por referencia al presente y éste por referencia al pasado; la decisión significativa resultante modifica la orientación y aun los planes del grupo para el futuro; éstos, a su vez, reaccionan sobre la estimación del pasado. Entonces, la aprehensión del significado de la vida es siempre relativa e involucra el cambio perpetuo. Desde luego, las herramientas culturales, tales como dogmas religiosos, constituciones políticas, sanciones sobrenaturales y tabúes contra la infracción de las normas cruciales, intentan fijar o cristalizar el significado, pero están sujetas a la manipulación y la enmienda.

Obras consultadas

- Benamou, Michel y C. Caramello** (eds.)
1977 *Performance of Postmodern Culture*, Madison, University of Wisconsin Press.
- Dilthey, Wilhelm**
1914-1974 *Gesammelte Schriften*, Stuttgart y Göttingen, Teubner y Vandenhoeck & Ruprecht.
1959 "The Understanding of Other Persons and their Life Expressions", en Gardiner, P., *Theories of History: Readings in Classical and Contemporary Sources*, Nueva York, Free Press, pp. 213-225.
1961 *Pattern and Meaning in History: Thoughts on History and Society*, Nueva York, Harper Torchbooks.
1976 *Selected Writings*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Gebser, Jean**
1973 *Ursprung und Gegenwart*, Munich, Deutscher Taschenbuch Verlag, 3 tomos.
- Grimes, Ronald**
1976 "Ritual Studies: Two Models", en *Religious Studies Review*, núms. 2 y 4, pp. 13-25.
1982 *Beginnings in Ritual Studies*, Washington, University Press of America.
- Hinde, Robert** (ed.)
1972 *Non-Verbal Communication*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Hockett, Charles**
1960 "Logical Considerations in the Study of Animal Communication", en Lanyon, W. E. y W. N. Tavolga, *Animal Sounds and Communication*, Washington, American Institute for the Biological Sciences, pp. 392-430.
- Hodges, Herbert**
1952 *The Philosophy of Wilhelm Dilthey*, Londres, Routledge and Kegan Paul.
- Ivins, Jr., William R.**
1975 *On the Rationalization of Sight: With and Examination of three Renaissance Texts on Perspective*, Nueva York, Da Capo.
- Kluback, William**
1956 *Wilhelm Dilthey's Philosophy of History*, Nueva York, Columbia University Press.
- Kluback, William y Martin Weinbaum**
1978 *Dilthey's Philosophy of Existence*, Westport, Greenwood Press.
- Kuhn, Thomas**
1962 *The Structure of Scientific Revolution*, Chicago, Chicago University Press.

Leach, Edmund R.

1966 "Ritualization in Man in Relation to Conceptual and Social Development", en Huxley, Julian (org.), *A Discussion on Ritualization of Behaviour in Animals and Man*, Londres, Philosophical Transactions of the Royal Society of London, Series B, vol. 251, pp. 403-408.

1972 "The Influence of Cultural Context on Non-Verbal Communication in Man", en *Non-Verbal Communication*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 315-347.

Lyons, J.

1972 "Human Language", en *Non-Verbal Communication*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 49-85.

Mackay, D. M.

1972 "Formal Analysis of Communicative Processes", en *Non-Verbal Communication*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 3-25.

McDermott, J. J. (ed.)

1981 *The Philosophy of John Dewey*, Chicago, Chicago University Press.

Moore, Sally F.

1978 *Law as Process*, Londres, Routledge and Kegan Paul.

Moore, Sally F. y Barbara Myerhoff (eds.)

1977 *Secular Ritual*, Amsterdam, Van Gorcum.

Murdock, G. P.

1949 *Social Structure*, Nueva York, Macmillan Co.

Murphy, R. F.

1971 *The Dialectics of Social Life*, Nueva York, Basic Books.

Myerhoff, Barbara

1978 *Number our Days*, Nueva York, Dutton.

Nadel, S. F.

1954 *Nupe Religion*, Londres, Routledge and Kegan Paul.

Olney, James

1972 *Metaphors of Self*, New Jersey, Princeton University Press.

Palmer, Richard

1977 "Towards a Postmodern Hermeneutics of Performance", en Benamou, Michel, y C. Caramello (eds.), *Performance of Postmodern Culture*, Madison, University of Wisconsin Press, pp. 19-32.

Schechner, Richard

1977 *Essays on Performance Theory*, Nueva York, Drama Books.

Victor Turner

Spindler, George (ed.)

1978 *The Making of Psychological Anthropology*, Berkeley, University of California Press.

Turner Víctor

1957 *Schism and Continuity in an African Society: A Study of Ndembu Village Life*, Manchester, Manchester University Press.

1974 *Dramas, Fields and Metaphors. Symbolic Action in Human Society*, Ithaca y Londres, Cornell University Press.

Williams, Robin

1968 "The Concept of Values", en *International Encyclopedia of the Social Sciences*, Nueva York, Macmillan and Free Press, vol. 16, pp. 283-286.