

Rodrigo BROWNE SARTORI

(Universidad de Playa Ancha. Chile / Universidad de Sevilla)

**ANTROPOFAGIA EN LA OBRA DRAMÁTICA DE CARRIL
CHURCHILL: “ESTO NO ES UNA PIPA”/“ESTO ES UNA SILLA” Y LA
DIFERENCIA ENTRE SIMILITUD Y SEMEJANZA EN M. FOUCAULT**

I. Para Umberto Eco, “el tesoro de la intertextualidad” (1995: 132) está asociado con lo que él mismo bautizó bajo el nombre de *enciclopedia* que, a su vez, entiende como un postulado semiótico, no describible en su totalidad, que registra el conjunto de todas las interpretaciones y que tiene la virtud de disgregarse y permitirle construir a cada *interpretante* un fragmento de su (macro)enciclopedia, al colaborar y agilizar el proceso semiótico a través de (micro)enciclopedias o enciclopedias locales.

Es decir, todo lo *engullido* por la enciclopedia de competencia global es troceado y ofrecido en pequeñas enciclopedias fragmentadas para que, así, puedan ser digeridas con mayor facilidad por aquellos famélicos y desesperados devoradores que necesitan interpretar un texto cualquiera. Como podemos apreciar, la enciclopedia y sus trozos pueden ser poseídos o -adaptándolo a nuestros términos- digeridos de diferentes maneras y por distintos usuarios, dependiendo de sus necesidades interpretativas.

El concepto de *intertextualidad* que rescata Eco fue -según Greimas y Courtés (1990)- introducido por Mijail Bajtin y en occidente se extendió como un método de recambio a la teoría de las “influencias”. Por su parte, Vázquez Medel (1999) precisa al respecto que dicho término como tal no aparece en Bajtin; si no que éste teórico ruso propone nuevos postulados para llegar a él: *dialogismo* e *interacción verbal*, *pluridiscursividad*, *heteroglosia* (*heterología* o *heterofonía*), *discurso polifónico*,

Rodrigo BROWNE SARTORI, *Antropofagia en la obra dramática de Caryl Churchill*: “Esto no es una pipa”/ “Esto es una silla” y la diferencia entre *similitud* y *semejanza* en M. Foucault

creando así “un marco teórico profundo, en el que cada texto queda inserto en un diálogo social constante y jamás resuelto, no sólo en un proceso creativo sino, y sobre todo, en un proceso receptivo” (Vázquez Medel, 1999: 20).

Julia Kristeva (1979) generaliza esta noción, al indicar, que el enunciado poético es un subconjunto de un conjunto mayor que, a su vez, es el espacio de los textos aplicados a nuestro conjunto. “El significado poético -argumenta la autora- remite a significados discursivos distintos, de suerte que en el enunciado poético resultan legibles otros varios discursos” (Kristeva, 1979: 67).

Asimismo, en *Palimpsesto*, Gérard Genette explica que dicha filiación, transferencia o influencia se puede entender como “la presencia de un texto en otro” (1989: 10). En su afán por desentrañar un segundo grado en la literatura, menciona que el objeto de la poética no es el texto en su originalidad, sino la *architextualidad* del texto que se deduce como la “*literariedad de la literatura*”. En un sentido más amplio a lo antes mencionado, Genette, denomina a este objeto *transtextualidad* o transcendencia textual del texto que “implica la relación efectiva o secreta de otros textos en un texto” (1989: 9). Por lo mismo, el autor supera e incorpora la architextualidad, entre muchas otras formas de relaciones transtextuales, las cuales -como síntoma de su sistematizada teoría- reduce a cinco casos específicos. Uno de estos (y el que nos interesa en la presente comunicación) es el de intertextualidad que va acompañado, además, por las nociones de *paratextualidad*, *metatextualidad* e *hipertextualidad*. Como ya pudimos apreciar, la intertextualidad es homologable con el proceso enciclopédico de la interpretación sígnica que le permite colaborar y dejarse colaborar con y por diferentes textos que, provenientes de otras relaciones intertextuales, generan un ejercicio de *semiosis ilimitada*.

En el campo de la semiótica del teatro, Fernando de Toro (1999) considera que los textos dramáticos mantienen diversas relaciones con otros textos dentro de un contexto social determinado, tales como los políticos, económicos, literarios, etcétera. Como ejemplo cita las producciones latinoamericanas de los años '80 e indica que los trabajos en Chile de Egon Wolff, Sergio Marras, Juan Radrigán (1984), las del teatro *Ictus* o en Argentina lo que se llamo -siguiendo a Pavlovsky (1981) - *Teatro Abierto*

Rodrigo BROWNE SARTORI, *Antropofagia en la obra dramática de Caryl Churchill*: “Esto no es una pipa”/ “Esto es una silla” y la diferencia entre *similitud* y *semejanza* en M. Foucault

se caracterizaron por manifestarse artística y políticamente contra las dictaduras de turno. Para indagar aún más en este tema, De Toro recoge un caso particular de la escena chilena de aquellos años: la producción de la obra *Macías* (1984) de Marras causó una acalorada polémica en Santiago - “(...) al igual que las de teatro abierto incluso terminaron con un teatro quemado” (De Toro, 1999: 8) - ya que algunos la asociaron como un justificante a las atrocidades del dictador y otros como una forma de sentenciar las mismas. Aunque en el montaje el tirano era de Guinea Ecuatorial, el público chileno que presenció la obra no tardó en relacionar ese contexto con el suyo propio. Llegada la democracia - “seudodemocracias” específica De Toro (1999: 28)- el contexto cambia radicalmente, no sólo en Chile, sino en diversos países de la zona (Argentina, Perú, Brasil, Bolivia, etcétera). Así lo asegura el mismo Fernando de Toro:

El teatro entra en crisis, se queda sin mensaje, sin contexto puesto que la intertextualidad programada, que permitía establecer conexiones precisas entre producción dramática y performativa con el contexto social, desaparece. (De Toro, 1999: 28).

II. En sus investigaciones en torno a la posmodernidad, Fredric Jameson (1996) trata de superar la idea de intertextualidad al proponer la noción de *wrapping* (envoltura). El autor, tomando este término de la arquitectura, indica que todo lo que está cubierto puede utilizarse como envoltorio y, al mismo tiempo, puede ser envuelto. Por lo tanto, podemos aventurarnos y decir -acercándonos a la propuesta que pretendemos resaltar en esta ponencia- que el acto de *envolver* es una simbólica metáfora *antropófaga*. El envolver como fauces devoradoras.

Para ser más explícitos aún, Jameson diagnostica que una de las características fundamentales de la cultura posmoderna es, precisamente, la generalización de este envolvimiento como una imposibilidad de diferenciar el contenido de su continente. Continente que se presenta como embalaje *simulacral* y cuyo rasgo predominante es la producción estética frente al contenido (di)simulado por dicho envoltorio. Por lo tanto, -precisa Jameson- estas envolturas superan las teorías intertextuales que exponen la filiación de textos, la presencia de éstos en otros y el sostenimiento, al mismo tiempo,

Rodrigo BROWNE SARTORI, *Antropofagia en la obra dramática de Caryl Churchill*: “Esto no es una pipa”/ “Esto es una silla” y la diferencia entre *similitud* y *semejanza* en M. Foucault

de su legitimidad discursiva. El *wrapping* se relaciona con el simulacro posmoderno y la *espectacularidad* -en el sentido que los propone Debord en *La sociedad del espectáculo* (1976)- que tiñe, hoy en día, muchos de los discursos culturales. Es así como Jameson, desde este punto de vista, concluye que la intertextualidad siempre fue una solución débil y formalista al problema y asegura que la envoltura lo resuelve mucho mejor. El mismo autor lo fundamenta de la siguiente manera:

Primero porque es más frívola (y, por tanto, desechable al instante), pero también y sobre todo porque, a diferencia de la intertextualidad, conserva el prerrequisito esencial de la prioridad e incluso de la jerarquía (la subordinación funcional de un elemento a otro, que incluso a veces se llama “causalidad”), aunque lo vuelve reversible (Jameson, 1996: 131).

Desde un punto de vista y “desde una perspectiva que desenfocaba la dimensión discursiva del hipertexto” como anuncia Fernández Serrato (2001: 1), George P. Landow (1997), en una mirada posestructuralista de la teoría del hipertexto informático, asocia la hipertextualidad con la no-linealidad de un texto y asegura que la característica principal de ésta es la discontinuidad. En un ámbito informático, la discontinuidad tolera no sólo el recorrido del texto, sino que la *re-creación* del mismo (Fernández Serrato, 2001).

La no-linealidad hipertextual o *(ciber)hipertextualidad* que encontramos desarrollada en su máxima expresión, en el ámbito de las nuevas tecnologías de la comunicación y de la información, a partir del acelerado e indiscriminado desarrollo de *internet* permite, al mismo tiempo, que el lector-espectador elija o se engulla sus propios senderos *textuales* por medio de un número abierto e ilimitado de opciones que podemos asociar con una *escritura rizomática* (y no arborescente) como lo proponen Félix Guattari y Gilles Deleuze:

Resulta curioso comprobar como el árbol ha dominado no sólo la realidad occidental, sino todo el pensamiento occidental (...) a diferencia de los árboles o de sus raíces, el rizoma conecta cualquier punto con otro punto cualquiera (...) Un rizoma no cesaría de conectar eslabones semióticos,

Rodrigo BROWNE SARTORI, *Antropofagia en la obra dramática de Caryl Churchill*: “Esto no es una pipa”/ “Esto es una silla” y la diferencia entre *similitud* y *semejanza* en M. Foucault

organizaciones de poder, circunstancias relacionadas con las artes, las ciencias, las luchas sociales (Deleuze y Guattari, 1997: 41-42 y 18).

III. La estrategia rizomática y los antecedentes que aquí mencionamos abren las puertas para una lectura antropófaga simbólica, que se lleva a cabo en el espacio abstracto de la *semiosfera* (Lotman, 1996) y que surge inspirada en un canibalismo material que se desarrolla, como sabemos, en el cerco limitado de la biosfera.

Como un acto caníbal material (en la biosfera), los signos (en la semiosfera) se comen simbólicamente entre sí, dependiendo de la personal *máquina productora de sentidos* (Silva, 2002) de quien devora signos y abre su particular proceso interpretativo, para potenciarse de otros signos en forma ilimitada y habilitando, con esto, una antropofagia simbólica que funciona como un proceso de alimentación sígnica. La idea de la antropofagia sígnica busca que - al rescatar ciertas palabras de Antonin Artaud - : “(...) una verdadera pieza de teatro perturba el reposo de los sentidos, libera el inconsciente reprimido, incita a una especie de rebelión virtual” (Artaud, 1978: 31).

A partir de este juego antropófago-semiótico, pretendemos rescatar en la presente comunicación la obra dramática de Caryl Churchill. Las diversas propuestas de esta autora tienden a escaparse y romper con los cánones expuestos por el teatro tradicional. Para Artaud este teatro canónico es un teatro donde la palabra subordina la puesta en escena y la realización del montaje: “(...) - es decir, todo lo que hay de específicamente teatral- es un teatro de idiotas, de locos, de invertidos, de gramáticos, de tenderos, de antipoetas, y de positivistas, es decir occidental” (Artaud, 1978: 46). Y asegura que el teatro contemporáneo está en completa y pura decadencia porque ha perdido, por una parte, el sentimiento de lo serio y, por otra, el de la risa.

Churchill rompe los esquemas del teatro occidental *antropofagizándose*, proponiendo nuevas interpretaciones y enfrentándose a las normas y códigos que nos impone la disciplinada y controlada sociedad en la que vivimos. La dramaturga se alimenta (o radicalmente se engulle) de las estrategias propuestas por Michel Foucault en *Vigilar y castigar* (1989) y que se refieren a los conceptos de *panóptico* -recuperado por este autor francés de J. Bentham- y las *sociedades disciplinarias*. En

Rodrigo BROWNE SARTORI, *Antropofagia en la obra dramática de Carril Churchill*: “Esto no es una pipa”/ “Esto es una silla” y la diferencia entre *similitud* y *semejanza* en M. Foucault

la obra *Softcops* (1983), Churchill se refiere directamente al sistema panóptico de encarcelamiento.

PIERRE. En su lugar yo pondré una ciudad. Una ciudad entera. Toda ella construida en el gran principio del panóptico. (Churchill, 1983: 48)¹.

También en *Softcops*, la dramaturga no sólo se devora los conceptos y postulados de, en este caso, las propuestas teóricas de Foucault, sino que también desarrolla -nótese que a modo de conclusiones- los principales objetivos del mismo panóptico de Bentham.

PIERRE. ¿Quiere que saque algunas conclusiones? No es comfortable ser observado cuando no puedes ver a la persona que te está observando. Usted puede vernos a todos nosotros, los prisioneros y nosotros no podemos vernos entre nosotros. No podemos comunicarnos “dando golpecitos en la muralla” porque Usted nos está observando. ¿Es así Mr. Bentham? Entiendo como funciona. ¿Puedo levantarme ya? (...) Creo que es muy ingenioso. Mr. Bentham, un excelente medio de control. Sin cadenas, sin dolor. (...) En lugar de miles de personas observando un prisionero, una persona puede observar a miles de prisioneros. Yo siempre he querido afectar a los espectadores. Usted está afectando a la persona que es observada (Churchill, 1983: 39-40)².

Uno de los fenómenos antropófagos, en el ámbito de los estudios posestructuralistas, más evidentes en Churchill es el que desarrolla a partir de la publicación de Michel Foucault “*Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*” (“*C’est ci pas une pipe*”) (1973). La paradójica portada de este libro presenta la obra de Magritte donde se observa una pipa con la leyenda que dice: “Esto no es un pipa”. La digestión caníbal simbólica de Churchill llevo a plantear una de sus obras más recientes bajo el nombre de “Esto es una silla” (“*This is a chair*”) (1999) y, más paradójico aún,

¹ “PIERRE. Instead I’ve got a city. Whole city. All on the great panoptic principle.” La traducción es de Amalia Ortiz de Zárate Fernández.

² “PIERRE. Do you want me to draw some conclusions? It’s not comfortable being watched when you can’t see the person watching you. You can see all of us prisoners and we can’t see each other. We can’t communicate by tapping on the walls because you’re watching us. Is that right Mr. Bentham? I understand how it works. Can I get up now? (...) I think it’s most ingenious Mr. Bentham, an excellent means of control. Without chains, without pain. (...) Instead of thousands of people watching a prisoner, one person can watch thousands of prisoners. I’ve always wanted to affect the spectators. You’re affecting the person who is seen”. La traducción es de Amalia Ortiz de Zárate Fernández.

Rodrigo BROWNE SARTORI, *Antropofagia en la obra dramática de Caryl Churchill*: “Esto no es una pipa”/ “Esto es una silla” y la diferencia entre *similitud* y *semejanza* en M. Foucault

la portada de la misma es la pipa del cuadro de Magritte pero con la leyenda “Esto es una silla”.

Sólo este primer síntoma nos da pie para entrar en el juego que Foucault pretende desarrollar al referirse a la diferencia entre *similitud* y *semejanza*. Es así como “*This is a chair*” se alimenta del “*Esto no es una pipa*” de Foucault, quien, desde el análisis de la obra homónima de Magritte, disocia la semejanza (representación-código arborescente) de la similitud (rizoma) y nos incentiva a sumergirnos en lo que ya reconocimos bajo la concepción de simulacro.

Lo semejante, anuncia Foucault, posee un elemento original que ordena en virtud de todas las copias que se van poco a poco debilitando y que se pueden realizar de él. Lo similar, por su parte, no obedece a ninguna jerarquía establecida y multiplica las diferentes afirmaciones. Por lo mismo, concluye que Magritte disoció la similitud de la semejanza y explica, además, que el pintor belga ha enfrentado la primera de éstas *versus* la segunda. Esto -creemos- es lo que, en el campo de la dramaturgia, ingiere, digiere y defeca Churchill a partir, entre otras, de las obras de Magritte y Foucault.

La semejanza necesita de un “patrón”: como un elemento original que ordena y controla todas las copias que, poco a poco, de él se pueden hacer. Al mismo tiempo, indica que lo similar se desarrolla en series que no tienen ni comienzo, ni fin, que no se pueden recorrer en ningún sentido, que no poseen jerarquías, sino que se diseminan de pequeñas diferencias en pequeñas diferencias. En palabras de Foucault:

La semejanza sirve a la representación, que reina sobre ella; la similitud sirve a la repetición que corre a través de ella. La semejanza se ordena en modelo al que está encargada de acompañar y dar a conocer; la similitud hace circular el simulacro como relación indefinida y reversible de lo similar con lo similar (Foucault, 1989: 64).

La semejanza da a conocer lo que es visible; la similitud deja ver lo que los objetos reconocibles ocultan, impiden ver, hacen invisible. La semejanza involucra una sola aseveración, siempre la misma: esto es, eso, también aquello, es tal cosa. La similitud prolifera las afirmaciones diferentes. “Expulsados - nos dice Foucault - del

Rodrigo BROWNE SARTORI, *Antropofagia en la obra dramática de Caryl Churchill*: “Esto no es una pipa”/ “Esto es una silla” y la diferencia entre *similitud* y *semejanza* en M. Foucault

espacio del cuadro, excluida de la relación entre las cosas que remite una a otra, la semejanza desaparece” (1989: 68).

Simbólicamente, Churchill, se ingiere los precedentes propuestos por Foucault y, desde esta diferencia, plantea, en el campo del simulacro, una mirada distinta frente a su obra: como en la (no) pipa de Magritte - (ya devorada por Foucault) y, como parte de esta deglución ilimitada - expuesta, como ya lo anunciamos en una primera instancia, en la misma portada de “*This is a chair*”.

Por lo mismo - y con este ejemplo finalizamos- la última escena del volumen denominado “The Impact of Capitalism on the Former Soviet Union”, contiene como único componente dramático: “*End*” (Churchill, 1999: 32). El resto queda en manos de los actores-espectadores que se enfrentan a una obra abierta. Esperamos, desde estos postulados, estimular una *lectura plural* antropófaga que permita digerir los sentidos que derivan de ésta (como de otras) *puesta(s) en escena*.

Rodrigo BROWNE SARTORI, *Antropofagia en la obra dramática de Caryl Churchill*: “Esto no es una pipa”/ “Esto es una silla” y la diferencia entre *similitud* y *semejanza* en M. Foucault

Referencias bibliográficas

- ARTAUD, A. (1978). *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.
- CHURCHILL, C. (1983). «Softcops». *Plays: Two*. London: Methuen.
- ___ (1999). *This is a chair*. London: Nick Hern Book.
- DEBORD, G. (2000). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos.
- DELEUZE G. y GUATTARI, F. (1997). *Rizoma (Introducción)*. Valencia: Pre-textos.
- DE TORO, F. (1999). *Intersecciones: ensayos sobre teatro. Semiótica, antropología, teatro latinoamericano, post-modernidad, feminismo, post-colonialidad*. Madrid: Iberoamericana.
- ECO, U. (1995). *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona: Lumen.
- FERNÁNDEZ SERRATO, J. C. (2001): «Márgenes de la estética y estéticas al margen. (Cuestiones axiológicas desde una Teoría del Emplazamiento)». En *Más allá de un milenio: Globalización identidades y universos simbólicos. Actas del VIII Simposio de la A.A.S.* Sevilla, Alfar, 163-178.
- FOUCAULT, M. (1989). *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Barcelona: Anagrama.
- GENETTE, G. (1989). *Palimpsesto, la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- GREIMAS A. J. y COURTÉS J. (1990). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Tomo I, Madrid: Gredos.
- JAMESON, F. (1996). *Teoría de la posmodernidad*. Madrid: Trotta.
- LANDOW, G. (comp.) (1997). «¿Qué puede hacer el crítico? La teoría crítica en la edad del hipertexto». *Teoría del hipertexto*. Barcelona: Paidós.
- LOTMAN, I. (1996). «Acerca de la semiosfera». En *La semiosfera I*. Valencia: Frónesis, Cátedra y Universidad de Valencia, 21-42.
- VÁZQUEZ MEDEL, M. A. (1999). «Tendencias actuales de l comparatismo literario». En *Literatura comparada. Relaciones literarias hispano-inglesas (Siglo XX)*, 11-24, E. Barón (ed.), Almería: S.P. Universidad de Almería.