



## Estudios de la Presencia: modos de investigar en las Artes Escénicas<sup>1</sup>

Gilberto Icle (Universidad Federal de Rio Grande do Sul- Brasil)

Investigación financiada por el CNPq – Consejo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico.

### Resumen

El texto presenta a los Estudios de la Presencia como posibilidad de pensar itinerarios interdisciplinarios para la investigación del espectáculo y la espectacularidad. Delimitamos un concepto provisional para los Estudios de la Presencia y, a partir de él, debatimos su vínculo con la idea de presencia de la Antropología Teatral y con los aspectos interdisciplinarios de la Etnoescenología. A fin de demostrar la necesaria voluntad de eludir los significados, el presente texto trae los conceptos de *cultura del significado* y *cultura de la presencia* de Gumbrecht, problematizando la legitimación de la interpretación como voluntad de verdad de la cultura occidental contemporánea. De este modo, se discute el carácter interdisciplinario como un itinerario posible para repensar el estatuto de la verdad, desde Foucault, en la investigación acerca del espectáculo y lo espectacular y también la posibilidad, para el investigador, de pensar diferentemente de lo que pensaba antes.

**Palabras clave:** Espectáculo. Investigación. Estudios de la Presencia. Etnoescenología. interdisciplinariedad. Foucault.

### Abstract

This article displays the Studies of the Presence as a possibility to think interdisciplinary paths for the research of spectacle and spectacularity. A provisional concept is outlined, and starting from that, it examines its connection with the idea of presence in Theatre Anthropology and with interdisciplinary aspects of Ethnoscenology. In order to demonstrate the necessary will to elude meanings, this text brings along the concepts of *meaning culture* and *presence culture* by Gumbrecht, questioning the legitimacy of interpretation as will of truth of contemporary western

---

<sup>1</sup> El presente artículo constituye una versión refundida y extendida de la comunicación de investigación titulada *Estudos da presença, afiliações de parentesco com a Etnoescenologia*, presentada en el VI<sup>o</sup> Colóquio Internacional de Etnoescenologia, en la ciudad brasileña de Belo Horizonte en 2009. Publicado en *Trama Interdisciplinar*. São Paulo: Universidade Mackenzie, v. 1, n.1, p. 21-29, 2010 - traducido del portugués por Elaine Padilha Guimarães.

culture. Thus, we discuss the interdisciplinary character as a possible path to rethink the status of truth in spectacle and spectacularity research, following Foucault, and the possibility, for the researcher, to think differently from what he has thought until the present.

**Key words:** Spectacle. Research. Studies of the Presence. Ethnoscenology. Interdisciplinarity. Foucault.

La investigación en arte o sobre el arte constituye un campo de investigación y discusión relativamente reciente en Brasil. Los programas de posgrado en el área de las artes empezaron sus actividades en la década de los ochenta, ganando expresión en la década de 1990 y en los últimos años. Todavía hay diferencias patentes entre las distintas áreas. Las Artes Visuales y la Música, mucho más adelantadas, fueron las pioneras en los cursos de posgrado, al paso que las Artes Escénicas ingresaron ahí posteriormente, inaugurando cursos de maestría y doctorado en Teatro, y, ulteriormente, en Danza, solamente desde la segunda mitad de la década de 1990.

Si las fronteras de lo que llamamos “artes” son difíciles de delimitar (y muchas veces sus contornos exactos no son algo deseable) la investigación en el área refleja tal condición. Así, cualquier tipo de pensamiento generalizante resulta de inmediato obsoleto y sospechoso.

Siendo así, nos queda muy poco que decir acerca de métodos, prácticas y enfoques que puedan hacer confluír en alguna clase de noción general capaz de circunscribir a alguna cosa a la cual llamaríamos investigación en arte o investigación sobre arte, o, todavía, investigación en el campo artístico.

Entre los muchos problemas de orden teórico y práctico con que ese campo intenta trabajar, voy a dedicarme ahora a las cuestiones concernientes al espectáculo como posibilidad investigativa, a fin de proponer los Estudios de la Presencia como posibilidad de problematización, teniendo en vista, incluso, el ensanchamiento del pensamiento acerca de la potencia creadora de las prácticas espectaculares. De la misma forma, intento abordar el carácter interdisciplinario que tal posibilidad implica para la investigación científica de las prácticas espectaculares y como ese mismo carácter puede ser pensado más allá de la investigación restringida a los espectáculos.

Los Estudios de la Presencia pueden ser definidos como la investigación acerca de los *modos particulares y culturalmente constituidos para llamar la atención del público en una práctica espectacular organizada o en un comportamiento cotidiano no-sistemático*. Eso, en efecto, no puede ser reducido a lo que llamamos espectáculo de teatro o de danza, pero a las múltiples manifestaciones de la cultura en las cuales un cuerpo humano está implicado, en una acción organizada con la intención de se dar a ver a otros seres humanos.

No se trata, por lo tanto, de una disciplina establecida, fija y dibujada por medio de objetos y objetivos comunes. Los Estudios de la Presencia realizan investigaciones que no consolidan un campo preciso, pero intentan solamente articular un conjunto de conocimientos y saberes capaces de fundamentar investigaciones acerca del espectáculo y la espectacularidad.

Ese enfoque teórico-metodológico emplea instrumentos y concepciones diversas para pensar los fenómenos de la presencia física como experiencia humana de *estar ahí* en sus dimensiones singulares y culturales.

Los Estudios de la Presencia toman, como punto de partida, las nociones prácticas de la Antropología Teatral<sup>2</sup> la cual, entre otras cosas, clasifica las técnicas corporales<sup>3</sup> en cotidianas y extracotidianas, aunque para los Estudios de la Presencia exista una continuidad necesaria entre las dos dimensiones.

Para Barba<sup>4</sup>, la Antropología Teatral es el estudio del hombre en situación de representación, o, de otra forma, en un comportamiento escénico. Ese planteamiento del director italiano pone en relieve la transculturalidad de las manifestaciones escénicas, intuyendo principios que estarían en el fundamento pre-expresivo del comportamiento humano en distintas manifestaciones codificadas de teatro y danza. Así pues, en el nivel de la organización (en el *bios* escénico), habría un conjunto de principios que convertirían la actuación en algo vivo, o sea, que serían responsables por la capacidad de llamar la atención del público paralelamente al campo del significado. Ese nivel pre-

---

<sup>2</sup> BARBA, Eugenio. *La canoa di carta: trattato di Antropologia Teatrale*. Bologna: Il Mulino, 1993.

<sup>3</sup> MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.

<sup>4</sup> BARBA, Eugenio. *La canoa di carta: trattato di Antropologia Teatrale*. Bologna: Il Mulino, 1993.

expresivo, pues, organizaría distintas capacidades expresivas desde un plano no-expresivo, por medio de una capacidad de presencia.

Esa presencia o aptitud del actor de tornarse interesante frente al espectador sería producida a partir de una técnica extracotidiana del cuerpo, esto es, de un modo de utilización del cuerpo que no correspondería a las técnicas utilizadas en el cotidiano y estaría aún mismo en contradicción con las leyes que rigen la acción humana cotidiana: el mínimo esfuerzo para el mejor resultado.

A raíz de esa comprensión de la presencia se encuentra la voluntad práctica de eludir el significado. Nuestra voluntad de interpretación, engendrada en el ámbito de la racionalidad occidental moderna, hizo apremiante la descodificación, sea para el público, sea para el que actúa. Así que pensar la presencia como forma de comunicación tiene el objetivo, entre otros, de pensarnos para allá de la necesaria interpretación de significados oscuros, ocultados en el alma y para los cuales el cuerpo sería un obstáculo. La tarea del actor de teatro – o del oficiante de un ritual – ha sido pensada tradicionalmente como la capacidad de extraer de sus entrañas una verdad perdida y nublada por la civilización, por el cuerpo, por el hábito.

Pensar la presencia podría significar pensar el cuerpo en su materialidad no-expresiva, o sea, en su potencia presencial. Esa presencialidad, esa capacidad de hacerse presente – autónoma, pero no independiente de un significado y de su interpretación – implica un estudio específico y una visión para allá de la descodificación a la cual los estudios literarios, semióticos y hermenéuticos nos acostumbraron.

En ese punto los Estudios de la Presencia toman la contribución impar y el respaldo de los argumentos de Gumbrecht<sup>5</sup>, al tomar la presencia como un modo de estar en el mundo, definido como una *cultura de la presencia* en oposición o en complementariedad a la *cultura del significado*. Ese predominio trae consigo la discusión sobre los procesos de desreferencialización – de acuerdo con Lyotard<sup>6</sup>, característicos de la posmodernidad – en los cuales el cuerpo y el hacer dan lugar, poco a poco, en nuestra cultura, a contactos que hacen cada vez más ausente la presencia del cuerpo en las actividades humanas.

---

<sup>5</sup> GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Production of presence: what meaning cannot convey*. Stanford: Stanford University Press, 2004.

<sup>6</sup> GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Corpo e forma*. Rio de Janeiro: UERJ, 1998.

Tal tendencia parece acentuarse en las últimas décadas en las cuales verificamos como fenómenos de variadas categorías adentran en nuestra vida diaria: enseñanza a la distancia, comunicación vía internet, relaciones virtuales, robotización de los procesos productivos. La presencia, en ese sentido, critica esos peligros que nos rondan – la vida contemporánea, apartada del encuentro entre los humanos, el aislamiento, la individualización creciente y una consecuente *narcisización* de los modos de vida.

La presencia, sin embargo, no es un fenómeno aislado y su sentido es tan solamente el de rehacer trayectos de nuestro propio pensar. Ella es, por definición y por su interés, políticamente interdisciplinaria. No obstante, esa palabra ha sido convertida en cliché y su utilización ha sido banalizada, pues se ha pasado revista al término en distintas áreas y han ocurrido muchas y variadas discusiones – sobre todo definiciones comparativas con términos correlatos como “multi“ y “trans” – y necesitaríamos evitarlo. Esta es, sin embargo, una desviación que resulta imposible tomar, una vez que el carácter interdisciplinario de la investigación que tiene por objetivo pensar el espectáculo y la espectacularidad necesita nutrirse de esos debates.

Por lo tanto, es importante adentrar en el campo de la Etnoescenología, el cual sería, de acuerdo con su conceptualizador, el estudio de los comportamientos y prácticas espectaculares<sup>7</sup>. Esa proposición articula la noción interdisciplinaria como siendo necesaria a cualquier investigador que tenga la intención de pensar y de pensar a sí mismo en el plano del espectáculo.

De la Etnoescenología<sup>8</sup>, los Estudios de la Presencia recogen la visión múltiple y la rehusa a la tendencia etnocentrista al tratar los fenómenos de darse a ver como comportamientos espectaculares diversos y singulares. Tal posición, aliada a las discusiones de la Antropología posmoderna<sup>9</sup> – observadas las diferencias conceptuales de esta última en relación a la Etnoescenología – inspira modos de hacer investigación que pueden tomar elementos de la etnografía y considerar las prácticas culturales espectaculares como objeto de estudio, extendiendo el concepto de Teatro, de Espectáculo y, consecuentemente, de Pedagogía e Investigación.

---

<sup>7</sup> PRADIER, Jean-Marie. Ethnoscénologie: la profondeur des émergences. La scène et la terre : questions d’ethnoscénologie. *Internationale de l’imaginaire*. Maison des cultures du monde. n.05, 1996, p.13-41.

<sup>8</sup> PRADIER, Jean-Marie. Ethnoscénologie: la profondeur des émergences. La scène et la terre : questions d’ethnoscénologie. *Internationale de l’imaginaire*. Maison des cultures du monde. n.05, 1996, p.13-41.

<sup>9</sup> GEERTZ, Clifford; CLIFFORD, James. *El surgimiento de la antropología posmoderna*. Barcelona: Gedisa, 1992.

La Etnoescenología no debería – ni pretende – situarse en el ámbito cerrado y fijo de un territorio en el cual las tensiones de poder se engendran de forma más clara y drástica. Según las formulaciones de Pradier<sup>10</sup>, se trata más bien de una perspectiva teórico-metodológica, una mirada específica y contemporánea sobre las prácticas espectaculares organizadas que de una teoría cerrada, un procedimiento investigativo sistemático.

Pradier<sup>11</sup> la definirá, de modo provisional, como “el estudio, en las diferentes culturas, de las prácticas y los comportamientos humanos espectaculares organizados”. De modo muy oportuno, apuntó hacia el carácter provisional de la definición, pues así posibilita una dinámica de reelaboraciones que son tan caras a un campo – a una dimensión, mejor diciendo – de estudio que no pretende cerrarse en si misma, sino subrayar su carácter abierto e interdisciplinario. El término “provisional”, que él demarca ya en sus primeros textos, deja las puertas abiertas a un saludable repertorio de posibilidades para pensar la Etnoescenología como una *indisciplina* entre las ciencias sociales y las artes del espectáculo. Tales revisitaciones pueden ser examinadas en publicaciones recientes, entre ellas en los Anales del Vº *Colóquio Internacional de Etnocénologia* que tuvo lugar en la ciudad brasileña de Salvador en 2007, bien como las obras recientes de Armindo Bião, brasileño que es fundador, al lado de Pradier y otros, de la Etnoescenología.

A causa de esas aperturas que la Etnoescenología propone, tengo intentado sustraer el término “comportamiento” de su definición para subrayar la distancia que hay que guardar de él, de la psicología comportamental y otros campos de estudio. La noción de práctica, aunque de difícil delimitación en consecuencia de su amplia utilización en el campo de la Filosofía, podría dar cuenta de llevar hacia aquello que Gumbrecht<sup>12</sup> llama la “experiencia vivida (*Erleben*)” como siendo la experiencia que ciñe el cuerpo en la temporalidad y espacialidad de la acción presente.

Sin embargo, si la definición de Etnoescenología envuelve una práctica, no estamos hablando, todavía, de cualquier práctica, de cualquier *Erleben*, sino de las prácticas adjetivadas como espectaculares. A la categoría espectacular corresponde una superación del nivel visual, pues

---

<sup>10</sup> PRADIER, Jean-Marie. Ethnoscénologie: la profondeur des émergences. La scène et la terre : questions d’ethnoscénologie. *Internationale de l’imaginaire*. Maison des cultures du monde. n.05, 1996, p.13-41.

<sup>11</sup> PRADIER, Jean-Marie. Ethnoscénologie: la profondeur des émergences. La scène et la terre : questions d’ethnoscénologie. *Internationale de l’imaginaire*. Maison des cultures du monde. n.05, 1996, p.13-41.

<sup>12</sup> GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Production of presence: what meaning cannot convey*. Stanford: Stanford University Press, 2004.

el espectador “no está reducido al visual”<sup>13</sup>. No se trata, por lo tanto, de una contemplación, sino de una presencia co-habitada, compartida, una relación que se efectúa en el campo visual, pero no se reduce a él. Pradier se refiere a un conjunto de modalidades perceptivas humanas que se ponen en juego y se vuelven emergentes, o sea, implican los aspectos globales de las prácticas espectaculares en distintas dimensiones. El término *emergentes* (del francés *émergentes*) pone énfasis a esa trascendencia de lo visual. *Émergentes* significa que viene desde adentro, pero también, que aparece, que se da a ver, que se ofrece al otro, en última instancia. El espectacular es, por lo tanto, siempre un juego de relación con la alteridad, nunca es una práctica individual. Él conlleva siempre las dimensiones del que actúa y del público.

El término espectacular, por lo tanto, supone una relación, un juego, una experiencia (*Erfahren*), a partir de una vivencia (*Erleben*), de una “experiencia vivida” de presencia compartida. Si esa experiencia es algo que a nosotros nos pasa, nos palpa, nos cambia, nos intensifica como seres humanos, eso es porque la experiencia espectacular es, también, una experiencia estética. La Etnoescenología, supone, al fin y al cabo, la singularidad de tales experiencias en su dimensión estética y eso significa lo mismo que decir en su juego entre la presencia y el significado.

La lucha por escabullirse por entre y más allá de los etnocentrismos que dominan las ciencias y las artes del espectáculo o los Estudios Teatrales llevó a la constitución de la Etnoescenología y también a su búsqueda por la visualización de las singularidades en el plano de las prácticas. Tales dimensiones suponen distintos y particulares modos de decir, hacer y significar las prácticas espectaculares, cada cultura a su propia manera. No obstante, la formulación de conceptos etnoescenológicos circunscribe a un modo – occidental – de describir tales prácticas. Aunque consideremos las diferencias y peculiaridades, esas son consideradas dentro de un espacio culturalmente demarcado – y no podría ser de otro modo.

Por lo tanto, desde ese punto de vista, pensar las prácticas espectaculares, las prácticas de se dar a ver al otro, socialmente organizadas, supone compartir no solo significados, sino también, en gran parte, compartir la presencia. Ese aspecto, por sí mismo, tiene una enorme importancia para

---

<sup>13</sup> PRADIER, Jean-Marie. Ethnoscénologie: la profondeur des émergences. La scène et la terre : questions d’ethnoscénologie. *Internationale de l’imaginaire*. Maison des cultures du monde. n.05, 1996, p.13-41.

nuestra sociedad en particular, la cual viene, cada vez más, poniendo énfasis en las relaciones “a la distancia” e imaginando una comunicación distanciada, mediatizada y hecha virtual.

Gumbrecht defiende la experiencia estética como el momento privilegiado de tensión entre los “efectos de la presencia” y “efectos de significado”. Para él, esos dos efectos, el primero como dimensión espacial y el segundo como dimensión temporal, están siempre juntos aunque no haya necesariamente un equilibrio, sino, en muchos casos, una preponderancia de uno u otro efecto<sup>14</sup>.

Nuestra actitud, de ordinario, como hombres y mujeres de una cultura predominantemente orientada hacia la voluntad de significado, por la interpretación, se ha articulado, históricamente, en torno a lo que Gumbrecht<sup>15</sup> llama el *campo hermenéutico*, en el cual 1) el sentido tiene origen en el sujeto, siguiendo a la tradición fenomenológica, o sea, el sujeto atribuye sentido a los objetos; 2) existe una distinción radical entre cuerpo y espíritu, o mente, o alma; 3) es el espíritu el que conduce el sentido, el significado, es él que circunscribe a los objetos; 4) el cuerpo es instrumento secundario, visto como obstáculo al engedramiento del significado<sup>16</sup>.

Esas premisas implican y originan, entonces, una relación de correspondencia entre la emergencia de la expresión y la interpretación del significado. Los significados se expresarían en la superficie del cuerpo o del texto, no obstante, desde un engedramiento en profundidad, en el alma. A causa de ello se hace necesaria la interpretación, puesto que la expresión, la emergencia material, es insuficiente si comparada a la profundidad del alma. Ahí es impuesta, entonces, la interpretación como conexión entre una y otra dimensión. Para Gumbrecht, “la interpretación es el proceso el cual, empezando por la insuficiencia de una superficie cualquier, se endereza hacia la profundidad de lo que va en el alma de quien expresa”<sup>17</sup>.

El campo hermenéutico está fundamentado en la interpretación, o sea, excluye todo lo “material”. La presencia, por lo tanto, es un efecto secundario para el pensamiento hegemónico en

---

<sup>14</sup> GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Production of presence: what meaning cannot convey*. Stanford: Stanford University Press, 2004.

<sup>15</sup> GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Production of presence: what meaning cannot convey*. Stanford: Stanford University Press, 2004.

<sup>16</sup> GUMBRECHT, Hans Ulrich. *O campo não-hermenéutico ou a materialidade da comunicação*. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1993.

<sup>17</sup> GUMBRECHT, Hans Ulrich. *O campo não-hermenéutico ou a materialidade da comunicação*. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1993.

las humanidades euro-americanas. A pesar de ello, las artes del espectáculo mantienen en su práctica la tensión equilibrada entre “efectos de presencia” y “efectos de sentido”, no solo porque implican en si mismos una experiencia estética, pero también y sobretodo, porque se alejan de las operaciones exclusivamente interpretativas, en la medida en que ponen el cuerpo que se da a ver en el espacio.

Por otra parte, Gumbrecht también examina la posibilidad de un campo no-hermenéutico, o sea, una dimensión en la cual la interpretación estaría, de cierta forma, suspendida por efectos de otra naturaleza. En esa exploración, él contempla la posibilidad de una experiencia orientada por la presencia y no exclusivamente por el significado. De ese modo, aunque resulte imposible reducir completamente la interpretación, esta estaría apartada de la práctica. Tal experiencia podría estar contenida dentro de los límites de la experiencia estética.

Darse a ver como relación de intensidad entre humanos implica, para la Etnoescenología en ese camino, un problema y una calidad: es que la “cultura de la presencia” pone la interpretación en suspensión. ¿Y que es lo que hay en nuestra cultura más allá de la interpretación, más allá de la voluntad de desvelar la verdad? ¿Qué les quedaría a las humanidades, a la Filología, a las Artes, si el desvelamiento interpretativo de las obras y de las prácticas dejara de ser la divisa y el principal objeto de sus acciones?

Cuestiones complejas, respuestas improbables. La Etnoescenología necesitaría permitir pensar todavía para allá de la disección de prácticas difuntas, necesitaría garantizar el estudio de la presencia en su dimensión espacial, en su calidad efímera, en su intensidad estética y, sobretodo, en su singularidad cultural. Para ello, entonces, sobreviene una necesaria interdisciplinariedad.

Investigar en el ámbito de esa mezcla de problematizaciones significa, pues, contemplar al objeto de estudio por medio de visiones múltiples y es ahí, en la simplicidad de la operación de multiplicar que llegamos al ámago de la interdisciplinariedad. No se trata de una receta, de un método, sino de una apertura hacia la multiplicidad, hacia la diferencia. De ese modo, una actitud interdisciplinaria significa una fuerte curiosidad y una forma de pensar distinta de la que se pensaba hasta entonces.

El contacto con otras áreas de conocimiento como otros modos de ver y hablar sobre un mismo objeto implica un cambio en el propio objeto, pero, sobretodo, en el sujeto que investiga. Se trata de acercarse a la verdad por un otro prisma, se trata mismo de entenderla en su dinámica, en su movimiento.

Pensar la investigación del espectacular, del espectáculo contemporáneo desde los Estudios de la Presencia implica, entonces, transitar entre las ideas de subjetivación y sometimiento delimitadas por Foucault<sup>18</sup> para quien el lenguaje no es solamente un espejo del mundo, sino constituye el mundo y manipula juegos de verdad<sup>19</sup>. La visión y las contribuciones foucaultianas – inspiradas en la intuición de Nietzsche<sup>20</sup>, que piensa el lenguaje como una convención, como un juego de poder –, traen para la investigación en el área de los Estudios de la Presencia la incesante puesta en cuestión de la verdad como categoría universal. Para Foucault, la verdad es un movimiento, un punto de vista, un sitio que se desplaza constantemente. Idea que se conecta a la crítica de Nietzsche<sup>21</sup> al *olvido*, por medio del cual nos tornamos inconscientes de nuestra propia condición de sujetos en el mundo y por la cual afiliámonos a una noción de verdad fija y objetiva, positiva, esencial. Aunque existan diferencias de enfoque, una operación semejante ocurre en las verdades y juegos de legitimación entre ciencia y teatro que están descritos con precisión por Pradier<sup>22</sup>, cuyo estudio sobre las nociones de cuerpo engendra formas específicas de hacer hegemónicas determinadas comprensiones, dejando de lado a otras. El mismo autor diría que “solamente percibimos lo que hemos aprendido a percibir”<sup>23</sup>. Se trata de juegos de disimulación que enturbian nuestra visión, aunque no exista un camino correcto, un velo distinto el cual, una vez quitado, permitirá alumbrar de modo definitivo a lo que quedaba ocultado.

Ese enfoque de tratar como juego, como movimiento a los discursos hegemónicos sobre el cuerpo fundamenta la posibilidad de diagnosticar nuestro tiempo como tarea minuciosa. Tal operación lleva Pradier, por ejemplo, a señalar como los modos de mirar de forma anatómica al

---

<sup>18</sup> ICLE, Gilberto. *Pedagogía teatral como cuidado de si*. São Paulo: Hucitec, 2010.

<sup>19</sup> FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

<sup>20</sup> NIETZSCHE, Friedrich. Verdade e mentira no sentido extramoral. *Comum*. Rio de Janeiro, v.6, n° 17, p.05-23, jul./dez. 2001.

<sup>21</sup> NIETZSCHE, Friedrich. Verdade e mentira no sentido extramoral. *Comum*. Rio de Janeiro, v.6, n° 17, p.05-23, jul./dez. 2001.

<sup>22</sup> PRADIER, Jean-Marie. *La scène et la fabrique des corps* : Ethnoscénologie du spectacle civant en Occident (V<sup>e</sup> siècle av. J.C. – XVIII<sup>e</sup> siècle). Bordeaux : Presses Universitaires Bordeaux, 2000.

<sup>23</sup> PRADIER, Jean-Marie. *La scène et la fabrique des corps* : Ethnoscénologie du spectacle civant en Occident (V<sup>e</sup> siècle av. J.C. – XVIII<sup>e</sup> siècle). Bordeaux : Presses Universitaires Bordeaux, 2000.

cuerpo en el occidente posrenacentista condujeron a la formación de un arte del espectáculo fundamentado en la maestría del decir, en menoscabo de la organicidad asentada en el cuerpo<sup>24</sup>. Se opera, entonces, sobre la navaja del discurso, sobre los textos y sobre los dichos sobre el cuerpo, sobre modos de tornarse presente, sobre maneras de inscribir el cuerpo en las prácticas espectaculares. La verdad, pues, aquí, no se encuentra restringida a la búsqueda de un modelo verdadero, sino a la operación de hacer revelar la verdad por intermedio de sus movimientos.

Esa configuración de investigación, en las palabras de Foucault, presenta “[...] una historia que no sería aquella de lo que podría existir de verdadero en los conocimientos; sino un análisis de los ‘juegos de verdad’, de los juegos entre el verdadero y lo falso, a través de los cuales el ser se constituye, históricamente, como experiencia, es decir, como pudiendo y debiendo ser pensado<sup>25</sup>.

Aún más, investigar la presencia, como tarea política, implica pensar nuestro tiempo y pensar a nosotros en ese tiempo. Pues investigar los modos por medio de los cuales los seres humanos se tornan presentes, se dan a ver – en prácticas espectaculares organizadas o en *performances* cotidianas no-conscientes – significa una diferencia, una ruptura, un movimiento de descentralización del sujeto investigador desde su relación con los investigados. Eso significa decir que se trata de una transformación, de pensar lo impensado, de pensar lo que no se pensaba.

Es justamente el estatus de esa transformación del investigador que necesitamos subrayar, pues no se trata de una modificación cualquiera, sino de testar límites del propio pensamiento. Tarea de la filosofía y del filosofar, diría Foucault<sup>26</sup>. Rechazamos, por consiguiente, el intento de poner a la prueba cuando uno está o no presente, la medida de la presencia, la cantidad o la naturaleza de la presencia, o sea, no se trata de la inocente pregunta que orienta muchos planteamientos investigativos acerca de la verdad sobre la presencia.

La verdad no puede, ella misma, ser alcanzada como si fuera un objeto positivo que se pudiera atrapar. Ella se produce, como nos muestra Foucault, en un juego de fuerzas entre lo que

---

<sup>24</sup> PRADIER, Jean-Marie. *La scène et la fabrique des corps* : Ethnoscénologie du spectacle vivant en Occident (V<sup>e</sup> siècle av. J.C. – XVIII<sup>e</sup> siècle). Bordeaux : Presses Universitaires Bordeaux, 2000.

<sup>25</sup> FOUCAULT, Michel. Modificações. In: FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 1984, p.9-16.

<sup>26</sup> FOUCAULT, Michel. Modificações. In: FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 1984, p.9-16.

consideramos verdadero y lo que permitimos que sea falso. Así, la tarea filosófica del investigador no puede ser otra sino la de una *ascesis* contemporánea en que un “separarse uno de sí mismo”<sup>27</sup> cumple la función de una diferencia en sí mismo.

En la investigación sobre la presencia ocurre que sus efectos, sus sentidos y su materialidad comunicativa son resultado de un análisis propio del investigador en que “[...] la cuestión de saber si uno puede pensar diferentemente de lo que uno piensa y percibir diferentemente de lo que uno ve es indispensable para seguir mirando y reflejando”<sup>28</sup>.

Por fin, la actitud de pensar de modo diferente tiene la intención de derribar el mismo y hacer con que surjan las tramas por medio de las cuales aquello a que nos hemos acostumbrado pueda ser reinventado, repensado y puesto bajo amenaza para que se diagnostiquen los peligros de nuestro tiempo, los cuales insisten en acecharnos. Tarea interdisciplinaria para la cual los Estudios de la Presencia se inspiran en Foucault y en la Etnoescenología.

---

<sup>27</sup> FOUCAULT, Michel. Modificações. In: FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 1984, p.9-16.

<sup>28</sup> FOUCAULT, Michel. Modificações. In: FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 1984, p.9-16.