

MUSEOS Y TEATROS:

ESCENARIOS DE LA OTREDAD

IRINA PODGORNÝ (*)

OTRO...del latín álter, del griego héteros: diferente, distinto, diverso, ajeno, extraño...generalmente las cosas relacionadas por 'otro' son de la misma naturaleza y la relación de diversidad queda establecida con solo 'otro' y el nombre correspondiente...pero también ...distinto, no el mismo”

Diccionario de uso del español de María Moliner¹

En la arena de los estudios culturales y la teoría literaria europea y norteamericana apareció hace varios años un tópico que de a poco ha ido impregnando disciplinas vecinas. Me refiero al **Orientalismo** tal como fuera definido por Edward Said en su libro homónimo de 1978. Este libro, como otros posteriores, se entronca con lo que se ha dado en llamar teoría postcolonial y, en ellos, como ocurre por ejemplo en **Cultura e imperialismo** (1993), Said analiza y desmonta las imágenes que condicionan nuestra visión de “los otros”, en especial aquellas imágenes sobre Asia, Africa y el Islam

acuñadas en el siglo XIX europeo.

Quizás uno de los planteos más interesantes de los trabajos de Said – quien a su vez lo toma de Foucault – es la idea de la creación de los paisajes, de las geografías y de los territorios. Los presupuestos que cimentan su perspectiva establecen que: a) “si no se examina al orientalismo como un discurso, posiblemente no se pueda entender la enorme disciplina sistemática a través de la cual la cultura europea postiluminista ha enfrentado – y quizás producido – al Oriente, es decir la entidad política, sociológica, ideológica, militar, científica e

imaginaria llamada ‘Oriente’”, y b) “el Oriente no es un hecho inerte de la naturaleza, no está simplemente allí, como tampoco Occidente está aquí: el Oriente es una idea que tiene una historia y una tradición de pensamiento, imágenes asociadas y un vocabulario que le otorga realidad y presencia en y para Occidente, de tal manera que las dos entidades geográficas se soportan y reflejan mutuamente”. Desde este punto de partida, Said analizará la “orientalización” de aquellos territorios en los que Europa se ha mirado, particularmente los que surgieron de la relación que Gran Bretaña y Francia

¹ La palabra 'otredad' no figura, por otro lado, en este diccionario. Una incorporación quizás procedente de las traducciones del inglés 'otherness', término ineludible en los estudios de la teoría post-colonial.



Fig. 1 Corredor y el último de los gabinetes de la colección egipcia en el Belvedere de Viena, acuarela de Carl Goebel (1889).

sostuvieron con un Oriente que, hasta las primeras décadas del siglo pasado, comprendía sólo la India y las tierras bíblicas.

Como Said también explica, fue a fines del siglo XVIII cuando apareció en la perspectiva occidental, un Oriente complejo, disponible para ser estudiado en las academias, exhibido en los museos, reconstruido en las oficinas coloniales, ideal para ilustrar teóricamente las tesis históricas, antropológicas, biológicas, lingüísticas y raciales sobre

la humanidad y el universo. Un Oriente útil para las teorías sobre el desarrollo sociológico y económico, y también para aquéllas sobre la revolución, la personalidad cultural y el carácter religioso o nacional. Fue en el siglo XIX que la literatura, y también la pintura, crearon o plasmaron aquellos paisajes donde una naturaleza desconocida para el público burgués se conjugaba con mujeres y hombres tan exóticos como los ambientes que los

cobijaban. La curiosidad por lo exótico se iba expandiendo casi con la misma velocidad con que lo hacían las redes comerciales europeas, alcanzando no sólo a los extranjeros contemporáneos sino también al pasado – a veces monumental – de esa misma gente. En estos casos, la contradicción entre las situaciones de pobreza de los descendientes y los restos con los que convivían sólo llevaba a una conclusión: su inscripción en una

decadencia irremediable y su exclusión del camino de la evolución. Indudablemente, la relación necesaria era el tutelaje sobre estos pueblos.

Como en toda tutela, ésta se extendió a la autoridad para presentarlos y representarlos: sus idiomas y sus silencios, su cultura material, su ropa, sus platos, sus costumbres, sus muertos y ellos mismos fueron colocados en grandes espacios para su observación pública en circos, teatros, museos, ferias y exhibiciones. Las compañías de circo y los zoológicos del fin de siglo contaban entre sus atracciones no sólo a la mujer barbada sino también a grupos de aborígenes, que para un alemán o un inglés se veían tan extraños como las mariposas del Amazonas o los elefantes de la India.

Desde 1883, cuando Holanda organizó la primera exhibición internacional dedicada principalmente al colonialismo, el montaje periódico de exposiciones sobre las colonias se estableció como costumbre de los poderes imperiales. En ellas se mostraban los productos y los “adelantos” de esos territorios, así como también los pobladores originales. Además de estos casos donde la administración colonial ejercía el control de lo exhibido, aparecieron las empresas comerciales donde lo exótico de las colonias o confines era el producto a vender o a exponer. El caso de indígenas exhibidos en los zoológicos alemanes de los Hagenbeck era una conducta mucho más expandida de lo que se cree: en 1898 en la exposición nacional

Sobre la función de los museos en el siglo XIX

Las últimas décadas del siglo XIX y las dos primeras del XX han sido caracterizadas como “era de los museos” dado que es entonces que los mismos alcanzan su apogeo como lugar donde depositar la “memoria de las naciones”. A su vez, a fines de siglo pasado, aparece la distinción entre museos de arte y de historia natural; los primeros, para la admiración estética, los segundos o “catedrales de la ciencia”, para la instrucción pública y la investigación científica. Los museos pueden ser vistos hoy como un espacio donde quedaron fosilizadas las clasificaciones de la cultura y de la naturaleza del siglo pasado, es decir, el orden que una sociedad le dio al mundo.

argentina realizada en Buenos Aires fue exhibido un grupo de onas que los antropólogos, como Lehmann-Nitsche, aprovecharon para estudiar. Fakires, indios y fenómenos de la naturaleza.

Los museos imperiales surgieron casi a la vez que los de historia natural. En ellos se incluyeron los restos monumentales del pasado de las colonias y la cultura material menos voluminosa de las sociedades aborígenes de fuera de Europa. Basta pensar en el Victoria and Albert Museum de Londres, en el British, en el Pergamon Museum de Berlín. Por otro lado la literatura europea hizo lo propio con sus voces y las formas musicales características de la segunda mitad del XIX, con las músicas y sonidos.

Said ha señalado que "no deja de ser cierto que,

en la actualidad, muchos de los grandes objetos estéticos imperiales son admirados y recordados sin la carga de dominación que acarrearán como producto de su proceso de gestación y producción. En ellos, el imperio permanece, en sus inflexiones y huellas, que deben ser leídas, vistas y oídas. El no considerar las estructuras y actitudes imperialistas de referencia que estos objetos pueden sugerir, aún en obras que parecen no tener relación con la lucha por el territorio y el control, hace que transformemos esas obras en caricaturas, elaboradas quizás, pero caricaturas al fin".

En este trabajo más que analizar las exhibiciones y los museos finiseculares, me gustaría presentar cómo la crítica al prejuicio y a la concepción de la

"otredad" del oriente están dando lugar a interesantes síntesis en el campo de las relaciones entre Europa y los no europeos en una arena más que tradicional como es el de los teatros de ópera. Me referiré en particular a la revisión del ballet Scheherezade realizada por Maurice Béjart y a la puesta de Aida de Verdi, ambas producciones de 1995 de la Staatsoper Unter den Linden de Berlín.

Apropos Scheherezade

"Asia, Asia, Asia, antigua y maravillosa tierra de los cuentos"
(Tristan Klingsor)

Aunque para un habitante del siglo XX algunos de los cuentos de las Mil y una noches se han independizado de su relatora, el nombre

"Scheherezade" permanece asociado a ellos. A la vez, el nombre de "Scheherezade" no se puede desligar de las obras musicales que la esposa del sultán inspiró: la Scheherezade de hoy tiene el atuendo modernista de una bailarina de un ballet ruso en París y pocos pueden pensar en ella despojándola de la estética con que el postromanticismo la vistió.

La suite sinfónica "Scheherezade" de Nikolai Rimski-Korsakov fue estrenada en 1885, y es, de sus obras, la que sin dudas ha cobrado más popularidad. El 4 de junio de 1910 los Ballets Rusos de Serge Diaghilev estrenaban en la ópera de París, el ballet "Scheherezade" con coreografía de Michel Fokine, puesta en escena de Bakst y la música de Rimski-Korsakov, creando

MAMBERTO
PROPIEDADES

ADMINISTRA
Y VENDE

Consúltenos

Calle 46 N° 779, tels.: 24-1165 / 5978 - Fax: 24-6204

1900 La Plata

Santiago Mamberto - Martillero Público 5563

con esta obra un estilo característico: colores en llamas, trajes y escenarios de una novedosa calidad para los escenarios de ballet, la concepción del ballet y de la danza como "obra de arte total". La escenografía y el vestuario que Bakst creó para Scheherezade hechizaron al público con sus reminiscencias orientales, que inmediatamente fueron puestas de moda por diseñadores y joyeros.

La coreografía de Fokine y el guión de la obra pocas veces fueron revisadas: la mayoría de las nuevas versiones de "Scheherezade" siguieron el libreto original, que por su parte no incluye su figura. El ballet se basa en el primer cuento de las Mil y una noches, aquel donde se relata la historia de Zobaide - mujer del rey Schahiar-, y su esclavo favorito, el esclavo dorado, papel creado por Nijinsky.

En "Apropos Scheherezade" Maurice Béjart, el coreógrafo francés creador del Ballet del Siglo XX, tampoco habla de Scheherezade sino que presenta su concepción de Asia. Daniel Barenboim, el encargado de la dirección musical de la obra, ha señalado: "Cuando los europeos piensan en Oriente sienten inmediatamente el perfume del almizcle que les confunde el espíritu y anima sus sentidos, imaginan un mundo de fantasía, sultanes rodeados de voluptuosas y bellas mujeres que, veladas en seda, viven en harenes, espacios que tienen algo de tenebroso, algo de cárcel. Un mundo de fantasías ambivalentes, impredecible y soñado. En suma: el mundo estereotipado que condiciona la lectura de las Mil y una noches. Esta imagen plagada de prejuicios

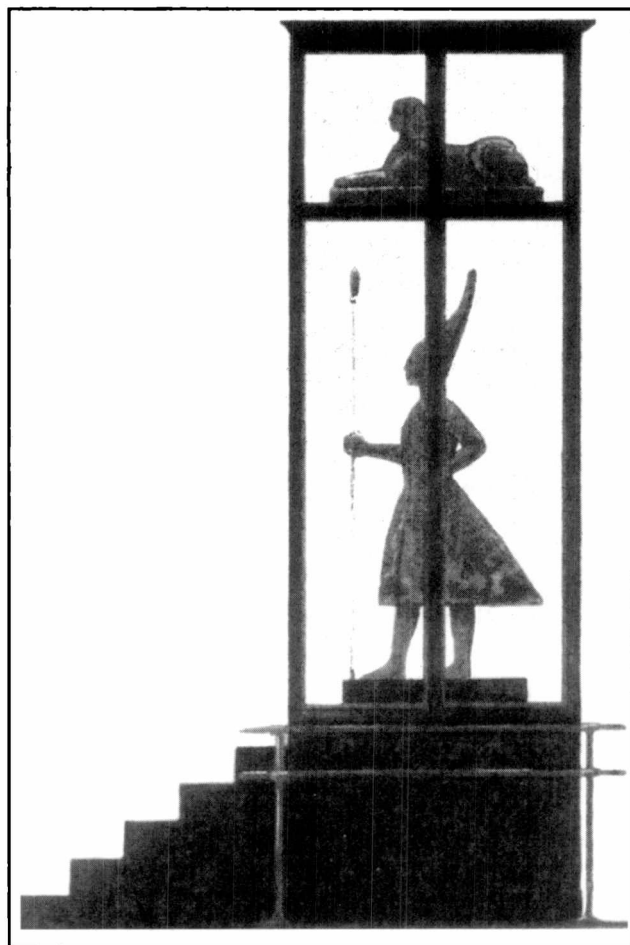


Fig 2
Elemento coreográfico para el Acto I de Aida: la vitrina del rey (diseño de Pet Helm).

título 'Apropos Scheherezade', pensamos los dos en este tema: queríamos presentar una imagen del Oriente por completo diferente a la representación sentimentalista de la tierra de Scheherezade"

A lo largo de una obra estructurada en tres partes y tres colores, "Scheherezade" se transforma - contra las resonancias que su nombre despierta - en el elemento revolucionario oriental. En la primera parte, la roja, suena "Scheherezade", tres poemas para canto y orquesta de Ravel sobre los versos de Tristan Klingsor, donde Asia aparece retratada como tierra de encantos y sueños aletargados. Mientras tanto, en el escenario, se muestra exactamente lo contrario a lo que el texto de las canciones relata: ejecutivos, pantallas de televisión apiladas, aeropuertos de ciudades superpobladas, un mundo electrónico donde poco espacio queda para los relatos infinitos de las Mil y una noches. Miles de millones de personas que corren hacia el transporte público, hacia las calles, hacia el trabajo. Ejecutivos occidentales que corren a Seúl o Tokyo contra el reloj y a favor de la bolsa. El "rush" americano multiplicado por millones.

nunca se ha adecuado a la realidad de los países que se extienden entre Israel y Japón....En nuestros días, los países europeos deben

disponerse a reparar sus errores de la era colonial....Cuando hace dos años le sugerí a Maurice Béjart un ballet con el

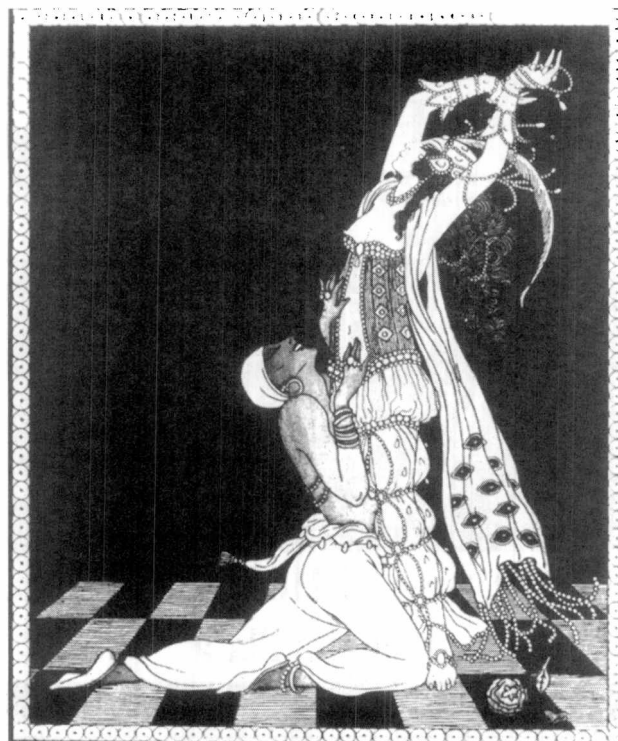


Fig. 3
Diseño de León Bakst para "Scheherezade", producción de los Ballets Rusos de Diaghilev con coreografía de Michel Fokine. La Scheherezade de Bakst-Fokine era escandalosa: la obra desarrollaba las escenas de una orgía en el serrallo. Las extravagancias de Bakst y sus colores fueron tomados inmediatamente por la moda y el diseño de interiores.

Maurice Béjart eligió para la segunda parte el color azul, la fantasía orquestal Fuego de Artificio de Igor Stravinsky y música folklórica iraní. En ella, sin decoración, un pas de deux femenino-masculino busca el camino hacia la paz y la armonía. Por fin, la suite sinfónica “Scheherezade” de Rimski-Korsakov, una de los mejores ejemplos del gusto por el exotismo musical, define la última parte, la blanca: el encuentro de los diferentes mundos y/o universos.

Aunque ni Baremboim ni Bejart mencionan a Said, es indudable que ambos – y también Said – están respondiendo a un clima del que no pueden quedar ajenos. La puesta de Aida de la Staatsoper, sala que por otro lado está bajo la dirección artística del primero, tampoco.

Aida:
non sei mia figlia! Dei
faraoni tu sei la schiava!²

Las palabras de Amonasro, padre de Aida, rey de los Etiopes, conminan a la esclava de la hija del faraón a elegir entre la fidelidad a su patria o el amor hacia Radamés, el guerrero egipcio victorioso, vencedor de su propio pueblo. Pero bien podrían ser las palabras del mismo Verdi hablando con su obra: una ópera por contrato para embellecer el teatro de El Cairo y dar a la capital del virreinato egipcio un lustre parisino.

Aida fue estrenada el 24 de diciembre de 1871 en el Teatro de Opera, sala que se había inaugurado en 1868 con Rigoletto y que formaba parte tanto de las



Fig 4
 Ilustraciones de cuentos de *Las mil y una noches*, editadas en Buenos Aires y Barcelona por la editorial Molino en 1941 (*Alí Baba y los cuarenta ladrones*) y 1942 (*Aladino*). Las ilustraciones – de neto corte modernista y que reproducen los diseños de Bakst – son de Freixas.

intervenciones modernizadoras como de la tendencia a la ostentación de la política del virrey Ismail, señor educado en París, gobernante de Egipto desde 1863. Huelga recordar que Egipto pertenecía desde 1517 al Imperio Otomano pero con un estatus propio luego de la ocupación napoleónica (1798-1801). Durante la administración de este virrey, se inauguró el canal de Suez, además de otras obras públicas de corte modernizante, como el alumbrado de los paseos. Ismail no dudó en encargar una ópera a uno de los tres compositores más renombrados de su tiempo para adornar aún más su capital.

La puesta en escena de la Staatsoper de Berlín de

1995, recoge el guante lanzado por Said. Un regisseur europeo, Pet Helm, optó por presentar una interpretación de Aida bastante particular. En ella se hace hincapié más en el contexto de producción de la ópera que en la versión literal de la trama en un antiguo Egipto imaginario o imaginado.

Los primeros acordes de Aida descubren una escenografía que remite al Museo Egipcio de El Cairo. El enorme reloj del portal marca las cinco de la tarde mientras que los visitantes contemplan el contenido de las vitrinas: “europeos” vestidos a la usanza del final del siglo XIX, “árabes” ricos con su corte de damas del harem. En las vitrinas laterales se exhibe el “arte primitivo” de

Africa central mientras que el centro de la sala está dominado por una enorme estatua del dios Ptah. Una mendiga se acurruca a los pies de otra de las tres grandes vitrinas de la sala, aquella que contiene una estatua dorada típica de la cultura del antiguo Egipto. Un personaje uniformado, de espaldas al público, parece estar obnubilado frente a la belleza de otra pieza que representa una figura femenina. Nadie se mueve, el tiempo parece suspenderse. En este estado suspendido ingresa al escenario, otra figura: Verdi, en un traje azul y con la partitura de Aida bajo el brazo...

Al soldado se le cae el casco, revelándose que este personaje es ciego: sus ojos están cubiertos por una venda. Los visitantes del Museo, Verdi entre ellos, se retiran. Sólo quedan el soldado y la mendiga. Una figura negra, Anubis, ingresa y libera al soldado de su ceguera. El reloj comienza a marchar hacia atrás, iniciándose así lo que el regisseur ha llamado “el sueño del ciego”, un ciego que no es otro que Radamés. La estatua dorada que él admiraba cobra vida como Amneris y la mendiga, casi obviamente, es ahora Aida. De la tercera vitrina surge el rey y, el museo deviene palacio, templo a orillas del Nilo pero también teatro: los

² *‘No eres mi hija! Eres la esclava de los faraones!’ (Línea de Amonasro, Escena II, Acto III de Aida de Giuseppe Verdi. Libreto de Antonio Ghislanzoni. A este intento de repudio, Aida contesta pidiendo piedad y no ser maldecida ya que de su patria -aunque le cueste lo más preciado- será digna.*

Argumento de Aida de Antonio Ghislanzoni (tomado de John W. Freeman "Stories of the operas", temporada de la Metropolitan Opera 1991-92)

Acto 1. En el Antiguo Egipto, cerca del palacio real de Memfis, Radamés escucha al sumo sacerdote Ramfis anunciar que Etiopía traerá la guerra al valle del Nilo. El joven guerrero anhela ser elegido comandante del ejército, con la esperanza que, de vencer, tendría la facultad de liberar a su amada Aida, esclava etíope de la princesa Amneris. Esta última, a su vez, ama a Radamés. Se confirma que las tropas etíopes avanzan sobre Tebas y que Radamés será quien guíe a los egipcios a la victoria. Aida se debate entre su amor a Radamés y a su patria: aunque esclava, ella es la hija de Amonasro, rey de Etiopía. En el templo, una sacerdotisa le reza a Pftah.

Acto 2. Etiopía ha sido vencida. Amneris prepara el recibimiento triunfal para Radamés, a la vez que trata de descubrir, con éxito, los sentimientos de Aida hacia éste. En las puertas de la ciudad, se celebra la victoria con danzas y un desfile, ceremonia observada por el rey y su hija. Se honra al victorioso Radamés. Ingresan los prisioneros etíopes, entre ellos Amonasro, quien le pide a Aída no develar su identidad. Radamés pide el perdón para los vencidos. El rey egipcio accede y le otorga, a la vez, la mano de Amneris. Amonasro es declarado prisionero de guerra, mientras Aída sufre su drama personal.

Acto 3. Amneris se prepara para la boda en un rito nocturno en el templo de Isis a orillas del Nilo. En las cercanías y esperando a Radamés, Aida piensa en su tierra. Aparece Amonasro quien fuerza a su hija a preguntarle a Radamés, cuál es la ruta que seguirá el ejército egipcio para entrar a Etiopía. Cuando Radamés revela este secreto, aparecen Amonasro, Ramfis y Amneris. Aida huye con su padre y Radamés es hecho prisionero, acusado de traidor.

Acto 4. Radamés renuncia a la oferta de Amneris de salvarlo si renuncia a Aida y se casa con ella. Radamés es condenado a muerte por emparedamiento. Enterrado vivo en una cripta, Aida aparece para unírsele en su destino final.

figurantes que representaban a los visitantes "euopeos" del museo son ahora público de ópera sentado en los palcos que cierran el espacio donde se desarrolla la escena faraónica. En ella se muestra un ritual cruel regido por Ramfis, el sumo sacerdote: sacerdotes y ministros del culto proceden al pillaje de las vitrinas del museo, al saqueo del "arte primitivo"

u objetos sagrados etíopes y los queman en una hoguera. Para entretener al público espectador tiene lugar una escena de lucha y de malabarismo. Finalmente aparece Radamés con Amonasro y su pueblo prisionero, como tropa de ganado: los bárbaros a los ojos de los egipcios. Es la famosa escena triunfal, donde la escenografía tradicional

suele desplegar elementos que señalen la victoria que los egipcios festejan: trompetas en fanfarria, desfile de tropas orgullosas, elefantes, coloridas aves, lince, coros inmensos y cuerpo de baile. Pet Helm señala en cambio, la humillación de los vencidos.

La escena final, la muerte por emparedamiento de

Radamés y de Aida, quien decide seguirlo y unírsele en la muerte, es presentada por Helm como el regreso progresivo de los personajes y de la situación a las vitrinas del Museo del Cairo. La famosa tumba donde la pareja canta su amor mientras la asfixia los mata, es, en la escenografía de Helm, un sarcófago. El museo queda otra vez tranquilo: el reloj vuelve a marcar las cinco, Verdi reaparece y observa, en el piso, el casco del soldado y, a los pies de la vitrina, a la mendiga. Verdi, como si el sueño le pesara, se refriega los ojos.

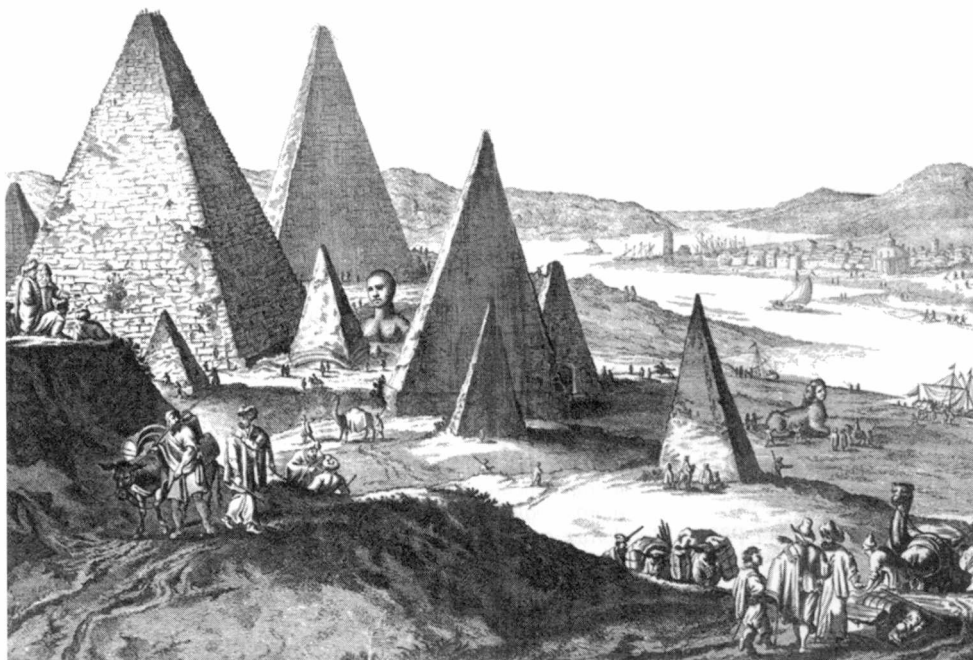
Esta puesta en escena se distancia del exotismo presente en Aída a partir de varios elementos. Uno de ellos, es la mención explícita al público del Egipto del siglo XIX: sin la mirada burguesa, Aida no existiría. Por otro lado, esa mirada tuvo espacios privilegiados, creados especialmente para educarla y - de alguna manera - crearla. Los paseos públicos, el teatro de ópera y los museos al estilo catedrales de la ciencia fueron algunos de ellos. En la concepción de Helm el público contemporáneo debe diferenciarse tanto del público del siglo pasado como de los personajes de la escena. La aparición de

MJ JORGE
MARROQUINERIA

8 N° 669 (45 y 46)
1900 La Plata

Tel. (021) 25-9479
Argentina

Fig. 5
Las pirámides de Egipto vistas por los viajeros del siglo XVIII (tomada de O. Dappers, Descrizione dell'Africa de 1670).



Verdi no es más que un refuerzo para colocarnos a nosotros, público postcolonial, lejos de la identificación con los conflictos sentimentales de la obra. Aída es un sueño del imperio y, como el mismo Verdi, parte de él. El antiguo Egipto imaginado en Aída es producto de la incorporación de las antigüedades arqueológicas de una civilización desaparecida hace centenares de años al mundo del siglo XIX. Como Said ha señalado, una incorporación que poco tiene que ver con el Egipto de entonces sino con un Egipto “orientalizado”: las melodías de resonancias orientales de la escena, las sacerdotisas, el mundo de mujeres confinadas en la recámara de Amneris.

Además, en la puesta de Helm el mismo tema se desdobra, y la apropiación de los objetos de los otros como botín de guerra se hace más que explícita en la escena de la victoria de Radamés y las tropas egipcias. El levantamiento etíope es sometido y el triunfo militar se refuerza con el bochorno de la esclavitud y el generado por el saqueo, no de dorados tesoros (como en las puestas tradicionales de Aída suele aparecer) sino de los símbolos, de las expresiones materiales del vencido. El museo del siglo XIX es el lugar donde la victoria por sobre todos los pueblos y todos los tiempos tuvo su espacio de exhibición privilegiado. Y así lo quiere mostrar Helm al público contemporáneo.

El virrey de Egipto, como muchos otros gobernantes

con proyectos modernizadores similares, no creaban estos lugares como mero efecto imitador de la capital europea del siglo XIX, la París de Napoleón III, sino como pasaje a la modernidad. Los directores de escena europeos se distancian de sus asunciones y quieren utilizar la escena para romper con la otredad.

Aída en la Argentina

En agosto de 1996, el Teatro Colón repuso la ópera con regie, iluminación y escenografía de Roberto Oswald y vestuario de Anibal Lápiz. El regisseur destacó en su puesta dos elementos: un motivo escenográfico central, una esfinge que presencia toda la acción y se convierte en símbolo de Egipto, y los conflictos de Aída, Radamés, Amneris, Ramfis y Amonasro. En suma, una presentación de la ópera seguidora de la tradición grandilocuente de Aída.

La puesta fue bastante criticada por las figuras

contratadas y la escenografía. Pero más allá de este tradicionalismo estético, pocas voces me atrevería a decir que ninguna se oyeron para destacar algo más que notorio: la aparición de los etíopes en la escena triunfal como poco más que animales. Figurantes pintados de negro, vestidos con pieles, con cepos similares a los que los traficantes de esclavos usaron en el siglo XIX, los etíopes de Oswald/Lápiz parecían salir de una escena del Africa negra de Tzán. Si en la versión de Verdi/Ghizlanzoni, los etíopes son la representación de la barbarie, la representación que de ellos se hizo en la puesta del Colón en el año 1996, lo confirma y refuerza. O, por lo menos, refuerza y confirma las imágenes que sobre Africa circulan en nuestra sociedad.

La pregunta que surge entonces es por qué en nuestro país esta crítica no se plantea. Es verdad que los teóricos postcoloniales proceden

casi todos de países de historia colonial reciente y por lo general relacionados con el imperio británico. Por otro lado, son intelectuales que trabajan o producen en los países que dominaron los suyos durante años. Es cierto también que la Europa contemporánea no puede ejercer la distancia hegemónica de la situación colonial: el “otro” se ha instalado en el espacio geográfico europeo y convertido en un actor político en el corazón de París, Berlín o Londres. Es imposible pensar en Oriente como el lugar de los harenes cuando los pakistaníes desafían a la policía británica, ya no en Karachi sino en un suburbio londinense. Tampoco los Estados Unidos puede permanecer ajenos. En los museos norteamericanos, Africa no puede ser representada como el continente negro: los afroamericanos reclaman su historia y más de una exhibición fue modificada. Una puesta o una palabra incorrecta pueden generar - de hecho lo hacen - manifestaciones, denuncias

públicas, el destierro intelectual del que se atreviera a ratificar la visión del otro como el bárbaro, el salvaje, el ser natural. Tanto la sociedad civil europea y como la norteamericana responden a tales detalles con una virulencia y sensibilidad que hacen el silencio de la sociedad argentina todavía más evidente. Mujeres, intelectuales críticos, grupos étnicos de adscripción diversa, están siempre alertas para no dejar pasar el más ligero conato de discriminación.

No deja de ser verdad que África, Asia y, en menor medida, el resto de Iberoamérica, son, para la sociedad argentina, un gran hueco en la educación primaria y secundaria, sin otra realidad que la geográfica. La historia de los circuitos que escapaban al comercio español imperial en el Atlántico del cono sur americano está tan ausente de los programas de educación de un argentino

como aún hoy de la sección internacional de los diarios. Quizás pueda parecer que la experiencia del imperio nos queda lejana, que nos es ajena y

que el racismo, el prejuicio, es algo que les toca resolver a los europeos con sus antiguos súbditos ahora instalados en sus ciudades

emblemáticas. Pero situar estos temas fuera de nuestra vista, ¿no será una manera de seguir viendo al mundo con ojos imperiales?

Muchas de las referencias a las obras fueron tomadas de los programas de las mismas editados por la Staatsoper Unter den Linden de Berlín. También son interesantes las películas de Stephen Frears: "My beautiful laundrette" ("Ropa limpia, negocios sucios") y "Sammy y Rosie van a la cama", cuyos guiones pertenecen a Kureishi, escritor de origen pakistaní, nacido y educado en Inglaterra. En Madame Bovary de Flaubert, vale la pena releer la visita de Emma a la ópera -una representación de Lucia di Lammermoor donde el papel del teatro en el mundo burgués aparece maravillosamente descrito. Quizás también valdría la pena citar a dos de los teóricos postcoloniales más en boga en los últimos años: Gayatri Chakravorty Spivak y Homi K. Bhabha.

Agradecimientos: Pude ver ambas obras de la Staatsoper de Berlín gracias a una beca del DAAD (Servicio Alemán de Intercambio Académico) -en los años 1994 y 1995- para investigar en el Instituto Iberoamericano de dicha ciudad, no la vida teatral, sino el archivo Lehmann-Nitsche y la historia de la antropología en la Argentina. Un tema que gracias a las ideas de Nines Querol, Xenia Mejía y Nancy Torres, cada vez se me va haciendo más indisoluble de los que aquí planteo. José Fernández leyó el manuscrito y una vez más me ayudó con la escritura; al igual que lo hicieron las sugerencias de Marta Dujovne. Finalmente, quiero dedicar este artículo a Zahra Ellaheh Joerges por su amistad allí y a mi regreso.

* Departamento Científico de Arqueología, Museo de La Plata / CONICET.

Lecturas sugeridas

- Benjamin, W. *Parigi: capitale del XIX secolo*. Torino: Einaudi.
- Kureishi H. 1996 *El buda de los suburbios*. Barcelona: Anagrama (edición original en inglés de 1990)
- Piglia, R. 1980 "Notas sobre 'Facundo'", en *Punto de vista* 3, 8: 16-18. Buenos Aires
- Ramos, J. 1988 "Saber del otro: escritura y oralidad en el 'Facundo' de D.F.Sarmiento", en *Revista Iberoamericana*, 54, 143: 551-569.
- 1989 *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México: FCE.
- Rydell, R. 1993 *World of fairs. The century of progress expositions*. Chicago University Press.
- Said, E. "El imperio en acción: 'Aida' de Verdi" traducción de Nora Catelli en: *Diario de Poesía*, 37: 19-22, otoño de 1996
- 1978 *Orientalism*, Nueva York: Vintage books
- 1996 *Imperialismo y cultura*, Barcelona: Anagrama.



COLEGIO DE ABOGADOS
DEPARTAMENTO JUDICIAL LA PLATA

Para el ejercicio de sus derechos

CONSULTE
CON SU ABOGADO

El asesoramiento correcto impide los conflictos

El abogado es el profesional idóneo
para el asesoramiento legal, administrativo y judicial