



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

La estesis y el evento teatral contemporáneo. Un estudio de la recepción

Tesis que presenta

Liliana Rojas Flores

para obtener el título de
Licenciada en Literatura Dramática y Teatro

Asesora: Dra. Martha Julia Toriz Proenza



México, D.F., 2011.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

LILIANA ROJAS FLORES

La estesis y el evento teatral contemporáneo.

Un estudio de la recepción

Primera edición: octubre de 2011

Diseño de forros e ilustración de portada: Juan Carlos Hernández Martínez

Producción editorial: Karla Dolores Cano Sámano

MD, ediciones

<https://sites.google.com/site/mdediciones/>

md.ediciones@gmail.com



Impreso y hecho en México

Printed and made in Mexico

La impresión se realizó en los talleres gráficos de Publidisa Mexicana SA de CV, ubicados en Chabacano 69, colonia Asturias, CP 06850, México, DF. El tiraje consta de 20 ejemplares.

Agradecimientos

Gracias papá y mamá, por el par de alas. Todo mi amor y reconocimiento.

Gracias Dra. Martha Julia Toriz Proenza, más allá de sus observaciones y su guía para la realización de este trabajo quiero hacer patente aquí mi reconocimiento por todas las cosas que me enseñó sobre los objetivos y los pasos a seguir.

Margarita González, Edgar Chías, Rosa María Gómez y Gustavo Lizárraga, gracias por sus comentarios y por ayudarme a aprender a lo largo de mis estudios en la facultad.

Quiero mencionar en este trabajo a algunas personas que estuvieron a mi lado mientras estaba haciéndolo y me ayudaron a reflexionar al respecto. Muchas de las cosas que resultaron de esas reflexiones no pueden verse escritas con palabras, porque pertenecen a otros presentes, pero seguro estarán cuando venga el momento de dar fe de mis estudios en la Facultad. Estas personas son:

Mis compañeros desmontados actores y otros creativos: Hechos en CU.

Mis amigos escaladores y alpinistas por ayudarme a reflexionar sobre la calidad de la duración y escucharme hablar sobre mi tesis.

Mis amigos de siempre, irreductibles: Alicia Flores, Javier García Morfín, Luis Ángel Anzaldo, Ximena Cobos, Juan Carlos Hernández y Ale Cejudo.

Mi hermana Adriana y mi hermano Julio, compañero que desde que nació me ha dado buenas ideas y miles de disparos creativos.

Mis abuelas que siempre se preocuparon por mi vida y siempre se ocuparon de mis sueños.

A algunos de mis compañeros de generación que muchas veces estuvieron espaldeándome durante estos años en la Facultad: Stefi, Sandra, Nancy, Jocelyn, Zully, Yesenia, Selene, Gustavo y Yael.

La estesis y el evento escénico contemporáneo. Un estudio de la recepción

Índice

Introducción	1
Capítulo I. Estética en el teatro.....	3
1. El aspecto estético del teatro, uno entre otros	3
2. Estética: ¿disciplina, adjetivo, establecimiento donde el cabello es cortado y peinado...? Los mitos de la estética	5
2.1 El mito arte-realidad	7
2.2 El mito de la experiencia estética	11
2.3 El mito del desinterés estético	15
2.4 El arte que expresa	18
2.5 La belleza ¿categoría ontológica?	20
3. Comunicando la experiencia	21
4. Estesis: procesos nutritivos y procesos debilitantes	21
5. La experiencia y la producción de sentido	23
Capítulo II. Antecedentes y enfoques de los estudios de recepción teatral	29
1. ¿Qué es recepción?	29
2. Origen de los estudios de recepción	31
2.1 El lado mercantilista de la recepción	32
2.2 El lado culturalista de la recepción	34

3. Estudios de recepción en el teatro	34
3.1 La recepción teatral	35
3.2 Estado de los estudios de recepción en el teatro	36
3.3 Algunas teorías de la recepción teatral	37
3.4 El circuito teatral	39
3.5 El espectador ideal y los espacios vacíos	39
4. Herramientas para el estudio de las condiciones del espectador	42
5. La recepción como intercambio estético entre matrices sociales y mediaciones culturales	45
6. La competencia del espectador	49
7. Los límites de los estudios de la recepción	49
8. El sujeto y las identidades móviles	50
9. La recepción y las estrategias estéticas del creador escénico	51
Capítulo III. El espectador y la estética contemporánea	55
1. Qué es la contemporaneidad	55
1.1 La revolución de la información	57
1.2 El espacio virtual	60
2. La recepción frente a la individualización en la era del vacío	62
3. Consumo, entretenimiento, arte	64
4. El arte contemporáneo	66
5. El artista contemporáneo	73

6. ¿Cómo es el teatro el día de hoy?	75
7. Perspectivas del arte en general, en el teatro en particular	77
8. El artista prestador de servicios o la profesionalización del teatro	78
9. El espectador contemporáneo	80
10. Hablar de la recepción del teatro contemporáneo	84
Conclusiones	87
Fuentes	93

La estesis y el evento escénico contemporáneo. Un estudio de la recepción

Introducción

El objetivo de este trabajo es definir el valor estético de la experiencia teatral en el espectador contemporáneo a través del análisis de los diferentes componentes del proceso de recepción del evento teatral.

Parto de la hipótesis de que las condiciones y los procesos de recepción del espectador son factores clave en la creación de sentido del evento teatral contemporáneo pues son las variables cruciales en la comunión de los participantes e incluso en la asistencia, difusión y creación de públicos.

Si el estudio del teatro como un arte independiente de la literatura tiene un origen reciente, los estudios de recepción tienen pocos y próximos antecedentes. Sin embargo, el estudio del espectador ha estado atrayendo cada vez más la atención de los teóricos y practicantes del teatro. Considero importante estudiar las condiciones que han llevado a los estudiosos a profundizar en el conocimiento del espectador en estos últimos años.

Un evento escénico artístico puede ser estudiado bajo diversas perspectivas. Por ejemplo, podemos considerar los aspectos históricos, técnicos o sociológicos. En este trabajo me ocuparé del aspecto estético por ser el que se vincula a la experiencia del espectador. Sin embargo, aunque éste es mi enfoque principal, es necesario aclarar que los límites entre diversos aspectos se entrecruzan e influyen de diversas formas.

El estudio de la “experiencia estética” ha sido emprendido y continuado casi exclusivamente por la filosofía. Sin embargo, el conocimiento de los procesos estéticos del espectador puede ser de invaluable utilidad para el creador escénico. Por ello, comenzaré este trabajo puntualizando algunos términos útiles para el estudio de la recepción teatral. Algunos de estos términos, como el de “experiencia estética” serán aclarados en mi primer capítulo. El libro *Prosaica* de Katya Mandoki me será de gran ayuda para reconciliar teorías sobre la definición de estética y su campo de estudio. El establecimiento de este marco teórico nos permitirá hablar sin ambigüedad de ciertos términos en los dos capítulos posteriores.

Para continuar, haré una revisión sobre las particularidades de la recepción de las artes escénicas. Dadas las características de presentación de las artes escénicas, el espectador no es sólo importante, sino necesario. La sobrevivencia en cartelera de una obra de teatro será determinada en parte por la reacción del espectador.

En mi segundo capítulo hablaré sobre las condiciones actuales de los estudios de recepción. Me parece importante hablar sobre sus antecedentes y distinguirlos de los estudios de mercado. En este capítulo hablaré de las metodologías existentes para los estudios de recepción. Haré énfasis en los estudios que consideran la complejidad del espectador. Para finalizar el capítulo, puntualizaré en qué medida el desarrollo o implementación de metodologías efectivas para el estudio de la recepción son útiles para el creador escénico.

Finalmente, mi tercer capítulo es una radiografía del evento teatral contemporáneo y la relación con el espectador. En esta parte final de mi trabajo plantearé las condiciones de la contemporaneidad y la producción del evento escénico. Especifico el tiempo cronológico de lo que se conoce como contemporaneidad a partir de las transformaciones que ha implicado en la forma de vivir, de crear y de percibir.

Capítulo I

Estética en el teatro

Este capítulo se trata de las particularidades de la experiencia teatral desde el punto de vista estético. En un principio es necesario definir el aspecto estético del teatro. Será explicado por qué la estética, más allá de ser una propiedad de las obras de arte, concierne al espectador. Sólo se puede hablar de estética cuando el espectador está involucrado, aunque gran parte de la teoría estética sugiere lo contrario. Igualmente se explicará que el receptor o espectador está condicionado a la cultura dentro de la que se ha desarrollado y a su historia humana personal. Entonces las categorías estéticas, importantes para el estudio de la recepción, son construcciones culturales.

Los estudiosos del teatro han dado cada vez más importancia a los estudios de recepción en los últimos años. En otras palabras, se ha dado al estudio del espectador un rol preponderante comparado con siglos precedentes. Este capítulo es una buena oportunidad para hablar un poco de la importancia del espectador en el evento teatral contemporáneo.

1. El aspecto estético del teatro, uno entre otros

El arte puede ser visto bajo diversos enfoques y lo podemos estudiar desde un sinnúmero de puntos de vista. El aspecto estético del arte es sólo uno de estos enfoques o puntos de vista. No define una obra en su totalidad pues el arte tiene también funciones extraestéticas. Si consideramos al arte como sinónimo de estética y lo limitamos a este dominio, omitimos funciones y enfoques que son de igual forma relevantes para entenderla. La obra de arte es estética, pero va más allá, es además económica, política, sociológica, turística, terapéutica, etc.¹

El arte teatral, que concierne a esta tesis, puede ser analizado como un evento social, un medio de comunicación o un documento histórico. El hecho de sólo limitar la obra a la consideración estética cortaría de tajo muchas posibilidades de apreciación de la obra de arte. Las obras de arte pueden ser instrumentos educativos, como el teatro en la época de la conquista de México, por medio del cual se evangelizaba a los indígenas.

¹ Mandoki, Katya, *Estética cotidiana y juegos de la cultura. Prosaica uno*, México, Siglo XXI, 2006, 212 p., p. 44.

También pueden constituir una herramienta de propaganda, como la literatura y los carteles producidos en los regímenes totalitarios del siglo XX. Por otro lado, es útil señalar el hecho de que las obras de arte también juegan un rol en la economía. Al respecto, basta mencionar las familias que se sostienen por los ingresos de los teatros, la producción de materiales para el aprendizaje de las artes plásticas o el flujo turístico por eventos artísticos, como festivales, etc.

Esta tesis se enfoca al aspecto estético del arte. Sin embargo, se considera importante de todas formas mencionar las otras posibilidades de aproximación a la obra de arte pues cada uno de estos aspectos se vincula con los otros y/o depende de ellos. Por ejemplo, las consecuencias sociales que pueda tener la construcción de un teatro en un pequeño poblado, se relacionan con las consecuencias económicas y educativas. Por otro lado, el factor estético es determinante para la conformación de las matrices sociales, que son los semilleros de identidad a los que se afilian los individuos a través de procesos íntimamente relacionados con su condición de estesis.²

Para un profesional del arte dramático podría ser crucial la comprensión de los procesos estéticos en su trabajo y en la relación con el espectador, ya que, como John Dewey señala, es posible disfrutar, por ejemplo, de una flor, sin saber nada sobre la teoría de las plantas; pero si se la quiere comprender es necesario involucrarse en el conocimiento de la teoría de las plantas y sus relaciones con el suelo, la luz, etc.³ “It is a commonplace that we cannot direct, save accidentally, the growth and flowering of plants, however lovely and enjoyed, without understanding their causal conditions.”⁴

Dado que la producción de obras teatrales es un proceso complejo puede ser recomendable para los artistas estar conscientes de sus procesos creativos pues la consolidación exitosa de una obra frente al público quizá diste de ser producto de la casualidad. Sobre todo en una época en que el trabajo artístico se ha profesionalizado y se perfila como una opción laboral rentable entre muchas otras. Por esa razón, el público, el espectador, debe ser considerado, pues es una parte vital del evento teatral, es un complemento decisivo.

Para los estudiosos de la estética lo relevante es la experiencia del sujeto. Dicha experiencia pone de manifiesto la función estética del teatro que inevitablemente se

² *Infra*, Capítulo 2, p. 43-45

³ Dewey, John, *Art as experience*, New York, Putman, 1980, 355 p., p. 12.

⁴ Es lugar común que no podamos dirigir, salvo accidentalmente, el crecimiento y florecimiento de las plantas, no importa qué tan encantadoras y disfrutables sean, sin entender sus condiciones causales. Traducción mía en esta y el resto de las citas en inglés y francés.

conecta y se complementa con otras funciones, por ejemplo, con la económica y la social. Estas funciones nos permiten apreciar la obra desde ángulos diferentes. Por ejemplo, si vemos la obra desde el punto de vista económico, es decir, si la ubicamos en el círculo de producción y consumo, el espectador es entonces un consumidor cuya condición sensible resulta poco interesante para el mercado.⁵ En esta primera parte del presente trabajo, en el que será explicado el aspecto estético del teatro, se expondrán algunas ideas de la teoría estética para poder enfocarlas al estudio del fenómeno escénico y su relación con el espectador.

Es importante señalar que el concepto de teatro manejado en este trabajo se inscribe en el marco contemporáneo, en que el teatro se estudia independientemente de la literatura dramática, a diferencia del siglo XIX, por ejemplo, cuando el dramaturgo y el texto eran las figuras centrales del teatro.

Al introducir el tema principal de este trabajo, es patente que hablar del enfoque estético del teatro, puede resultar ambiguo. Es necesario establecer un marco de referencia que permita hablar de estética, objetiva o intersubjetivamente. Como nos dice Eisner⁶, un marco de referencia define un punto de vista.

Vemos lo que vemos dentro de las condiciones que ofrece el marco. Consideramos el acto de ver no como una simple exploración de cualidades, sino como una “lectura” de esas cualidades. Un geólogo que mire el Gran Cañón del Colorado verá los estratos de roca como representaciones de las fuerzas evolutivas y en los cambios de color verá información para hacer inferencias geológicas.

El marco de referencia que precisa el enfoque estético del arte reclama la aclaración de conceptos que pueden ser confusos y, por ende, poco funcionales para la presente investigación. Por ello, este primer capítulo está dedicado a aclarar tales conceptos concernientes a la estética.

2. Estética: ¿disciplina, adjetivo, establecimiento donde el cabello es cortado y peinado...? Los mitos de la estética.

Para comenzar se determinará la definición de estética y la delimitación de su dominio. El término estética fue por primera vez utilizado por Alexander Baumgarten para

⁵ *Infra*, p. 31

⁶ Eisner, Elliot, W., *El arte y la creación de la mente: el papel de las artes en la transformación de la conciencia*, traducción de Genís Sánchez, Barcelona, Paidós, 2001, 317 p., p. 113.

referirse al conocimiento por medio de los sentidos⁷. Posteriormente habría de ser utilizado en referencia a la percepción de la belleza a través de los sentidos especialmente en el arte, así se escucharía a menudo el término “estético” como un sinónimo de lo que es bello. También es frecuente encontrar una definición de la estética como la negación de lo racional. Es decir, lo que no se puede comprender o enunciar “objetivamente.”

Pero a pesar de que los términos sentir y entender se han estudiado como opuestos conceptualmente y separados analíticamente es necesario reconocer que en el proceso de creación, así como en el de recepción de una obra de arte, entran en juego actividades intelectuales, afectivas y sensoriales las cuales no se realizan en la total subjetividad, como la teórica del arte Katya Mandoki señala en *Prosaica*⁸.

La estética involucra estos procesos que están relacionados con otras ciencias o disciplinas, pero la aproximación es distinta. “La epistemología, la psicología y la estética se traslapan al abarcar al sujeto de percepción como su objeto de estudio, pero divergen en el tipo de efectos de percepción que les interesa enfocar: cognitivos, emotivos o apreciativos.”⁹ A diferencia de la psicología, por ejemplo, la estética estudia cómo se conforman las emociones, en vez de enfocarse en los efectos.

Por ejemplo, si los efectos emotivos conciernen a la psicología, lo que es relevante para la estética son los procesos para generarlo, más allá de los efectos en sí mismos.

Mientras la reacción que Otelo establece con la belleza de Desdémona y con las palabras de Yago, puede considerarse estética por la carga valorativa que les otorga al ser persuadido por uno y seducido por la otra, las reacciones emotivas particulares de amor, de rabia, y de celos en Otelo son efectos psicológicos, no estéticos. Nosotros como espectadores, en cambio, apreciamos estéticamente la representación de estas emociones en la escena, pero los efectos emocionales que nos produzcan como compasión, simpatía, tristeza o placer, son efectos psicológicos, no estéticos.¹⁰

Es por ello, que puede ser acertado aproximarse a la obra de arte considerando tales efectos psicológicos. Sin embargo, estar conscientes del enfoque utilizado para estudiarlos o teorizar sobre ellos será ventajoso para evitar confusiones.

⁷ En Goldman, Alan, “The Aesthetics”, en Gaut, *op. cit.*, p. 255.

⁸ Mandoki, *op. cit.*, p. 40-41.

⁹ *Ibid.*, p. 66.

¹⁰ *Ibid.*, p. 55-56.

Aclarado lo anterior, se profundizará en la definición y la delimitación del campo de estudio de la estética.

El término “estético” es la denominación pertinente al estudio de la teoría estética por los procesos de estesis que involucra. De acuerdo con Mandoki, la “estesis” es la sensibilidad o condición de abertura, permeabilidad o porosidad del receptor respecto al contexto en que está inmerso.¹¹ Entonces esta abertura es más que un filtro para las cosas bellas, también determina la recepción de sucesos desagradables o procesos poco placenteros que el sujeto atraviesa o experimenta.

Por lo anterior, se verifica que la estética tiene que ver con la percepción del sujeto y, por cierto, incluye más que sólo las obras consideradas arte. En otras palabras, los procesos de estesis sí involucran arte o belleza, pero también vulgaridad, mezquindad y fealdad, todo lo que pueda ser percibido. La estesis es una condición que le permite al sujeto tener cierto marco de referencia y percibir desde el mismo. Con esto anotado, se puede decir que la estesis es la condición sensible.

Eisner, en ese mismo sentido, dice que “El sello distintivo de lo estético quizá se comprenda mejor contrastándolo con lo anestético. Un anestético inhibe la sensación; embota los sentidos, adormece las sensaciones. Lo estético agudiza la sensibilidad. Lo estético está impregnado de una tonalidad emocional que surge del proceso de trabajar en una obra de arte”.¹²

En *Prosaica*, Katya Mandoki señala la necesidad de definir el campo de estudio de la estética a partir de su fenomenología. De ahí que parte de desenmarañar los mitos de la estética para poder hablar sin ambigüedades.

2. 1 El mito arte-realidad

Uno de los mitos de la estética sugiere que la estética sólo concierne al arte y que se opone a la realidad. Si ése fuera el caso, la estética excluiría todo acontecimiento en la vida cotidiana, pues sólo las obras de arte podrían ser apreciadas estéticamente. Como si los sucesos que ocurren en la vida diaria estuvieran exentos de ser estéticos, como si la estesis desapareciera frente a ciertos sucesos banales.

¹¹ *Ibid.*, p. 67.

¹² Eisner, *op. cit.*, p. 109.

Si bien es cierto que el estudio de la estética ha implicado casi exclusivamente la consideración de las obras de arte, la teoría estética dejó de ser funcional al enfrentarse a la dificultad de definir qué es arte.

En efecto, la definición ontológica de arte resulta problemática dado que el arte, su función y su definición están sujetas al momento histórico. Arthur Danto, filósofo estadounidense, habla al respecto en sus trabajos sobre el fin del arte. El arte, en la época del Renacimiento, por ejemplo, tenía que ver con la perfección de la representación y la exaltación de la condición humana. De alguna forma, el arte tenía una técnica específica y una funcionalidad dentro de la sociedad. Con lo que Danto llama el fin del arte, marcado por el advenimiento de las vanguardias, el arte pierde dicha funcionalidad. Se reserva el uso de una técnica determinada y niega un progreso en la misma. El arte, en el periodo que siguió a las vanguardias, denominado por muchos como el posmodernismo, parece ser fortuito. De ahí surge la necesidad de darle una nueva definición.¹³

Por tales motivos resulta problemático y poco funcional delimitar una categoría ontológica del arte. “[...] art is not itself an ontological category but rather a status enjoyed by a host of objects of different sorts.”¹⁴

Por otro lado, según la teoría existente al respecto, el arte puede ser definido como tal a raíz de su consideración estética. Es decir, si la obra presenta propiedades estéticas o produce experiencia estética entonces es una obra de arte.

Sin embargo, estos conceptos son discutibles. En primer lugar, la actitud estética, las propiedades estéticas y la experiencia estética se prestan a ambigüedades pues se definen entre sí. Por ejemplo, la actitud es lo que se necesita para identificar las propiedades o para acceder a la experiencia. Así, la experiencia podría definirse como lo que la actitud pretende producir o lo que las propiedades generan.¹⁵ Para la teoría estética en general, este pequeño círculo resulta poco operativo y además presenta imprecisiones lógicas, como cuando trata la definición de “experiencia estética”.

Katya Mandoki refuta el mito arte-realidad al señalar que la condición de estesis permanece frente a experiencias de la vida cotidiana que raramente pueden ser denominadas arte, por ejemplo, la contemplación de un perro que mira fijamente o la degustación de vinos.

¹³ Danto, Arthur C, *After the end of the art*, Princetown, Princetown University, 1995, 239 p., p. 11.

¹⁴ Rohrbaugh, Guy, “Ontology of art” en Gaut y McIver, *op. cit.*, p. 241.

¹⁵ Goldman, Alan, *op. cit.*, p. 255.

Además, este mito afirma las nociones de que el arte, a diferencia de la vida cotidiana o de experiencias de otro tipo, es el lugar de la belleza y que está reservado para los iniciados. Esto, por un lado, niega la existencia de la belleza en la vida cotidiana y de la fealdad en el arte (por cierto, es crucial señalar, que la belleza o fealdad son categorías subjetivas). Por otro lado, limita el goce de la belleza para los que tienen conocimientos sobre arte. Mandoki critica a algunos teóricos –Dewey, por ejemplo– que afirman la exclusividad de la experiencia llamada estética para quienes tienen conocimientos de la estética.

Buscar refugio en los confines del arte y de lo bello para evadir la realidad es el recurso típico de los pusilánimes. Fracasa porque el mundo del arte es el mismo mundo de todos con sus mezquindades y grandezas, su fineza y su grosería. Ni la magnificencia y el refinamiento están ausentes de la realidad ordinaria extraartística, ni la mezquindad y vulgaridad están ausentes del arte.¹⁶

Así como el arte puede contener mezquindad, la vida cotidiana contiene cosas hermosas o placenteras para los individuos, aunque no entren al sistema institucional del arte. La cita del célebre fotógrafo Alfred Stieglitz me parece que ejemplifica los argumentos contra el mito de la oposición del arte a la realidad:

Photography is not an art. Neither is painting, nor sculpture, literature or music. They are only different media for the individual to express his aesthetic feelings... You do not have to be a painter or a sculptor to be an artist. You may be a shoemaker. You may be creative as such. And, if so, you are a greater artist than the majority of the painters whose work is shown in the art galleries of today.¹⁷

En conclusión, la condición de estesis no es privilegio de los que poseen competencias en el arte. Por otro lado, la estética comprende cosas desagradables además de las cosas sublimes y “bellas”. Decir lo contrario sería pretender que la condición de apertura, de sensibilidad, de estesis, es cancelada frente a las cosas desagradables, sólo por ser desagradables.

¹⁶Mandoki, *op. cit.*, p. 28.

¹⁷ La fotografía no es un arte. Tampoco lo es la pintura, ni la escultura, la literatura o la música. Éstos sólo son medios diferentes para que el individuo exprese sus sentimientos estéticos.... No tienes que ser un pintor o un escultor para ser un artista. Puedes ser un zapatero. Puedes ser creativo como tal. Y si lo eres, eres un artista más grande que la mayoría de los pintores cuyo trabajo es mostrado en las galerías de arte de hoy. Alfred Stieglitz (March 14th, 1922). "Is Photography a Failure?". *New York Sun*: 5, citado en Wikipedia http://en.wikipedia.org/wiki/Alfred_Stieglitz#Quotes, 12 de julio de 2010).

Aclarado el mito arte-realidad, la idea de que la condición de estesis en cada individuo determina la forma de percibir es reiterada. Es importante para los estudios de recepción señalar que los antecedentes estéticos del espectador teatral, además de las obras a las que ha asistido, si lo ha hecho, están también conformados por su forma de percibir los sucesos extraartísticos. Esto precisa ser incluido en los estudios de recepción si se quiere abarcar al sujeto integralmente.

Por otro lado, el momento histórico provee de referentes específicos al espectador, los cuales modifican su percepción o su opinión. De alguna manera, el espectador, desde su condición de estesis formada por su momento histórico, puede percibir de una forma particular, o comprender de cierta manera el evento teatral. En suma, el espectador conserva su percepción de la realidad frente a las obras de arte.

El montaje de la obra *Zoot Suit* de Luis Valdez en México en 2010 servirá para ejemplificar la relación del momento histórico y la percepción del espectador. La obra trata el tema de la comunidad chicana en Estados Unidos. La historia gira en torno al protagonista, Henry Reyna, quien es acusado de cometer un asesinato y juzgado injustamente bajo ese pretexto. La coyuntura creada por reformas a las leyes sobre inmigración en Arizona, en Estados Unidos, dotaron al público de una opinión al respecto. En consecuencia, el espectáculo adquirió otra significación.

Si en los años 70 del siglo pasado *Zoot Suit*, en su temporada en escenarios de Broadway, removió las heridas de una comunidad chicana que padeció en la época de la posguerra una terrible segregación racial en el vecino país del norte, ahora, en pleno 2010, por primera vez actuada en español, presenta temas que siguen frescos ante la feroz discriminación que se está dando en Arizona, explica el dramaturgo [Luis Valdez].¹⁸

Por otro lado, se dice que el teatro siempre pertenece a una sociedad en particular, responde a sus necesidades y refuerza sus referentes.¹⁹ Otro ejemplo, más lejano, son las manifestaciones teatrales que surgieron después del desastre nuclear en Chernóbil, Ucrania. El tema fue recurrente en Europa y en los artistas surgió la necesidad de crear nuevos lenguajes escénicos, resistiéndose a la representación, pues, como señala Virginie Symaniec, la idea de Chernóbil pertenece al orden de lo irrepresentable.

¹⁸Mateos-Vega, Mónica, “*Zoot Suit*, respuesta al racismo creciente en EU: Luis Valdez” en *La Jornada*, 23 de abril de 2010, p. 3A en <http://www.jornada.unam.mx/2010/04/23/index.php?section=cultura&articulo=3>, 8 de agosto de 2010.

¹⁹ Symaniec, Virginie, « Mettre en scène La Supplication : du déni de réalité au rejet de la représentation » en Grandazzi, Guillaume y Frédéric Lemarchand, coordinadores, *Les silences de Tchernobyl. L'avenir contaminé*, Paris, Autrement, 2004, 234 p., p. 175-191. Colección Mutations, 230.

2.2 El mito de la experiencia estética

A continuación se profundiza un poco a qué se han referido los filósofos al respecto de experiencia estética.

El término experiencia estética ha sido utilizado ampliamente en la historia de la filosofía. Kant, sin mencionarlo explícitamente, lo definía cuando mencionaba el placer y la armonía subjetiva experimentados en presencia de un objeto de arte.²⁰ Esta experiencia implicaba, de acuerdo con Kant, por un lado, el uso de las facultades humanas. También indicaba que ningún argumento puede convencer a un sujeto de que un objeto es bello a menos de que lo haya experimentado así de primera mano. Con las innovaciones del arte moderno se podría añadir como característica de la experiencia estética el ejercicio de nuestras capacidades afectivas.²¹ “The hallmark of such aesthetic experience then becomes the full exercise of all our sensory, cognitive and affective capacities in the appreciation of works of art.”²²

Pero si esta definición es aceptada, ¿sólo es funcional para el arte moderno (apenas es necesario decir que me refiero al arte producido en la época conocida como Modernidad), dado que propone características específicas de éste con respecto a otros momentos de la historia? Tal definición también sugiere que la experiencia estética sólo puede darse a través de las obras de arte, un argumento cuestionable.

Han sido varios los teóricos que han hablado de la experiencia estética:

Según John Dewey, una experiencia estética se distingue de la simple experiencia (el desfase continuo y la vuelta al orden) por la unidad y la completud. La resistencia, las tensiones y las distracciones se convierten en un todo incluyente. Así, todo lo que sucede dentro de dicha experiencia es indispensable en su constitución. La cohesión de todos los elementos es lo que define para Dewey la experiencia estética.

Monroe Beardsley dice que la experiencia estética es producida por un objeto estético. Añade las características de intenso y concentrado. Por cierto, intenso y concentrado son también características subjetivas.

George Dickie advierte sobre las discordancias provocadas por confundir las características de la percepción con su objeto. Indica que la atención debe ser dirigida al sujeto y no adjudicar al objeto propiedades de la percepción del sujeto.

²⁰ Goldman, Alan, *op. cit.*, p. 259.

²¹ *Idem.*

²² *Idem.* El sello distintivo de tal experiencia estética se vuelve entonces el ejercicio completo de todas nuestras capacidades sensoriales, cognitivas y afectivas en la apreciación de las obras de arte.

Eddy Zemach señala que la experiencia está constituida por los efectos del objeto artístico sobre nosotros y que no puede haber efectos compartidos entre los espectadores, ni siquiera para las grandes obras de arte de la historia de la humanidad.²³ Este teórico además incluye a los términos negativos, la fealdad, por ejemplo, como parte de la experiencia estética, además de los placenteros.

Alan Goldman, por su parte, señala la semejanza de los conceptos completud y la unidad con los conceptos mencionados en las teorías de Aristóteles sobre la tragedia. En la tragedia, de acuerdo con el filósofo griego, se tiene el sentimiento de la necesidad (incluso de la sorpresa) de cada elemento experimentado, pues la sustracción de un solo elemento afectaría el todo.²⁴ Goldman equipara este sentimiento de necesidad con la experiencia estética y señala lo siguiente:

While the purpose of art may not be the pleasure in the narrow sense, it is the enjoyment, refreshment, and enlightenment that such full experience provides. Great art challenges our intellects as well as our perceptual and emotional capacities. To meet all these challenges simultaneously is to experience aesthetically.²⁵

Así como Goldman señala que el arte moderno necesita además poner en ejercicio nuestras capacidades afectivas, cada escenario del arte a lo largo de la historia necesitaría diferentes “aptitudes” para atravesar la experiencia estética. Esto conduce a imprecisiones en el estudio de la estética en forma general. Aunque por otro lado, dado que la estética de cada época es diferente, la teoría debe ser también diferente. Por ende, si sólo se puede definir la experiencia por medio de conceptos subjetivos, es necesario reconocer de antemano que la experiencia puede ser también subjetiva. Sin embargo, como el teórico Hans-Robert Jauss señala, la experiencia puede ser subjetiva pero no arbitraria. Por otro lado, la misma definición de arte es problemática. En realidad, existen varias definiciones, que igualmente son producto de su tiempo y de una perspectiva determinada. Lo mismo sucede con la experiencia estética.

Puede afirmarse entonces que las teorías mencionadas son consecuencia del enfoque histórico. Kant se refería al arte de su tiempo. Arthur Danto en el siglo XX habla de la muerte del arte según el concepto de siglos anteriores pues dice que el arte

²³ Goldman, Alan, en Gaut y McIver, *op. cit.*, p. 261.

²⁴ *Ibid.*, p. 260.

²⁵ *Idem.* Mientras el propósito del arte puede no ser el placer en un sentido estrecho, es el disfrute, la frescura, y la iluminación que una experiencia tan llena provee. El gran arte desafía nuestros intelectos así como nuestras capacidades perceptuales y emocionales. Encontrar estos retos simultáneamente es experimentar estéticamente.

ha dejado de tener una funcionalidad, como hasta entonces había sido. Así la experiencia estética parece ir cambiando con el paso del tiempo. Ya que, mientras las obras permanezcan ahí, como las grandes pinturas o las grandes obras musicales, el espectador tiene otras referencias y otros modos de percibir.

Katya Mandoki, considerado lo anterior, señala que hablar de la experiencia estética es erróneo:

[...] lo que distingue al objeto de estudio de la estética tiene que ver con la aptitud experiencial del sujeto. Pero si la estesis es la aptitud para la experiencia, toda experiencia sería estética y toda estesis experiencial. Consecuentemente la noción de “experiencia estética” es un pleonasma como la de objeto estético un oxímoron, y la discusión en torno a ellos una aporía.²⁶

En esta investigación hemos aclarado que la estética observa los procesos que involucran estesis. Entonces, dado que la estesis es la abertura al contexto del sujeto, éste experimenta procesos estéticos en su vida cotidiana a través de todo lo que puede ser percibido, además de las cosas que son denominadas arte.

El término “experiencia artística” sería más funcional para el estudio de la experiencia a través de las obras de arte. Al decir esto, se incluye a la obra de arte como objeto de estudio de la estética. La obra de arte no es el único objeto de estudio de la estética, es un objeto de estudio de la estética, junto con todos los elementos de la vida cotidiana susceptibles de ser percibidos.

Por otro lado, hay que aclarar que las obras de arte no son objetos estéticos. Un objeto no puede ser estético. Decir tal cosa es una imprecisión lógica. El término de objeto estético contiene en sí una gran contradicción. Uno de las grandes falacias de la teoría estética, de acuerdo con Mandoki,²⁷ es la consideración de los objetos antes que de los sujetos. En realidad, el objeto no percibe al sujeto. Ciertamente la estética está relacionada con la percepción del sujeto. Entonces, revisando la reiterada definición de estesis, es errado decir que los objetos de arte tengan esta condición.

Aunque resulte impreciso hablar de una experiencia estética tal vez sí se puede hablar de impacto estético. En esta investigación, el término “experiencia estética” resulta problemático porque es redundante, si se sigue la definición de estética de Mandoki que hemos aceptado. Sin embargo, se reconoce el hecho de que para muchos investigadores y estudiosos de arte, el término resulta funcional pues alude a un evento

²⁶ Mandoki, *op. cit.*, p. 50.

²⁷ *Idem.*

extraordinario relacionado con lo sensitivo. Aunque en esta investigación se evitará, es conveniente considerar algunas de las ideas acerca del término “experiencia estética”, pues serán útiles para el estudio de la experiencia del espectador. Por ejemplo, las ideas del teórico alemán Hans-Robert Jauss, uno de los fundadores de la llamada estética de la recepción.

Jauss nos dice en *Pequeña apología de la experiencia estética* que al experimentar el arte los seres humanos aprenden algo de sí mismos y del mundo. Además de estremecerse y gozar, el arte ofrece una ganancia cognoscitiva para el espectador. Es preciso hacer notar que Jauss subraya el hecho de que la experiencia del arte implica necesariamente el goce. Ésta es una de las principales críticas que Mandoki hace a la obra del teórico. Por otro lado, la ganancia cognoscitiva va más allá de lo intelectual, los impactos estéticos en un individuo también contribuyen a la formación de identidad.

Para el objetivo de este trabajo se observa lo que señala Jauss al respecto de la subjetividad de la experiencia del arte. Señala que aunque la experiencia estética es subjetiva, no es arbitraria. Es decir, lo que es relevante para el individuo tiene relación con sus necesidades e intereses, pero la valoración no depende de nuestra peculiar afectación. Pues “toda descripción evaluativa en el ámbito de la estética está abierta a la comprobación intersubjetiva. Nadie que afirme saber de vinos piensa que un vino es bueno sólo para él. El juicio del gusto estético es siempre una invitación a participar en un gozo compartible.”²⁸

En este comentario Jauss considera que en la idea de experiencia estética se hacen valer algunas propiedades del saber en general: su carácter intersubjetivo, la superación de la mera preferencia, su reflexividad, crecimiento y corrección. De acuerdo con él, la diferencia estética reside en que las experiencias corrientes de la vida son transportadas imaginativamente hacia una “experiencia de segundo grado”: las obras de arte no sacan al individuo del mundo de sus experiencias ni lo liberan de éste: le dan la libertad de comportarse experiencialmente con sus propias experiencias.

Con todo esto, Jauss parece considerar exclusivamente al arte como vehículo de experiencia estética, privando a las experiencias “mundanas” de la denominación estética.

²⁸ Jauss, Hans-Robert, *Pequeña apología de la experiencia estética*, Daniel Innerarity, traductor, Barcelona, Paidós, 2002, 95 p., p. 16-17.

Según Jauss la experiencia estética se distingue de otro tipo de experiencia por su temporalidad: hace ver las cosas de nuevo y proporciona mediante esta función descubridora el goce de un presente más pleno; conduce a otros mundos de fantasía y suprime la constricción del tiempo; anticipa experiencias futuras y abre así el campo de juego de acciones posibles; permite reconocer el pasado o lo reprimido, conservando de este modo el tiempo perdido.²⁹

Podría afirmarse que todas las personas que han experimentado el arte pueden encontrar sus vivencias en esta definición de la experiencia estética, es innegable que experiencias fuera del mundo del arte pueden tener semejantes características. La experiencia estética no es exclusiva de la obra de arte. Y esas “experiencias para-artísticas” involucran la estética, valga la redundancia.

2. 3 El mito del desinterés estético

Este mito fue consolidado por Kant en su *Crítica del juicio*. En dicho libro Kant se refiere a la experiencia estética como un “deleite desinteresado”. Es decir, que la “contemplación” de la obra de arte produce únicamente la experiencia sensorial. Así, carece de cualquier sentido práctico. Es decir, la obra de arte es sólo un objeto de deleite y nada más que eso. El sujeto entonces debe aspirar a encontrar en la obra de arte la experiencia perceptual.³⁰

Si la afirmación de Kant es aceptada, entonces el desinterés estético revelaría la pasividad del sujeto, como si hubiera sufrido muerte cerebral. En ese caso, tampoco se puede hablar de una apreciación de la obra de arte. Ya que el sujeto, menos que apreciar, se limita a contemplar la obra que ya tiene un significado, que está terminada con todas sus interpretaciones inherentes y sus cualidades intrínsecas.

En el siglo XX estas teorías sobre el desinterés estético fueron ampliamente discutidas. Por ejemplo, Edward Bullough, añade a las ideas sobre el desinterés, el concepto de “distanciamiento emocional” (*emotional detachment*).³¹ Este distanciamiento implica que la contemplación estética sólo puede darse a la distancia temporal del evento. Lo cual implicaría la ausencia de estímulos emocionales en el sujeto. Por cierto, también implica la exclusión del presente, único tiempo del teatro.

²⁹ *Ibid.*, p. 19.

³⁰ Goldman, Alan, *op. cit.*, p. 263.

³¹ *Ibid.*, p. 264.

Esta última noción de “distanciamiento emocional” es atacada por teóricos posteriores, como Dickie y Zemach. Dickie, por ejemplo, afirma que este distanciamiento es sólo una forma más de percibir, entre otras.

Además Dickie, respecto del desinterés estético, señala la confusión entre las motivaciones para percibir y la forma de percibir.³² El desinterés estético, según Dickie, estaría manifiesto en el hecho de que el sujeto puede librarse de sus asociaciones personales al contemplar la obra de arte. Dickie parece no tomar en cuenta que los antecedentes estéticos del sujeto condicionan su forma de percibir y que las asociaciones de sujeto determinan su apreciación y su experiencia.

Por su parte, Mandoki argumenta que el deleite no puede ser absolutamente desinteresado por los efectos placenteros que trae consigo, en primer lugar.

Sin embargo, aunque tal desinterés estético es inexistente, hablar del desinterés semiótico es posible. En un evento semiótico el sujeto intenta reconocer un objeto, qué es y para qué es. Cuando lo ha reconocido semióticamente y deja de concentrarse en ello y entonces enfoca su atención a cómo se presenta, entonces el evento semiótico se ha trocado en evento estético. Mandoki da un ejemplo de esto:

Al ver a un cactus y después de reconocer la especie a la que pertenece, la apreciación semiótica dará lugar al interés estético para el que no interesa tanto qué especie es sino cómo está formado, es decir, percibiremos su forma y color, la simetría con que brotan las espinas, el contraste de las formas y colores, la peculiaridad de su textura y de su composición. Así un evento de re-conocimiento semiótico puede trocarse des-cubrimiento estético.³³

El deleite desinteresado es un mito en la apreciación sensible del sujeto. Pero definitivamente se puede señalar la suspensión del interés semiótico por el objeto en sí. Este proceso entonces da paso a la apreciación estética. La situación del cactus se puede analogar con los postulados del teatro posdramático. En ese caso, el desplazamiento del interés semiótico es evidente pues en él, la experiencia del espectador se dirige a intensificar las sensaciones más inmediatas. La experiencia no es desinteresada, pero la asignación de significado es desplazada.

La significación se queda diferida. El accesorio y el no-significante en apariencia son exactamente grabados justamente porque en su no-significación inmediata, pueden aparecer como pesadamente significantes. El espectador del teatro posdramático no se encuentra llamado a una “inteligencia” inmediata y en el instante, sino a una

³² *Idem.*

³³ Mandoki, *op. cit.*, p. 32.

grabación de impresiones sensoriales en el espíritu de una “atención igualmente flotante”.³⁴

En efecto, en este caso, el teatro posdramático demanda al espectador desplazar la significación, o la asociación de un objeto con su significado, en su apreciación. Si esto se logra, hay un desinterés semiótico. El significado pasa a segundo plano. Este fenómeno es algo diferente al desinterés estético. El espectador busca algo, en este caso “la grabación de impresiones sensoriales”. Por cierto, aclaro que la apreciación estética no es exclusiva del posdrama, esta manifestación es citada como ejemplo del desinterés semiótico.

No es la intención de este trabajo determinar la funcionalidad del arte o justificar su existencia. Sin embargo, las obras de arte son creadas con diferentes intencionalidades y quizá pocos sucesos escénicos pueden ser considerados arte. La intencionalidad señala un sentido práctico, traza objetivos a alcanzar en el espectador. Y el emisor de la obra de arte no crea con el objetivo de apelar a un deleite desinteresado. El artículo de Katya Mandoki sobre la estética y el terror en el régimen nazi ilustra esta situación.

What was most salient about NSDAP [*Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei* (Partido Alemán Nacional Socialista de los Trabajadores)] strategies for mass organization was its methodical process of substitutions. We saw how Nazism substituted religion with art, art with propaganda, propaganda with indoctrination, culture with monumentalism, politics with aesthetics and aesthetics with terror. The magical device, the key that enabled the implementation of these substitutions was the aesthetic. From this pivot, additional substitutions, all related to the aesthetic, branched off.³⁵

El éxito con que la intencionalidad se concretiza en el sujeto puede depender del conocimiento del sujeto así como de los dispositivos utilizados para transmitir esa intencionalidad. Esto es del interés del creador escénico si quiere transmitir algo a su espectador de alguna manera.

³⁴ Lehmann, Hans-Thies, “El teatro posdramático” en *Coloquio internacional sobre el gesto teatral contemporáneo*, Jean Frédéric Chevallier, coordinador, México, Proyecto 3, UNAM, Escenología, 2004, 159 p., p. 34-35.

³⁵ Lo más sobresaliente sobre las estrategias de organización de masas del NSDAP fue su proceso metodológico de sustituciones. Vimos cómo el Nazismo sustituyó religión con arte, arte con propaganda, propaganda con adoctrinamiento, cultura con monumentalismo, política con estética y estética con terror. El aparato mágico, la llave que habilitó la implementación de estas sustituciones fue la estética. Desde este pivote, sustituciones adicionales, todas relacionadas con la estética, se ramificaron. Mandoki, Katya. “Terror and Aesthetics: Nazi Strategies for Mass Organisation” en *Critical Concepts in Political Science* (5 vols.), editado por Roger Griffin y Matthew Feldman, Routledge, 2003, en <http://www.mandoki.es/tetica.org.mx/docs/Terror.pdf>, 23 de junio de 2010.

El desinterés estético puede resultar ambiguo como término y es confuso en los estudios de recepción.

2. 4 El arte que expresa

El estudio de la estética se enfrenta también a otras trampas del lenguaje. Por ejemplo, es un error sostener que la obra de arte expresa. Decir que la obra de arte expresa es como decir que la cacerola cocina o que la escuela enseña. La obra de arte no es un sujeto que tiene una opinión, o la capacidad de creación. Es la opinión o la creación de un sujeto.

Este ejemplo sobre la confusión del lenguaje ilustra las dificultades para determinar la percepción de la obra de arte. En el estudio de la percepción del suceso escénico se releva la generación de sentido. El sentido no está contenido en el suceso escénico de forma intrínseca y esencial. Dentro del proceso de comunicación por medio del cual se manifiesta la obra, el sentido es creado en cada uno de los espectadores. La complejidad en la producción de sentido depende desde la actividad neuronal del sujeto hasta sus percepciones estéticas más inmediatamente anteriores a la presentación del evento y a las condiciones del evento mismo.

Por cierto, la percepción está vinculada con la generación de emociones, que estudia la psicología. Es importante señalar que la estética como un campo de estudio estudia de manera diferente esta generación de emociones. “[...] no es el arte, ni la obra o la forma lo que expresa, sino el artista, igual que no es el lenguaje el que significa sino el sujeto que lo articula. El arte no es una expresión de emociones; es el espectador quien percibe e interpreta una expresión de emociones y genera otras a partir de su experiencia [...].”³⁶ Pues la obra de arte sólo cobra sentido a través del sujeto, y depende de las complejidades que constituyan la percepción de éste.

Mandoki señala que las confusiones derivadas del mal uso del lenguaje son uno de los obstáculos para el estudio de la estética. Además del sinnúmero de contradicciones en los intentos de darle una definición precisa, operativa y propia, señala el problema del sujeto-objeto. Muchos teóricos (*e.g.* Dufrenne y Dewey) señalan a lo bello como una cualidad intrínseca de un objeto. Mandoki señala que más allá de las existencias ontológicas, nos enfrentamos a construcciones culturales.

³⁶ Mandoki, *op. cit.*, p. 21.

El filósofo británico Frank Sibley intentó conceptualizar las propiedades estéticas por medio de una lista de calificativos. Esta lista incluía: balanceado, sereno, poderoso, delicado, sentimental, gracioso (refiriéndose a la gracia) y estridente. A partir de la ampliación de esta lista, se podía alcanzar la definición de las propiedades estéticas. Es decir, algo tenía propiedades estéticas cuando contenía una propiedad formal, como balanceado o endeble; una propiedad emocional, como sereno o furioso; una propiedad evocativa, como poderoso o punzante; una propiedad evaluativa, como gracioso o elegante, y una propiedad perceptual de segundo orden, como delicado o vibrante.

Esta definición es un claro ejemplo de la ambigüedad que presenta la teoría estética ya que estos términos calificativos son subjetivos. En todo caso, la experiencia con el arte es subjetiva. Sin embargo, para teorizar sobre ella y estudiar la recepción, es necesario estar conscientes desde qué perspectiva se aplica un adjetivo a un evento escénico o a una obra de arte. Por otro lado, Sibley indicaba que para identificar estas propiedades era necesario desarrollar el gusto. Por lo tanto, sólo las personas que tenían desarrollado el gusto tenían derecho a participar de las propiedades estéticas de un objeto. Además de descalificar a la estesis como condición, esta teoría ignora el hecho de que las calificaciones estéticas, como poderoso, sereno, etc., son polivalentes adjuntos a determinados objetos. Por ejemplo, el significado de “un atleta poderoso” no tiene una relación con el significado de “un olor poderoso”.

Mandoki también critica el enfoque de la teoría estética dirigido a los objetos, en lugar de los sujetos. De acuerdo con su estudio, las obras de arte no contienen un potencial que está disponible cada vez que la obra es contemplada. Es el sujeto el que se encuentra disponible de alguna forma cada vez.³⁷ “Las obras están privadas de sentido potencial; el potencial es del sujeto que a través de su vida ha construido modos de percepción del entorno que le permitirán interpretar o disfrutar con mayor o menor sutileza e intensidad las propuestas artísticas.” Ese enfoque es de gran interés en el presente trabajo.

Por cierto, Mandoki da ejemplos sobre artes plásticas, que se pueden analogar con el teatro “El cuadro [el dispositivo escénico], en cambio, no es idea en potencia sino un acto de enunciación e interpretación que, como todo enunciado, requiere un intérprete o destinatario para significarlo como tal, así sea sólo el autor mismo.”³⁸

³⁷ *Ibid.*, p. 45.

³⁸ *Idem.*

2. 5 La belleza ¿categoría ontológica?

Ontología es el estudio de lo que existe y la naturaleza de las categorías más fundamentales dentro de las que cae todo lo que existe. “Ontologists offer a map of reality, one divided into such broad, overlapping territories as physical and mental, concrete and abstract, universal and particular.”³⁹

Resulta evidente, aunque el uso descuidado de la palabra puede crear confusiones, que lo bello es una propiedad subjetiva de algo, de alguna cosa específica. Lo bello es más bien una denominación dada por el sujeto. Es decir, es el sujeto quien la determina. Un objeto es bello cuando un sujeto lo enuncia así. Entonces, es bello para el sujeto.

Sin embargo, los factores en la cultura y en la historia personal del sujeto que le han llevado a denominar como bello al objeto pueden ser compartidos por otros sujetos. Entonces podemos decir que el objeto es “objetivamente” o “co-subjetivamente” bello. Pero el objeto no ha nacido o no ha sido creado bello. En suma, las categorías estéticas, como bello, sublime, horrible, etc.; son construcciones culturales y no propiedades de los objetos o categorías ontológicas.

Mandoki, al desmitificar la estética, señala lo pernicioso que puede ser hablar de estética como si fuera un sinónimo de bello. Los eventos “dañinos” entonces son ignorados, aun cuando el sujeto-espectador produce experiencia y sentido a través de ellos. El envenenamiento estético es un factor más a considerar por los estudios de recepción. Sería poco funcional excluirlos del estudio de la estética.

Lo bello existe en la medida en que existe lo aburrido, lo nauseabundo, lo inútil. Es decir, son “efectos del lenguaje que aplican para describir experiencias y percepciones y dependen de convenciones culturales”.⁴⁰

La noción de belleza, es una categorización lingüística de una percepción o experiencia extralingüística. “Lo bello sólo existe en los sujetos que lo experimentan así, como el enunciado sólo ocurre en los sujetos que lo enuncian y lo interpretan. Suponer su existencia autónoma es incurrir en un fetichismo, pues su fuerza de atracción sólo existe por y en el sujeto.”⁴¹

³⁹ Rohrbaug, *op.cit.*, p. 241.

⁴⁰ Mandoki, *op. cit.*, p. 18.

⁴¹ *Ibid.*, p. 18-19.

3. Comunicando la experiencia

Se ha dicho que la percepción depende de convenciones culturales. De la misma forma, la manera de comunicar la experiencia depende de las herramientas disponibles para el sujeto. El lenguaje es el medio para expresar la experiencia de la percepción de una obra de arte. Es decir, la experiencia extralingüística entra en la categorización lingüística. Esta categorización depende del sujeto y de las herramientas lingüísticas para expresarse que el sujeto haya adquirido a lo largo de su historia personal. Esto plantea un problema para los estudios de recepción.

Lo bello, las definiciones de lo bello, son útiles para comunicar la experiencia. Sin embargo, esa experiencia no ha sido determinada por el hecho de ser denominada “bella”. Es sólo a partir del sujeto que toma esa cualidad, al igual que lo nauseabundo, lo inútil y las demás nociones calificativas.

La idea de que el arte “expresé” es efecto del lenguaje. [...] El *Guernica* de Picasso “expresa” el terror de la masacre en Guernica. Pero esto no implica que, porque algo sea enunciable, sea necesariamente real o posible (puedo decir: el grifo está comiendo lentejas; enunciable e imposible). Eso es confundir el lenguaje con la realidad (aunque ésta, efectivamente, esté constituida también por el lenguaje).⁴²

El lenguaje es útil entonces para comunicar la experiencia. Pero no para universalizar el juicio o la valoración o la percepción o el sentimiento de lo bello ignorando el contexto interpretativo.

Los estudios sobre recepción deben considerar este aspecto del lenguaje para teorizar sobre el espectador de teatro y su forma de transmitir la experiencia.

Estesis: procesos nutritivos y procesos debilitantes

Los procesos de estesis van enriqueciendo al sujeto a lo largo de su vida y experiencias. Sin embargo, no necesariamente nutren al sujeto sino también tienen la posibilidad de “debilitarlo”⁴³. El sujeto atraviesa por procesos de estesis en muchos aspectos de su vida. Algunos de ellos pueden debilitarlo pues la condición de apertura lo coloca en una situación de vulnerabilidad ante lo que sus sentidos captan.

⁴² *Ibid.*, p. 24.

⁴³ *Ibid.*, p. 67.

De acuerdo con Mandoki, el debilitamiento ‘estético’ se refiere a la merma de sensibilidad de los individuos. La condición de estesis de los sujetos permite que el sujeto esté expuesto también a estímulos negativos de su entorno, como la violencia mediática. El envenenamiento estético es la consecuencia de este debilitamiento y promueve, por ejemplo, el alza galopante de violencia en las sociedades contemporáneas.

Este debilitamiento está relacionado con la enajenación. En la enajenación el sujeto pierde su individualidad. Su disponibilidad a la estesis es frustrada. A esto Mandoki también lo llama prendimiento. “El prendimiento es lo otro de la disposición a la estesis, su contrario en tanto susceptibilidad y entumecimiento de los sentidos, igualmente pertinente a la teoría estética en su actitud privativa”⁴⁴. Es decir, lo que la teórica considera prendimiento, o la falta de disposición a la estesis, es lo que no está dentro de la estética, sino que le concierne sólo por serle opuesto.

El término “envenenamiento estético” resultaría contradictorio. Es decir, ¿no está presente la estesis (o abertura) aún en los procesos donde lo que se recibe es enajenante? ¿Por qué entonces se habla de la propensión a la enajenación como la merma de la sensibilidad? Es necesario aclarar, entonces, que el envenenamiento estético o debilitamiento es justamente la degradación de la sensibilidad y entonces imposibilita al sujeto para atravesar procesos de estesis.

La teoría de Guy Debord sobre el espectáculo se presta para explicar esto:

L’aliénation du spectateur au profit de l’objet contemplé (qui est le résultat de sa propre activité inconsciente) s’exprime ainsi : plus il contemple, moins il vit ; plus il accepte de se reconnaître dans les images dominantes du besoin, moins il comprend sa propre existence et son propre désir. L’extériorité du spectacle par rapport à l’homme agissant apparaît en ce que ses propres gestes ne sont plus à lui, mais à un autre que les lui représente. C’est pourquoi le spectateur ne se sent chez nulle part, car le spectacle est partout.⁴⁵

De alguna forma, la estesis es el proceso de abertura por medio del cual el individuo confirma su individualidad a través de su experiencia. Entonces, este proceso no es posible si el sujeto está alienado, como dice Debord (valga decir que la concepción de

⁴⁴ *Ibid.*, p. 92.

⁴⁵ La alienación del espectador en beneficio del objeto contemplado (que es el resultado de su propia actividad inconsciente) se expresa así: cuanto más contempla, menos vive; además acepta reconocerse en las imágenes dominantes de la necesidad, menos comprender su propia existencia y su propio deseo. La exterioridad del espectáculo en relación al hombre activo aparece en lo que sus propios gestos no son más de él, sino de otro que los representa. Por eso el espectador no se siente en ningún lugar, pues el espectáculo está por todos lados. Debord, Guy, *La société du spectacle*, Gallimard, París, 1992, 209 p., p. 46.

espectáculo, según Debord, es la representación como sustituto de todo lo viviente.). “El concepto de enajenación [...] puede verse como un fenómeno político tanto como estético de envenenamiento que embota la sensibilidad”.⁴⁶ El prendimiento sucede cuando el sujeto es obnubilado. El estudio de la estética, se ocupa también de todo lo que embota la sensibilidad.

Considerar a la estética como perteneciente al orden de lo “bello” impide concebir el envenenamiento estético pues sugiere que sólo se es sensible frente a las cosas bellas. En ese caso, desconoceríamos que la crueldad y la ordinariez no son solamente categorías morales sino estéticas: resultan de sujetos mermados, discapacitados en su sensibilidad.⁴⁷

5. La experiencia y la creación de sentido

Las teorías del estadounidense John Dewey, del siglo XX, ayudarán esta vez a explicar a través de sus teorías sobre la experiencia cómo el sujeto crea significado.

La naturaleza de la experiencia está determinada por las condiciones esenciales de la vida. Dewey explica que la vida se desarrolla en un ambiente dado, a través de las interacciones del sujeto con el ambiente⁴⁸. La vida consiste en el paso por fases en que el organismo se desfase del ritmo de las cosas que le rodean y luego se integra de nuevo a ese ritmo.

Así, en el transcurso de la vida, con el desfase y la sincronía recuperada, el organismo cambia siempre de estado, siempre se enriquece a través de lo que ha pasado exitosamente. Si el desfase es demasiado grande para la criatura (habría que aclarar que Dewey parece referirse en un principio a condiciones biológicas de los seres vivientes para llegar a hablar de la experiencia intelectual y de la experiencia estética en los seres humanos), ésta inevitablemente muere. Si no existe nunca este desfase, simplemente subsiste, sin acumular lo que Dewey llama entonces experiencia.⁴⁹

Estos señalamientos meramente biológicos son próximos a los procesos que involucran estesis. El mundo (cualquier ambiente en que se desarrollan los organismos) está colmado de factores que favorecen el desarrollo de la vida o le son hostiles.

⁴⁶ Mandoki, *op. cit.*, p. 52.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 52-53.

⁴⁸ Dewey, John, *op. cit.*, p. 14-15.

⁴⁹ *Idem.*

Entonces se produce orden y desorden. “In a world like ours, every living creature that attains sensibility welcomes order with a response of harmonious feeling whenever it finds a congruous order about it.”⁵⁰ Justamente se produce algo parecido a la estesis. Dado que estesis es la apertura, la sensibilidad; se equipara a la relación del organismo vivo con su ambiente.

Entonces, de acuerdo con Dewey⁵¹, la emoción es el signo consciente de una ruptura del orden. El deseo de restauración del orden es el interés en los objetos como condiciones de la realización de armonía. Las condiciones para la realización de armonía integran significados en los objetos. Es decir, un objeto será significativo para el sujeto si en ello encuentra una herramienta para la vuelta al orden. En el ser humano, todos los adjetivos, cargan un significado, incluso aquellas que denominan colores o formas objetivas.

Todos los seres vivientes atraviesan por estos procesos de orden y desorden, la diferencia con el ser humano es la proyección de emociones. El animal, aunque también tiene una condición sensible, no proyecta sus emociones en los objetos⁵². Con la restauración del orden, se dice entonces que el ser humano ha hecho una experiencia. A través de la experiencia el sujeto da connotaciones diferentes a los signos que observa a su alrededor.

Así, a lo largo de su experiencia, el individuo otorga significados a los objetos. Esos significados en los objetos toman forma en cada nueva experiencia del sujeto con su medio ambiente y, evidentemente con los objetos artísticos. Además de muchos otros factores, como los mismos juicios éticos.

La experiencia estética, como ya se mencionó, puede ser un término problemático si queremos hablar con la mayor precisión. Sin embargo, es claro que la idea de experiencia a través de la obra de arte ha sido una constante en la historia de la filosofía. El teórico americano Robert Stecker ha hecho por ello una diferenciación entre estética y filosofía del arte. Aclara que la estética es el estudio de un cierto tipo de valor basado en una experiencia distintiva o en las propiedades distintivas de un objeto. Este valor es identificado al juzgar la capacidad del objeto para transmitir experiencia.⁵³

⁵⁰ *Idem*. En un mundo como el nuestro cada criatura viviente que es privilegiada con sensibilidad recibe el orden con una respuesta de sentimiento armonioso siempre que encuentra un orden congruente en él.

⁵¹ *Idem*.

⁵² *Ibid.*, p. 16.

⁵³ Stecker, Robert. *Aesthetics and the philosophy of art. An introduction*. Lanham, Rowman and Littlefield, 2005, 255 p.

Según Stecker, la estética es entonces propia de experiencias extraordinarias, es decir, que tienen características particulares. Bajo esta idea, los objetos pueden ser susceptibles de transmitir experiencia, lo cual, por cierto, contradiría las conclusiones de este trabajo sobre la problemática sujeto-objeto: ¿los objetos transmiten experiencia?

Por otro lado, Stecker no menciona bajo qué postulados o con referencia a qué criterios se juzga esa capacidad para transmitir experiencia. Además, dentro de esta visión, las experiencias no extraordinarias no son estéticas. En otras palabras, de acuerdo con Stecker, las vivencias cotidianas son carentes de estética.

Aparte de la estética, está la filosofía del arte. Ésta se distingue de la estética primeramente porque la filosofía del arte tiene que lidiar con la metafísica, la denominación del arte, entre otras cosas. La filosofía del arte tiene que ver más bien con aquellas cosas que tienen propiedades artísticas. El objetivo de este trabajo no es definir las propiedades que hacen de algo una obra de arte. Lo que sí es interesante para este estudio son las reflexiones de Stecker al respecto de la estética.

Stecker afirma que muchas cosas poseen un valor estético en cierto grado para los sujetos y que esos juicios estéticos subjetivos son a veces determinados por juicios éticos. Es decir, el conocimiento del aspecto ético de un evento o de un objeto modifica la percepción estética de los sujetos. Retomando un poco lo que decía Dewey, el sujeto hace propósitos para volver al orden frente al desorden, entonces a partir de su experiencia, hace juicios a partir de los elementos que le rodean. La experiencia estética puede ser positiva, cuando es placentera y la experiencia estética es negativa cuando es desagradable. Por supuesto, estos juicios son subjetivos pero sin duda pueden aplicarse de forma particular al hablar de la propia experiencia.

Por otro lado, Stecker afirma que el conocimiento modifica los juicios estéticos. Como una consecuencia de eso, el juicio estético, puede ser modificado por el juicio ético, como en el caso de la belleza de una flor o la puesta de sol. En su argumentación, Stecker cuenta el caso de las puestas de sol cuyos tonos de rojo se deben a las partículas contaminadas suspendidas en el aire. Estas partículas, de acuerdo con el autor, dan una coloración rosa a los rayos reflejados en el cielo. Al saber eso, es muy probable que el sujeto cambie su juicio estético por razones éticas. El conocimiento que el sujeto pueda tener de un referente determinado es un factor que contribuye a la modificación de la estesis del individuo.

En el curso inicial de este proyecto de investigación fue necesario resolver el problema del uso del término estética. Es común escuchar en las clases de teatro en la Universidad términos como “un movimiento estético”, “la estética del director”, “estéticamente hablando” y otros enunciados parecidos. Al observar que en dichas frases el término estética se refería a diferentes acepciones, se consideró importante aclarar el término antes de comenzar la investigación sobre la recepción del teatro. El uso arbitrario de la palabra estética en diversos ámbitos de la vida cultural y en los medios de comunicación, ha derivado en el desconocimiento del término y, por consecuencia, en su uso incorrecto. La estética influye en todos los aspectos de nuestra vida. Así que el desconocimiento del ámbito estético de la vida cotidiana en el aspecto social, económico y político puede llevarnos a extremos funestos, como en los regímenes totalitarios.

Dado que el programa de estudios de la licenciatura en teatro excluye materias de contenido integrado por la filosofía y la teoría filosófica de forma directa, los descubrimientos en torno a la teoría estética realizados en esta investigación fueron sorprendentes.

El resultado al término de las pesquisas desembocó en una afirmación que es uno de los fundamentos del presente trabajo: La estética no es un componente de la recepción, es la recepción misma.

Esto puede parecer muy lógico y puede parecer innecesario tener que aclararlo. La estética es lo que concierne a la sensibilidad del sujeto frente a su medio ambiente. Sí, es claro. Pero al analizar el lenguaje al hablar de teatro, la crítica teatral, el lenguaje usado en clases, es patente que existen confusiones. Por todo ello fue importante profundizar en los mitos de la estética descritos en este capítulo, como el mito arte-realidad o el de la “experiencia estética”. Estos mitos son ideas recibidas identificadas en el trabajo de muchos teóricos. Estas ideas presentan imprecisiones lógicas y no son funcionales para hablar de la condición de estesis. Para proseguir con la investigación se puntualizan las siguientes conclusiones:

Estética es la parte de la filosofía que analiza los procesos que involucran estesis.

La estesis se refiere a la abertura que habilita, determina o condiciona al sujeto frente a su entorno o medio ambiente. A su vez, esta abertura es determinada por el medio ambiente del sujeto, su cultura, su historia humana personal, las ideas fijas o

prejuicios de la sociedad a la que pertenece, el conocimiento de distintos factores, entre otras cosas.

La estesis es una propiedad de los sujetos, no de los objetos. Dado que la estesis es la sensibilidad no podemos hablar de estesis de los objetos, pues sólo los sujetos son entidades sensibles. Decir lo contrario resulta en la enunciación de una teoría fetichista, donde el objeto tiene prioridad. Si bien la visión donde la obra de arte es un objeto terminado independientemente del espectador, merece la atención de algunas teorías, como el estructuralismo (que prioriza la composición de los objetos artísticos sin contemplar ninguna relación con su entorno o sin poner en duda la objetividad de sus características), esta visión resulta estéril en los estudios de recepción y al reflexionar sobre la estética.

Después de aclarar los mitos y alertarnos sobre las confusiones a las que la palabra estética puede inclinarse (aunque algunos términos, como el de experiencia estética sean difíciles de anular, por la connotación que han adquirido dentro del habla), en el siguiente capítulo se analizan las teorías de la recepción útiles para la estética en el teatro.

Capítulo 2

Antecedentes y teorías de los estudios de recepción teatral

Como se observa en el primer capítulo, los mitos de la estética han obstaculizado los estudios de recepción. Después del marco teórico sobre la estética planteado en el primer capítulo, se expondrán brevemente en este segundo capítulo los caminos que han seguido los estudios sobre la recepción así como las problemáticas que presentan. Asimismo, se profundizará sobre la manera de acercarse al espectador. Por un lado se considerará la complejidad del espectador dentro de sus matrices sociales y las mediaciones por las que la obra artística, la obra de teatro, llega a él. Por otro lado, se hablará de las particularidades de la experiencia teatral y cómo el espectador se relaciona con ésta.

1. ¿Qué es recepción?

Para comenzar, es crucial definir la naturaleza de los estudios de recepción.

El término “recepción” tiene diversos usos en nuestra vida diaria. Este estudio considera la recepción bajo el enfoque estético y comunicacional.

El aspecto estético, como ya lo analizamos en el capítulo anterior, se refiere a los procesos sensitivos del espectador y a la creación de significado. En el aspecto comunicacional, por su parte, la recepción se estudia en oposición al emisor dentro del circuito de comunicación.

La investigación sobre la recepción se enfoca a comprender de la forma más integral posible las interacciones y sus resultados realizados entre una audiencia específica y un referente comunicacional.⁵⁴ Este referente en el caso de esta investigación es el teatro.

De un modo general, el campo de estudio sobre la recepción tiene pocos antecedentes y son recientes.

⁵⁴Orozco, Guillermo, “Los estudios de recepción: de un modo de investigar, a una moda y de ahí a muchos modos”, en Ferrante, Natalia y Florencia Saintoute, coordinadoras, *¿Y la recepción? Balance crítico de los estudios sobre el público*, Buenos Aires, La Crujía, 2006, 311 p., p. 15.

Al menos en América Latina, los estudios de recepción tuvieron origen en el interés mercantil de los medios masivos de comunicación. El emisor activo con intereses muy bien definidos buscaba una relación específica con el sujeto pasivo y manipulable.

Esta situación condujo a que los usos sociales de los estudios de recepción y de producción de sentido se vieran eclipsados por el potencial de los usos económicos que pudieran tener los resultados de tales investigaciones⁵⁵. El sujeto, para los primeros estudios era sólo una fuente de información en una cadena de producción.

Se puede decir que, aunque se han emprendido estudios sobre el público desde hace largo tiempo, no se habían referido precisamente a los procesos de recepción estética del espectador. Ni siquiera tomaban como objeto de estudio al espectador. Los problemas comienzan desde que la denominación del sujeto que recibe es ambigua.

Entre las nociones para denominar al sujeto que recibe están público, audiencia y consumidor. El término audiencia resulta poco funcional pues en su origen se refiere al hecho de oír. El uso de este término en los estudios de recepción significaría la exclusión de otras vías sensitivas. Por su parte la noción de consumidor proviene del modelo económico de producción, circulación y consumo de bienes materiales. Por otro lado, el público es una noción que considera al conjunto de sujetos como un ente unificado y abstracto negando la complejidad de sus componentes. El término más funcional para hablar del receptor en el proceso de la obra de teatro es espectador.

Ahora se analizará del término recepción.

La Real Academia Española (RAE) define inicialmente la recepción como el acto y efecto de recibir.⁵⁶ Entre las otras diez definiciones disponibles el diccionario de la RAE también dice que recepción es la conversión de señales eléctricas o electromagnéticas en sonidos o imágenes, una descripción que se aplica para el campo de las telecomunicaciones.

María del Carmen de la Peza, en su artículo “La tram(p)a de los estudios de recepción y opinión pública”, señala que el término “recepción” resulta problemático pues es un obstáculo para conceptualizar los procesos de comunicación y avanzar con el conocimiento de los procesos de construcción social de significaciones.

En un principio, la noción de recepción se refería a los procesos de comunicación entre las máquinas. Por ello, De la Peza propone sustituir el término

⁵⁵ *Ibid.*, p. 18.

⁵⁶ http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=recepción, 13 de diciembre de 2010.

“recepción” por “procesos de significación” y hablar de actores sociales o sujetos, en lugar de hablar de receptores.⁵⁷ En este estudio, no se considera al término “recepción” problemático si parto de la definición inicial, que se refiere al acto y efecto de recibir. Sin embargo, se entiende que a ese acto y efecto los procesos de significación le son intrínsecos.

2. Origen de los estudios de recepción

Es cierto que el estudio de la recepción ha cubierto más las relaciones entre los medios masivos de comunicación, como la televisión y el radio, y sus consumidores. Las artes en general no fueron inicialmente consideradas en su relación con sus receptores o estudiadas bajo las mismas metodologías.

Según Guillermo Orozco en su artículo “Los estudios de recepción: de un modo de investigar, a una moda y de ahí a muchos modos”, los estudiosos de la recepción se han dividido en dos bandos: el mediático y el culturalista. Esta división ha sido nociva para el estudio de la recepción, según Orozco; pues a partir de ahí se han dividido los estudios de los medios masivos, de los llamados culturales, como el libro y la escritura⁵⁸. Se añadirá en esta parte al teatro, que Orozco no menciona. El teatro se dirige a un sector aún más exclusivo: la forma de presentarse y sus propiedades irreproducibles reducen el número de personas que pueden verlo.

A este respecto es pertinente preguntar si esta separación es funcional. ¿Los receptores son diferentes? ¿No debería considerarse dentro de las complejidades del espectador teatral el hecho de que también es un potencial espectador televisivo?

Dado que los estudios de recepción parecen obedecer a los objetivos específicos en cada caso (sea televisión o libro o teatro), la perspectiva de aproximación a la recepción son diferentes. “Mientras que los culturalistas muchas veces exageran el desprecio a los procesos específicos de recepción, los mediáticos ponderan a veces exageradamente la interacción mediática en detrimento de la cultura, de la clase social, de la política y hasta de la cotidianidad”.⁵⁹

Es posible que la división tajante entre las metodologías de aproximación en las polaridades mediáticas o culturales provoque un cierto desperdicio en los esfuerzos de

⁵⁷ Peza, María del Carmen de la, “Las tram(p)as de los estudios de recepción y opinión pública” en Natalia y Saintoute, *op. cit.*, p. 32.

⁵⁸ Orozco, Guillermo, *op. cit.*, p. 19.

⁵⁹ *Idem.*

los investigadores. Si es verdad que el individuo aprehende de diversas formas un mensaje según el dispositivo a través del cual le es transmitido (teatro, libro, por ejemplo) no se le puede apartar de sus matrices sociales. Por ello esta separación no permite aprehender al espectador en su complejidad.

Por otro lado, Orozco critica el enfoque de los procesos de los estudios de recepción. Para estudiar al receptor tomaba al referente y se olvidaba del receptor. Esto remite a las observaciones de Mandoki sobre el enfoque de los estudios de la estética, que se dirigen al objeto (e. g. el cuadro sublime) mientras sólo el sujeto/espectador puede atravesar procesos estésicos en cuanto a recepción de la obra (e. g. una experimentada conmoción después de ver el cuadro).

Además de la oposición cultural-mediática, la recepción se enfrenta a otros problemas. Metodológicamente, el dato empírico se contrapone a la investigación documental en muchos de los estudios de este campo, que menosprecian uno u otro. Frecuentemente, la preferencia por uno u otro método se dirige siempre hacia la falta de recursos humanos o económicos.

Dentro de la misma problemática, los estudios de campo se enfocan en pequeños segmentos de la audiencia, no abarcan a la audiencia en su totalidad.

El gran reto para los estudios de recepción es encontrar herramientas metodológicas funcionales para aprehender la complejidad del sujeto sin obliterar el referente.

2.1 El lado mercantilista de la recepción

Si uno hojea un libro de mercadotecnia o servicios al cliente será frecuente encontrar palabras como marca, tendencia, satisfactor, etc., que nos ponen en un ambiente semántico de producción y consumo, oferta y demanda. Se considera a los consumidores por su edad, sus ingresos, sus expectativas, su nivel de vida, etc., con el fin exclusivo de lograr la creación de productos con demanda creciente. Mejorar un producto es, en este caso, hacerlo potencialmente más atractivo para los consumidores, cuyas “necesidades” quedarán “satisfechas”.

El espectador frente a los medios masivos de comunicación es análogo al consumidor frente al mercado de productos-satisfactores. Los estudios de recepción que se ocupan de los medios masivos de comunicación, la televisión, ejemplo por excelencia, tienen objetivos muy bien definidos.

Es interesante notar cómo el proceso de creación de un producto destinado al mercado o de una emisión televisiva sucede un poco a la inversa del proceso artístico:

Primero se emprende una investigación sobre las necesidades del consumidor. Posteriormente se desarrolla el concepto del producto de acuerdo a esas necesidades. Finalmente el producto es fabricado.⁶⁰

La televisión y otros medios masivos, como el cine o cada vez más crecientemente el Internet, se sirven también de los estudios de mercado para lograr tener mayor demanda de los productos o servicios que ofrecen.

Para tales fines, los estudios sobre consumidores en el ámbito mercantilista buscan estándares definidos en edad, género y sector social, entre otros aspectos. Consideran los procesos de difusión masiva de mensajes dentro de un esquema simplista de emisor-mensaje-receptor.⁶¹

El proceso de estudio es entonces una cuestión pragmática y bastante lógica en la perspectiva de estudios de mercado: El productor de TV vende el tiempo de sus consumidores. Los investigadores a su servicio iniciarán las pesquisas y les llamarán *rating*, en el caso de la televisión.⁶² Es así como funciona el proceso de estudios de recepción de medios masivos o de productos determinados. La aproximación con los receptores o consumidores se medirá numéricamente de acuerdo a su “alcance” y “fidelidad”.

Fueron los investigadores sociales quienes entonces empezaron a relacionar la delincuencia con la TV o la drogadicción con la TV, o la bulimia y la anorexia de las jóvenes en países desarrollados con la TV. Sin embargo, no fue posible entonces aislar las variables para establecer fórmulas que facilitaran el entendimiento de procesos de los mensajes inyectados a través de la televisión.⁶³ Los investigadores encontraron entonces que

La televisión y sus mensajes no son un cuerpo extraño en el organismo social, sino una de sus partes vitales, y no podemos hablar de receptores como receptáculos vacíos, sino de un complejo ecosistema de mensajes sociales en el que interactúan todas las fuerzas y sectores –hegemónicos o no–, de la sociedad.

⁶⁰ Antonides, Guerrit y W. Fred Van Raaij, editores, *Cases in Consumer Behavior*, Erasmus University, Wiled, 1999, 170 p., p. 60.

⁶¹ Alcocer, Marta, “¿Qué le vemos a la tele?” en Charles Creel, Mercedes y Guillermo Orozco Gómez, *Hacia una lectura crítica de los medios*, México, Trillas, 1990, 246 p., p. 59.

⁶² *Idem.*

⁶³ *Idem.*

A partir de esto se emprenden estudios de recepción desde un enfoque social, cultural o multidisciplinario.

2.2 El lado culturalista de la recepción

El lado culturalista en los estudios de recepción se ha apoyado fuertemente en la filosofía y los estudios de estética. La estética de la recepción y sus teorías sustentan gran parte de los trabajos culturalistas sobre la recepción de la producción artística.

Una de las críticas más agudas que hace Katya Mandoki a la teoría estética es la consideración únicamente del referente comunicacional, de una obra de teatro, por ejemplo. Este enfoque excluye al receptor/espectador. Es decir, si se habla de la recepción de una sinfonía sublime, se está dando por hecho las propiedades de la sinfonía, dejando de lado la percepción del sujeto. Esto señala entonces la existencia de un receptor ideal con una lectura ideal del objeto artístico. Dentro del ejemplo se diría entonces que si la sinfonía no le ha parecido sublime al espectador, el espectador está equivocado.

Pero como Mandoki vislumbra, actualmente la estética de la recepción se propone explorar la gama de lecturas posibles,⁶⁴ en vez de dar por hecho una sola y seguir viendo la belleza como una categoría ontológica.⁶⁵ Más allá de ser estudios de mercado, se enfocan en la producción de sentido.

A partir de este enfoque culturalista, se derivan especialidades del estudio de la recepción, como el de la literatura o el del teatro.

3. Estudios de recepción en el teatro

Para iniciar un breve recorrido de los estudios de recepción del teatro citaré a Ilya Cazés quien nota preocupado el decreciente número de las audiencias en los teatros del mundo.

¿Por qué la gente no va al teatro? ¿Por qué se multiplican, de manera alarmante, las butacas vacías? Me permito aventurar aquí una respuesta hipotética y estremecedora: la gente no va al teatro porque no lo necesita. Lo que equivale a decir que cada butaca vacía representa al menos una persona para quien el teatro no es necesario, para quien el teatro no

⁶⁴ Mandoki, *op. cit.*, p. 22.

⁶⁵ *Cfr.* Cap. I

constituye ninguna necesidad. Para constituirse en satisfactor, el teatro debe ser capaz de generar la necesidad de ser presenciado.⁶⁶

Para Cazés, la ausencia de los espectadores es un problema social, y sin embargo utiliza el término satisfactor, frecuente en los estudios de mercado, como ya lo hemos visto. Este trabajo no pretende resolver la cuestión de las necesidades culturales que el teatro podría satisfacer. Sin embargo, esta cuestión es el punto de partida de los numerosos estudios de recepción teatral en México y alrededor del mundo. Es cierto, como afirma Cazés, que quienes hacen teatro no pueden ignorar el contexto en que lo hacen ni el sentido en el que su teatro se va a insertar en el contexto.

Ahora es oportuno aclarar algunas cuestiones sobre recepción y teatro. Establecidas las nociones de recepción en forma general, se observarán las teorías específicas sobre la recepción teatral.

3.1 La recepción teatral

Patrice Pavis dice que la recepción es una actitud y la actividad del espectador en el teatro.⁶⁷ La recepción es la manera en la que el espectador utiliza los recursos puestos a su disposición por el dispositivo presentado para descifrar el espectáculo.

De acuerdo con lo establecido en el primer capítulo, tiene lugar cuestionar el término “actitud del espectador”. ¿No es equiparable a la actitud estética que critica Mandoki por negar la posibilidad de la estesis a quien no tiene esa actitud? ¿Hasta dónde se puede hablar de la disposición o de la condición del espectador como una actitud?

Por el momento, se anotarán las características de la recepción teatral, según el teórico italiano Marco de Marinis. Estas son: sincreticidad, multidimensionalidad, no persistencia en el tiempo, irrepitibilidad, simultaneidad entre producción y comunicación, con la presencia real de emisores y receptores.⁶⁸

Con multidimensional, en primera instancia, se refiere a las dos partes contrastantes y a la vez interactuantes en la relación teatral. De una parte, el espectáculo

⁶⁶ Cazés, Ilya, “Butacas vacías” en Meyran, Daniel, Alejandro Ortiz y Francis Surede (eds.), *Théâtre, Public, Société, Actes du IIIème Colloque International sur le théâtre hispanique, hispano-américain, et mexican en France, 10, 11 et 12 octobre 1996*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, Université de Perpignan, CRILAUP, 1998, 559 p. (Collection Études), p. 546-547.

⁶⁷ Pavis citado en Cazés, *op. cit.*, p. 547.

⁶⁸ De Marinis, Marco, *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*, Buenos Aires, Galerna, 2005, p. 115.

intenta inducir en el espectador determinadas “transformaciones intelectuales y pasionales” (ideas, creencias, valores, emociones, fantasías, etc.) mediante su acción, tratando de impulsarlo hacia un comportamiento concreto.⁶⁹

Pero por otro lado, el espectador es también el constructor parcialmente autónomo de los significados. Es a él a quien corresponde la última palabra en la manipulación cognoscitiva, afectiva y de comportamiento. Al observar estas dos partes (producción de estrategias seductivo-persuasivas y las transformaciones intelectuales y emotivas de estas estrategias en el público), podemos decir que la recepción del teatro es multidimensional.

Las otras características de la recepción del teatro son consecuencia de las características del dispositivo teatral. Se puede añadir que la propiedad convivial del teatro sugiere otra característica de la recepción referente a la acción conjunta de recibir que realizan los espectadores en la sala.

Es cierto que en el teatro contemporáneo encontramos casos de obras para un solo espectador. Si bien éstas merecen una palabra aparte, de forma general, tener un grupo de personas como público sigue siendo dominante.

Establecidas las características de la recepción teatral, es momento de observar los antecedentes de esta área de estudio, que corresponde a la teatrología, un área aún muy joven.

3. 2 Estado de los estudios de recepción en el teatro

La teoría teatral se ha ocupado del receptor en diferentes formas. Muchos de los enfoques de estudio al espectador se centran su atención en el objeto, en la obra, cuando quieren hablar del sujeto. Cuando finalmente la teoría empezó a considerar el espectáculo en relación con el espectador, no sólo se amplió el campo de análisis sino que incluso el objeto de estudio cambió. El estudio del teatro no se ocupaba ya sólo del análisis del espectáculo, sino de la relación teatral. Y en la relación teatral el fenómeno del teatro es posible únicamente con el espectador.

A partir de esta afirmación De Marinis observa que en realidad el espectáculo no existe de manera autónoma. Lo que existe realmente es la realización teatral, es decir la relación autor-espectador y los procesos comunicativos que un espectáculo estimula.⁷⁰

⁶⁹ De Marinis, *op. cit.*, p. 117.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 116.

Este cambio en el enfoque de estudio del teatro provocó que los métodos de aproximación al objeto de estudio reclamaran un cambio también.⁷¹

Teóricos como Marco de Marinis y Jean Duvignaud señalan la importancia de los estudios del espectador como parte crucial en el teatro. Sin embargo, reconocen que la investigación al respecto se ha ido postergando.

Sería absurdo enunciar, por otro lado, que nunca se ha hablado del espectador en las teorías teatrales. En efecto, el espectador siempre ha estado presente. Sin embargo, se trata de un espectador imaginario, poco definido.

Al respecto de este espectador imaginario, la teoría se ha preocupado casi exclusivamente de prescribir lo que se debe de hacer como espectador: “Se ha puesto muy poca atención en el *espectador real*, en todo lo que *de hecho* hace en el teatro, y del tipo de acciones que el espectáculo *realmente* realiza en él.”⁷²

Para evitar ambigüedades se diría más bien que el espectador realiza acciones a través del espectáculo. Decir lo contrario sería incurrir en un fetichismo. La falta de precisión en el lenguaje resulta pernicioso y poco operativa.

Así, para empezar a considerar al espectador “real” los teóricos han intentado definir la relación entre los participantes del evento escénico. Algunas teorías sobre la relación espectáculo-espectador son expuestas a continuación.

3. 3 Algunas teorías de la recepción teatral

En primer lugar, está la concepción objetivista o comunicacional. Esta teoría se basa en el mito de que existe un proceso comunicativo en el espectáculo teatral. Pretende que la relación teatral sea simplemente un proceso de transmisión de conocimiento.

Después está la visión nihilista que sostiene que la visión del espectador, y del actor, por cierto, es imprevisible.

En un tercer lugar, están las teorías relativistas. Estas teorías sostienen que los significados no tienen una existencia ontológica, sino que sólo existen para alguien. Por ello, en este caso, el espectador no necesita encontrar el significado, sino construirlo.

Estas últimas teorías se han dividido en dos vertientes a su vez, a saber:

1. El relativismo integral piensa los procesos de recepción en términos de reacciones inmediatas y fuera de los procesos históricos y culturales.

⁷¹ *Ibidem*, p. 115.

⁷² *Ibidem*, p. 88-89. Cursivas del autor.

2. El relativismo parcial toma en cuenta algunos factores semióticos, como el género de la obra, sin separar radicalmente al espectador del espectáculo.⁷³

El reconocimiento de que la obra de teatro no es un producto terminado sin la participación del espectador ha marcado nuevas direcciones en la investigación. La necesidad de un ajuste de tuercas en la metodología para tales fines es apremiante. De la misma forma, la comprensión del espectador implica ir más allá del hecho de sólo saber su nombre y de los comentarios que éste pueda realizar al final de la obra. La manera de expresarse de alguien, lejos de serlo, es producto de una historia humana determinada.

Jean Duvignaud señala en *Sociología del teatro*⁷⁴ el problema que plantean los estudios sobre público cuando éstos más bien se asemejan a los estudios de mercado. La aproximación estética de la obra de arte exige distinguir la experiencia del espectador de las cifras y números con fines mercantiles. De otra forma, las “actitudes profundas del espectador”, es decir, sus expectativas,⁷⁵ son descuidadas. A pesar de la proliferación de los estudios de recepción, estas actitudes profundas, fueron soslayadas. Una de las carencias más graves en el estudio de la recepción es la de haber descuidado su estudio de forma teórica e histórica; como el camino que tomó la semiótica estructuralista que tuvo como resultado la proposición reiterada de signo y significación. Los estudios e investigaciones basados en tales teorías proponen espectadores ideales. El lugar del receptor real era secundario pues el discurso normativo de cómo debían ser los espectadores se imponía.

Por otro lado, han florecido las investigaciones multidisciplinarias o transdisciplinarias sobre la recepción teatral. Éstas buscan el encuentro de la sociología, de la semiología y la psicología. Además han intentado trascender las encuestas numéricas sobre el “consumo” teatral.

Estas investigaciones se caracterizan principalmente por el paso de la noción de público, al de espectador. Además en ellas, se concibe a la relación teatral como una relación de comunicación, o definida también como una “interacción significativa” en la que los valores cognitivos significantes, o significados, y los valores afectivos, no son impuestos en ninguno de los dos lados, sino que son producidos conjuntamente.

Esta producción de valores y significados en “conjunto” se refiere “tanto a una cooperación armoniosa –en los casos no muy frecuentes, pero no obstante

⁷³ De Marinis, *op.cit.*, p. 103.

⁷⁴ *Idem.*

⁷⁵ *Idem.*

históricamente documentados, de una gran cohesión entre las escenas y la sala –como, y más frecuentemente, a una negociación que puede llegar a ser, algunas veces bastante conflictiva”.

3.4 El circuito teatral

Para el estudio de la recepción teatral Marco de Marinis ha esquematizado un circuito teatral donde los componentes son:

1. Las estrategias productivas de los emisores del espectáculo. Son las estrategias de significación y las estrategias de comunicación-manipulación que intentan, por ejemplo, hacer saber, y sobre todo, hacer creer y hacer hacer (Marinis sigue el esquema de Greimas). Y en algunos casos, empujar directamente a la acción, como en el caso del teatro político de Bertold Brecht.
2. Las estrategias receptoras del espectador que son:
 - a) Los procesos del espectador: percepción, interpretación, emoción, apreciación, actividad de la memoria.
 - b) El resultado del acto de recepción, es decir, la comprensión que hace de un espectáculo el espectador.
 - c) Un cierto número de presupuestos. Es decir, las condiciones previas que modifican el proceso de recepción.

3.5 El espectador ideal y los espacios vacíos

Sin pretender caer en la cuestión de determinar e imponer una interpretación de la obra de teatro De Marinis propone la existencia de un espectador implícito. Da dos razones para hacer esto, luego de manifestar su rechazo a las teorías de recepción donde el significado era algo pre escrito: Primera razón: la producción y la recepción de una obra de teatro son procesos íntimamente unidos. Segunda: cada espectáculo prevé un cierto tipo de espectador.

A partir de las observaciones de De Marinis es interesante notar que la teoría del espectador implícito sirve por un lado para considerar el acto receptor del espectador a partir de lo que De Marinis llama “espacios vacíos”.

Los espacios vacíos son los márgenes de indeterminación en los que el espectador puede crear o determinar su punto de vista o desentendiendo lo que ya está establecido.⁷⁶

A lo largo de las clases de actuación y dirección durante los estudios de esta licenciatura de teatro en la Facultad, es frecuente escuchar referencias a estos espacios vacíos. Se refieren a permitir que las cosas no tengan una significación dictada. Los espacios vacíos abren la obra para que el espectador entre en él y le dé forma de acuerdo a su propia historia personal, social, histórica. Es decir, un espectáculo abierto no prevé un receptor rígidamente prefijado.

Un ejemplo puede ser útil: La obra *Desmontaje hecho en CU*, producida en 2010 bajo la dirección de Alberto Villarreal, tenía un momento en que los actores amarraban cintas de un tenis frente a nosotros, y luego las desamarraban sólo para repetir el proceso. La obra se refería al destino de los universitarios. Para un espectador fue claro que esa escena expresaba la inutilidad del trabajo de muchos sectores. Pero para otros dos que hicieron comentarios al respecto era evidente que se trataba del hastío y la prisa del trabajo. En este caso, se puede hablar de una abertura sin un receptor previamente fijado. El director a través de la obra proponía ese dispositivo. Pero en realidad no pretende decir nada sino estimula a construir significaciones en el espectador. Esta acción dentro de la escena ha significado cosas diferentes para otras personas.

Es necesario añadir que en los espectáculos abiertos también se puede establecer distinciones.

Por un lado están los espectáculos abiertos que más que corresponder a una reducción efectiva del número y del tipo de espectadores deseados, imponen una restricción más exclusiva. Aunque De Marinis proporciona escasos ejemplos, al respecto se puede citar a aquellos espectáculos que tienen una construcción demasiado compleja, y exigen competencias específicas de los espectadores. Por ejemplo, una obra donde sea necesario conocer todas las obras de Amadís de Gaula para poder aprehender la abertura.

Para ejemplificar se puede citar el siguiente caso: La obra *Alice in Cha*, producida en 2009-2010 en la Facultad de Filosofía y Letras y dirigida por Andrea Soler, parecía gozar de múltiples espacios vacíos o márgenes de indeterminación. Era una obra abierta. La temática de la obra giraba en torno a las múltiples decodificaciones

⁷⁶ De Marinis, *op. cit.*, p. 118.

de los mensajes que dos personajes se mandaban por Internet. Entonces los espacios abiertos parecían estar disponibles para diversas sensibilidades dirigidas en diferentes direcciones. Los espectadores eran invitados a “habitar” (es decir, interpretar) esos espacios vacíos de la forma que considerasen más comfortable.

Sin embargo, a pesar de que la obra pretendía ser abierta, diversos factores la hacían inaccesible para muchos espectadores. Entre esos factores, podemos mencionar el hecho de que tanto la temática como el formato exigían en el espectador haber conversado con alguien (de preferencia desconocido) en Internet. Así, aunque el universo formado en Internet dejaba lugar a muchas interpretaciones, no era posible acceder a ellas si se carecían de las nociones sobre lo que es ese universo y cómo funciona. Las imágenes de la obra podrían llevar a muchos lados, pero de hecho, había condiciones previas que la obra exigía para acceder a esos espacios vacíos a llenar por el espectador.

Por otro lado, el escenario estaba dividido en dos por una mampara. Por ello, la posición del espectador era determinante para ver o no ver ambas partes del escenario. En realidad, el espectador debía escoger un sitio. En consecuencia su elección le privaría de ver una u otra parte del escenario.

La razón dada por los jueces para excluir a esta obra como parte de la programación del Colegio fue que no consideraba al público.

Como un polo opuesto a este tipo de manifestaciones, están los espectáculos en los que el plano interpretativo y de las reacciones emotivas e intelectuales tiene una gran apertura que amplía el número potencial de espectadores y la diversidad de los mismos.⁷⁷ Los montajes no-occidentales, como el teatro hindú son ejemplos de este tipo de espectáculo.

Finalmente tenemos los espectáculos cerrados. En teoría, un espectáculo cerrado es aquél que reclama una competencia muy bien definida para su “correcta” recepción. Es el caso de los teatros de género como el teatro político, el teatro para niños, el teatro feminista, el teatro gay, etc.⁷⁸

⁷⁷ De Marinis, *op. cit.*, p. 120.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 119.

4. Herramientas para el estudio de las condiciones del espectador

El teatro es una entidad sociológica homogénea y bastante abstracta. El espectador, en cambio es una entidad antropológica compleja y concreta, determinada por factores sociales, así como por factores psicológicos, culturales y hasta biológicos.⁷⁹

Todos esos factores son susceptibles de ser estudiados ya que conforman los presupuestos en el acto de recibir. De Marinis estructura a los presupuestos del acto de recepción en un sistema de precondiciones teatrales receptoras. En este sistema predominan los parámetros psicológicos, cognitivos y no-cognitivos. Estos parámetros se relacionan principalmente con:

1. Los conocimientos generales, teatrales y extrateatrales que posee el espectador.
2. Sus conocimientos particulares, con relación al texto dramático.
3. Metas, intereses, motivaciones y expectativas del espectador con relación al teatro en general y al espectáculo en particular.
4. Condiciones materiales de la recepción.⁸⁰

Ahora, si se tiene la ambición de estudiar al espectador y al sentido que éste hace de un evento teatral, es necesario reconocer que la producción de sentido se forma a partir de la confluencia de diversos referentes. Ningún significado es monolítico, monosémico o definitivo. Los estudios de recepción quieren dar cuenta del proceso comunicacional en su conjunto. Los estímulos no están determinados. La actividad del receptor obedece a patrones socioculturalmente establecidos, aprendidos y desarrollados a lo largo de sus vidas y de su particular historia con el medio en cuestión.

Además, los estudios de recepción también asumen la capacidad de agencia de los sujetos sociales como condición de posibilidad para la negociación de significados y la producción de sentido por parte de los sujetos sociales.

Los referentes pueden ser de género, de raza, de etnia, de clase, de procedencia o de residencia. Además se toman en cuenta las historias personales de los sujetos sociales, experiencias, apropiaciones vitales, destrezas y capacidades.⁸¹

⁷⁹ *Ibidem*, p. 106.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 108.

⁸¹ De Marinis, *op. cit.*, p. 23.

Por todo lo dicho anteriormente además de considerar los referentes artísticos o concretamente teatrales del espectador, se debe tomar en cuenta toda su historia estética personal que no se limita sólo al dominio de las Bellas Artes.

La estética puede transformar una sociedad en un lapso breve, señala Katya Mandoki en el segundo tomo de *Prosaica*.⁸² Es que la estética ejerce un poder constitutivo no sólo en las Bellas Artes sino también en la producción de imaginarios, la legitimación del poder, la producción del conocimiento y, sobre todo, la presentación de las identidades.

La exclusividad de las Bellas Artes como dominio de la estética ha obnubilado realidades que son tan legítimas como las de las artes en general. La visión parcial del panorama cultural, o la discriminación de manifestaciones culturales, como las celebraciones de los santos en los pueblos del interior de la República Mexicana, han resultado perniciosas para el estudio de la configuración de identidades.

Igualmente, pero en otro sentido, la consideración del espectador de teatro limitado sólo a sus competencias como espectador teatral, oculta los pequeños detalles que conforman la complejidad de su percepción.

Si, de acuerdo con De Marinis, el espectador debe ser considerado en la complejidad de sus referentes y además, el estudio de la recepción exige la transdisciplina, es útil el estudio breve de las matrices sociales que propone Mandoki. Una matriz es la figura en la que brota un grupo social, hilada con otras matrices “con fibras semiósicas y estéticas en un proceso de diversificación creciente”.⁸³

Estas matrices sociales condicionan directamente la percepción del individuo, determinan su estesis. Cuando un individuo se afilia a una matriz social y acepta sus códigos, percibirá y aprehenderá los estímulos de su ambiente de acuerdo con esa matriz.

Por ello, a lo largo de su obra Mandoki sugiere el estudio de la estética bajo un enfoque moldeado por las interacciones sociales. Es evidente, que el despliegue de estrategias desde distintas matrices como la política, la guerra, la mercadotecnia, el deporte, la religión, etc., han tenido carácter estético.⁸⁴ Katya Mandoki habla entonces de las matrices sociales como criaderos de las identidades sociales, y por cierto, de las identidades estéticas.

⁸² Mandoki, Katya, *Prácticas estéticas e identidades sociales: Prosaica dos*, Siglo XXI, 2006, p. 294 p., p. 9.

⁸³ *Idem*.

⁸⁴ Mandoki, *Prosaica dos*, p. 9.

Las matrices son el lugar donde se produce identidad. Son las entidades donde los individuos desarrollan códigos que son impuestos y modificados por y para quienes se afilian a ellas. En la matriz, el individuo colectivo es concebido, como el individuo personal lo hace en el útero de su madre. Mandoki explora las matrices como una abstracción analítica.

De acuerdo con Peter Berger y Thomas Luckmann los individuos producen colectivamente la realidad cotidiana a través de procesos de objetivación, institucionalización y legitimación.⁸⁵ Mandoki señala que los individuos tienen que ser persuadidos para poder integrarse a las matrices. “Toda matriz es por lo tanto un mundo experiencial, corporal y afectivo para los sujetos que se prendan o son prendidos por ella. Cada cual mantiene sus propios ritmos y tensiones que distinguen a una matriz de otra: no son elaboraciones puramente mentales.”

Para habitar una matriz es necesario construirla, desarrollarla, reproducirla y también protegerla de, por ejemplo, los herejes, los locos, los delincuentes.

Es importante señalar que las matrices no determinan al sujeto, como lo han propuesto algunas corrientes tales como el estructuralismo ortodoxo. Los sujetos son los que han constituido estas matrices. Sin embargo, cuando las matrices se van solidificando, rebasan al individuo con el tiempo.

La cuestión de la adherencia a la matriz es también revisada:

[...] que una realidad sea suficientemente plausible y convincente para ser adoptada y perpetuada por los sujetos, dependería en nuestros términos de la elocuencia (pathos), autoridad (ethos) y coherencia (logos) en el despliegue de estrategias estéticas. Sin una “identificación fuertemente afectiva” del individuo con la matriz, como lo reconocen los autores [Berger y Luckman] no podrá participar de ella ni constituir desde ahí su identidad.⁸⁶

Es donde la estética toma relevancia, pues conduce al individuo afectiva y sensorialmente hacia el prendamiento a la matriz. Por prendamiento quiero decir el vínculo en que el individuo se vigoriza y unifica.⁸⁷ De la misma forma que una obra de teatro afecta al individuo sensorialmente. Si tiene éxito, el espectador adoptará su universo. Se unirá efímeramente a la matriz de la obra.

Lo que parece poco funcional, es la definición de la objetividad dentro de esas matrices. A menos de que la llamemos intersubjetividad. Es cierto, que a pesar de

⁸⁵ *Ibid.*, p. 87.

⁸⁶ Mandoki, *Prosaica dos*, p. 90-91.

⁸⁷ Mandoki, *Prosaica uno*, p. 94.

compartir una misma matriz, no se comparte una misma realidad, salvo parcialmente, “nos pasamos la vida buscando compartir realidades, y en esta búsqueda nos insertamos en las diversas matrices y submatrices”.⁸⁸

[Las] matrices se constituyen a través de ingredientes sensoriales aptos para la adhesión experiencial de los sujetos en cuanto a que interpelan de manera particular a la sensibilidad de quienes gustan participar en ellas. Las estrategias estéticas en su articulación de registros y modalidades encarnan la experiencia que los sujetos tienen de tales matrices al apropiarse sensiblemente de sus prácticas.

De acuerdo con el análisis de Mandoki de las matrices sociales como formadores de identidad el sujeto transforma su percepción a partir de su matriz.

Resulta innegable que no se vive igual siendo amado o repudiado. Los prejuicios, ideas, enfoques proporcionados por las diferentes matrices si bien no determinan totalmente la percepción, sí la modifican.

Las matrices son producto de la diversificación a partir de un núcleo cultural integrado. Cada matriz tiene sus reglas fijas para la producción retórica, que legitiman y emulan paradigmas. Los individuos integrados a determinada matriz compartirán reglas comunes y desarrollarán manifestaciones estéticas determinadas.

5. La recepción como intercambio estético entre matrices sociales y mediaciones culturales

El intercambio estético, según Mandoki, es el proceso de “sustitución, conversión, equivalencia y continuidad en las relaciones que el sujeto establece consigo mismo, con los otros y con su entorno a través de enunciados que ponen en juego identidades individuales y grupales en términos de su valorización”.⁸⁹

Los actos concretos de intercambio estético (como una obra de teatro) involucran la sensibilidad del individuo. En estos actos hay una actitud por parte del sujeto que recibe (a la cual Mandoki llama dramática) y hay modos de comunicarla (Mandoki la llama retórica a esos modos de comunicar). La primera actitud incita y la segunda constituirá la comunicación estética.⁹⁰ Así, una sensibilidad se une a otra, ya sea para nutrirla o para valorarla. Entonces acontece la recepción.

Veamos en qué consiste cada uno de estos aspectos de la recepción.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 91.

⁸⁹ Mandoki, *Prosaica dos*, p. 22.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 26.

La dramática la actitud, es articulada por la sustancia, lo que se tiene que decir, el contenido emotivo. Dentro de la semiótica, la dramática es definida por lo simbólico. Se refiere a las cargas emotivas, al impulso, fuerza, peso, orientación, intensidad, dinamismo, control, apropiación, gasto y consumo de las energías en un intercambio social.⁹¹

Por su parte, la retórica es articulada por la forma. Si se habla de un proceso de significación, este aspecto del intercambio, es determinado por lo sígnico. Se refiere a la articulación de la energía o brío. Objetiva las energías de la dramática.

Dentro de los intercambios estéticos cada matriz determina los modos retóricos de comunicar lo captado por una actitud dramática. Existen diversas matrices y un individuo no se afilia exclusivamente a una. La relación del individuo con una matriz no puede ser sólo de prendamiento sino también de prendimiento.⁹² Cuando un individuo se integra a una matriz, aprehende también a apreciar los modos retóricos y dramáticos de los intercambios estéticos propios de ella. De ahí que su percepción sea entonces modificada. Un ejemplo que puede ilustrar esta situación es el de la matriz familiar.

La matriz familiar es la matriz fundadora de gran parte de las sociedades occidentales. Mandoki señala que toda matriz se fundamenta en un símbolo que es foco de prendamiento estético por la carga de tiempo, materia y energía depositados en ello.⁹³ El símbolo fundador de la matriz familiar es la maternidad.

A partir de la conformación de la familia, los registros de significación se disparan en todas direcciones, en todo momento. Cosas como el olor de la cocina cuando se hace de comer, los ruidos íntimos de la pareja, etc., adquieren significación en el individuo. Así configuran su realidad.

Evidentemente la significación de todo esto condiciona la percepción del individuo y por lo tanto su juicio estético. Mandoki usa un ejemplo que resulta significativo. La novela (¿o debería decir antinovela?) de Albert Camus *El extranjero*, fue especialmente impactante luego de su aparición por la indiferencia del personaje frente a la muerte de su madre.⁹⁴ Las observaciones de Robert Stecker, señaladas en el primer capítulo, son entonces pertinentes: el individuo forma a menudo su juicio estético a partir de observaciones éticas, o sencillamente la ética del individuo afecta su juicio estético.

⁹¹ *Ibidem*, p. 20-26.

⁹² *Cfr.* Capítulo I.

⁹³ Mandoki, *Prosaica dos*, p. 115.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 118.

Consecuentemente la preservación o mantenimiento de estas matrices es un proceso natural. Un ejemplo de ello es la educación sentimental promovida por los *reality shows*, que busca la preservación de la dramática y de la retórica de la matriz familiar en determinado espacio. La preservación de las matrices en nuestra contemporaneidad será estudiada con más profundidad en nuestro siguiente capítulo.

En fin, existen otras matrices sociales, que por cuestiones de espacio no serán analizadas con profundidad en el presente trabajo. Cada una tiene un símbolo y desarrolla una retórica concreta. Algunas de las matrices son la religiosa, la escolar, la militar, la ocultista, la médica o la artística.

Los teatrólogos pueden pensar al espectador en cada una de las matrices a las que pertenece, en mayor o menor dimensión. De forma aún más significativa, el creador escénico puede reflexionar sobre sus propias elecciones estéticas dadas las matrices sociales de las que forma parte. Estas consideraciones no solamente serán factores para conocer al espectador, sino también para comprender el ámbito desde el que se crea. Además, en atención del espectador y sus matrices sociales será más fácil establecer los dispositivos más efectivos en el evento escénico.

Guillermo Orozco, por otro lado, proporciona también herramientas para el estudio de la recepción. Orozco hace a su vez un análisis de las condiciones previas en el espectador para construir significación. Su análisis se distingue por las mediaciones. Una mediación es una instancia estructurante de la interacción de los miembros de la audiencia, que configuran particularmente la negociación que realizan con los mensajes e influyen en los resultados del proceso.

Las mediaciones según Orozco son:

- **Individuales.** Se refieren a la forma en que el sujeto percibe individualmente, la forma en que presta atención, la forma en que memoriza.
- **Institucionales.** Se refiere a la forma en que se relaciona con su familia, con su escuela, con su empresa, con sus vecinos, etc.
- **Las tecnológicas.** Se refiere la relación con los lenguajes y los géneros.
- **Las situacionales.** Se refiere a los contextos, espacios, modos en que se da la recepción.
- **Las de referencia.** Edad, género, oficio, raza o clase social.

A diferencia de las matrices, las mediaciones establecen relaciones más inmediatas entre el individuo y el referente cultural, en este caso, la obra de teatro. El análisis de Orozco es un referente para el estudio del espectador y puede ser llevado a cabo en menor o mayor medida.

El estudio de la relación de estas matrices y mediaciones con la puesta en escena corresponde al creador escénico (directores, actores, productores) o al teatrólogo. La metodología necesaria para llevar a cabo un análisis integral del espectador en un determinado tiempo y espacio sería tema de un trabajo muchísimo más amplio.

El auxilio de las ciencias duras y sociales, por ejemplo, la sociología, la antropología, la estadística, la psicología social, entre otras, es recurrente en el estudio del espectador. Este trabajo se apoya en ellas.

La psicología social, en primera instancia, puede explicar las reacciones del público en la sala como un conjunto grupal. Es cierto que se ha intentado especificar la recepción del espectador, sin embargo, dentro de esa complejidad está el hecho de que la recepción teatral tiene como característica la acción conjunta del público en la sala. Entonces, la teoría grupal de la psicología social nos puede dar algunos indicios para emprender el estudio del espectador dentro del grupo en una sala.

La teoría de los grupos puede ser considerada análoga a la teoría de las matrices propuesta por Mandoki. Los individuos dentro de la sociedad se afilian a grupos más o menos estables, más o menos durables, los miembros son más o menos interactuantes.

Los espectadores en una sala de teatro forman un grupo. En este caso, la conformación del grupo es involuntaria. Es decir, habitualmente un espectador no escoge al resto de los espectadores que, si no compartirán la misma percepción o aprehenderán la experiencia de la misma forma, al menos compartirán el mismo espacio mientras dura la obra y eso será determinante para su recepción.

Ciertamente la constitución del grupo es de corta duración. De acuerdo con la teoría de los grupos los espectadores en una sala de teatro forman un grupo de interacción baja, de importancia baja, de metas comunes bajas, de similitud baja, de duración corta y de elevada permeabilidad.⁹⁵

Con todo, es un hecho que la energía de un espectador influye sobre la de otros espectadores en la sala. La risa y el aplauso generalmente son reacciones conjuntas que

⁹⁵Nijstad, Bernard, A. y Daan Van Knippenberg, "The psychology of groups. Basic Principles" en Hewstone, Miles y Wolfgang Stroebe, coordinadores, *Introduction to Social Psychology. An european perspective*, 4ª ed., Singapur, Blackwell, 2008, 698 p., p. 248.

la ciencia ha intentado ya medir.⁹⁶ Valdría la pena preguntarse hasta qué punto los espectadores forman un grupo cohesionado.

6. La competencia del espectador

El desarrollo del gusto se vincula con los antecedentes estéticos que el espectador ha tenido y es también una categoría subjetiva. El gusto es diferente de la capacidad de análisis que tiene un espectador frente a una obra. Como espectador se pueden apreciar los movimientos, la dificultad, etc. Esta apreciación es lo que se llama calificación de la audiencia.

El espectador que tiene herramientas para el análisis de la obra sin duda apreciará de otra forma una obra de teatro. Es prudente entonces analizar cuál es la historia de la sociedad ante la que se presenta la obra en relación al teatro.

Otros aspectos a considerar en el estudio de la recepción son los que corresponden a las competencias de la audiencia. Estos aspectos llevan a cuestiones ampliamente discutidas: ¿cómo puede exigirse al espectador las competencias suficientes para “enfrentarse” al teatro? ¿Cómo un creador escénico considera si su audiencia está calificada? De ahí la importancia de determinar a qué tipo de público va dirigida la obra. Además valdría la pena profundizar en el caso de la movilidad internacional de las obras.

En este punto quizá sea ineludible hablar de la función del teatro. Pues el fin en el trabajo del artista o del profesional de teatro parece ser conciliar el objetivo del creador con la forma y estrategia de comunicarlo para así lograr establecer relación.

7. Los límites de los estudios de la recepción

En los estudios de recepción se ha cuestionado hasta qué punto es posible manipular la experiencia del espectador.

Esta manipulación puede ser considerada bajo dos marcos de referencia. Por un lado está la manipulación del espacio escénico y por otro, la manipulación de la atención del espectador a nivel sintagmático y pragmático⁹⁷, estos términos son

⁹⁶ *Ibidem*, p. 249.

⁹⁷ De Marinis, *op. cit.*, p. 121.

equiparables a la dramática y a la retórica de Mandoki, es decir, a la actitud y al modo de comunicarla.

Como Marco de Marinis nos dice, para el espectador jamás existe percepción sin interpretación. “Es evidente que el significado, también en el teatro, representa el resultado de una construcción hipotética, a través de una relación de cooperación con el texto y sus soportes de manifestación”.

El espectador, dado que no puede percibir sin interpretar, desarrolla el deseo de darle una coherencia a lo que ve, por ello ficcionaliza, narrativiza, fabula.⁹⁸ El sujeto ejerce un juicio, primeramente. Luego se pregunta si lo incorporará a su vida. El evento recibido es procesado por el individuo mediante una serie de procesos cognitivos para integrarlo a su sistema de pensamiento.

8. El sujeto y las identidades móviles

El espectador forma su juicio y su apreciación frente a varias cosas. Se nuestra a continuación una analogía ingenua en un intento por llegar a una conclusión coherente.

Una persona es, digamos, cruel.

Las características de las personas no son categorías ontológicas. Una persona no es cruel a secas. Más bien puede ser cruel en relación a otros. Entonces es denominada cruel por otros en un juicio objetivo o intersubjetivo.

Esta persona ha cometido hechos por los que se le ha dado (nótese que hablo en impersonal) la denominación “cruel”. Esos hechos son juzgados con una palabra: “cruel” de acuerdo con los parámetros éticos, culturales, estéticos, etcétera, establecidos en determinada sociedad.

Supongamos que esos hechos trasladados a otro sistema cultural cambian de juicio. Los hechos seguirán siendo los mismos, pero captados desde otro punto de vista.

En este punto vale la pena hablar de las identidades móviles de acuerdo con el rol social de cada individuo, todo ello relacionado con su percepción y la recepción de los espectáculos. ¿Es decir, el sujeto recibe de forma diferente cuando está en su papel, digamos, de padre de familia? ¿La forma en que percibe cuando toma su rol de empleado o de director de una corporación cambiará también?

⁹⁸ *Ibidem.*, p. 91.

Sin duda la disposición en que un espectador observa al teatro es diferente a la que tiene para observar un programa en la televisión. Sin embargo, los discursos y las formas que el espectador percibe a partir de un programa de televisión, también moldean su juicio estético.

Si se ha hablado anteriormente de las matrices, no dejamos de tener como referente a una sólo porque hemos adoptado otra. El ser humano es un ser muy complejo. El modo de aproximación permite estudiarlo, pero es importante estar consciente que siempre será de manera parcial.

Los referentes culturales, que incluyen a la televisión, deben ser considerados en el estudio del espectador. Las sociedades contemporáneas están formadas por espectadores múltiples de los medios y tecnologías de la información.

Ahora bien, cabe plantearse la cuestión de si esto concierne directamente al teatro o es sólo un tema que lo toca tangencialmente sin ser fundamental en su desarrollo. ¿Acaso esto es solamente del interés de las ciencias sociales?

Por un lado, es importante reconocer que el sentido de toda obra de arte se completa sólo cuando es recibida estéticamente por el espectador. La producción de sentido está en el espectador. Pero por otro lado, eso no implica que el referente comunicacional tenga poco que ver. Si el espectador crea el sentido eso no quiere decir que el dispositivo de la obra de teatro sea trivial para la percepción. Es decir, aunque la percepción de los espectadores sea diversa, es improbable que cada quien cree un sentido diferente sin importar de qué tipo de obra se trate.

El texto no tiene un actor. Sino que muchos actores pueden apropiarse de un texto. De la misma forma que el sujeto no tiene una identidad. Tiene identidades.

9. La recepción y las estrategias estéticas del creador escénico

Es verdad que el espectador no es el único que tiene una experiencia en el teatro. Según De Marinis, la experiencia teatral puede ser al menos de tres tipos. Primero está la experiencia del artista del teatro, luego la experiencia del espectador común y luego, la experiencia del teórico del teatro.⁹⁹ Aunque otros involucrados en la puesta en escena, como los tramoyistas o técnicos, también pueden participar de esa experiencia desde su punto de vista.

⁹⁹ De Marinis, *op. cit.*, p. 131.

Es un hecho que el director de un espectáculo es el primer espectador. Esto puede relacionarse con la siguiente definición de la composición fotográfica: Composición es la mejor manera de ver algo. En el caso del teatro, el director, que es quien guía la atención del espectador forma parte también de diversas matrices sociales y tiene un gran número de referentes. Percibe el ritmo, y trata de inducir tensiones, sin imponer una interpretación, como lo señaló Eugenio Barba.¹⁰⁰

En suma, el conocimiento del espectador sirve para establecer estrategias escénicas en las que pueda empatar la dramática con la retórica.

Se puede hablar de estrategias estéticas dado que el sujeto de la enunciación pretende causar algún efecto en su interlocutor. Esto sucede desde los intercambios sociales en los que el sujeto negocia su identidad hasta más específicamente en el lugar donde acontece el teatro. Los payasos tienen un objetivo frente a su público, las adolescentes de faldas cortas tienen un objetivo al pasearse así en la escuela, los oficinistas tienen un objetivo al vestirse de traje todos días. Todos esos objetivos están vinculados con intercambios estéticos.

Los intercambios estéticos en la vida social cotidiana han sido determinantes en la historia de la humanidad. Estudiarlos con profundidad sería una interesante aventura para los historiadores, los antropólogos o los investigadores sociales. Para el artista escénico, es importante el conocimiento del espectador que presencia su obra. De acuerdo con las matrices sociales y las mediaciones entre el espectador y el trabajo del artista, en el siguiente capítulo se establecerán las determinantes más importantes de la percepción en el espectador contemporáneo, que serán en breve, dentro de la vida profesional, las claves para lograr que suceda el evento escénico como un todo. Un todo donde el espectador es insoslayable.

En el primer capítulo se profundizó sobre las discusiones de la palabra estética. Se aclaró que los procesos estéticos tienen que ver con el espectador. La recepción de la obra de arte, que es la parte correspondiente a la sensibilidad del espectador, ha sido estudiada, sin embargo, bajo enfoques alejados de la estética. En muchos estudios el público se ve como un ente dominado por la obra de arte, es decir, un ente pasivo, que sólo puede contemplar. En otras ocasiones se le ha considerado sólo desde el punto de

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 121.

vista estadístico. Las herramientas que conciernen la estesis del espectador han sido poco estudiadas o estudiadas bajo los objetivos de mercado y su éxito financiero.

Aunque estos enfoques han dominado la mayoría de los estudios existentes sobre público, la teoría que se ha ocupado del lado culturalista de la recepción ha propuesto herramientas para el estudio del espectador desde el punto de vista estético. Algunas de estas herramientas son la psicología social, para abarcar las reacciones de un grupo de individuos cohesionados, o el estudio de las matrices sociales a las que los individuos se afilian.

El dispositivo teatral tal como se conoce hoy en día no puede conformarse sin el espectador. Una obra puede considerarse desde el punto de vista estético sólo a partir del espectador. El espectador, sin embargo, no es un ente simple. El conjunto de espectadores en una sala de teatro o en algún otro espacio donde se desarrolle el fenómeno escénico no es homogéneo. La estesis cambia de individuo a individuo y también de época a época. Vale la pena, teniendo ya el marco teórico sobre estética y las observaciones sobre la recepción teatral, profundizar sobre la estética contemporánea y el espectador de teatro en nuestros días. Como se hará a continuación.

Capítulo III

Este último capítulo tiene por objetivo establecer el lugar de la estética contemporánea en la relación teatral. Esto se refiere a la concreción de la relación existente entre el creador escénico y el involucramiento sensible del espectador. Como se ha visto en los dos capítulos anteriores, esta relación es compleja debido a los factores que influyen en ella. Si bien es inabarcable en su totalidad, esta complejidad puede ser aprehendida en mayor o menor grado, en función de los objetivos de los creadores escénicos. La observación de las características de esta época y la identificación del punto desde el cual se mira pueden conducir a perfeccionar conscientemente las manifestaciones artísticas, pues permitirán acercarse al espectador. El desarrollo de este capítulo tendrá como ejes principales los siguientes cuestionamientos: ¿Cómo puede definirse el teatro en nuestra contemporaneidad? ¿Cómo influyen las características tecnológicas de nuestra época en la relación con el espectador? ¿Cómo ha cambiado nuestra forma de percibir y de crear respecto a otras épocas? ¿Es posible comunicar algo en el teatro? ¿Cómo se concibe un arte de naturaleza convivial en la época de la individualización?

1. Qué es la contemporaneidad

La UNESCO publicó en 2000 un libro llamado *Claves para el siglo XXI*, donde intelectuales como Edgar Morin, teórico de la complejidad, y Gianni Vattimo, teórico de la cultura posmoderna, hablan de las perspectivas para el futuro. En ese libro Ilya Prigogine, quien recibió el Nobel de Física en 1977 por sus contribuciones a la termodinámica del no equilibrio, habla del fin de la certidumbre con respecto a otras épocas. Prigogine dice que la visión del mundo impuesta por la mecánica clásica, y aun por la mecánica cuántica, suponía un determinismo en los fenómenos de la naturaleza. Dentro de esa visión los individuos eran pasivos en un mundo sujeto a leyes cuyos efectos eran siempre previsible de acuerdo con leyes determinadas. Es un hecho que las teorías científicas tanto en los tiempos de Newton como en los tiempos de Einstein no sólo conciernen a la ciencia, sino que atañen a la situación global del hombre en la naturaleza. Bajo esta perspectiva, se puede decir que, de acuerdo con los postulados científicos de la termodinámica, en el siglo XXI, que ya lleva una década de haber iniciado cuando se escribe esta tesis, el azar es aceptado como una cuestión inherente a la realidad. En palabras de Prigogine:

Nos estamos desplazando de un mundo de certezas a un mundo de probabilidad. Debemos encontrar el estrecho sendero entre un determinismo enajenador y un universo que está gobernado por el azar y, por lo tanto, es inaccesible a nuestra razón. Tal como la construyó la mecánica clásica, la realidad era comparable a un autómata. La mecánica cuántica no mejoró la situación, pues en este marco, la realidad depende de nuestras mediciones. En la actualidad [2002] estamos llegando a un concepto diferente de realidad, el concepto de un mundo en construcción.¹⁰¹

La visión científica del mundo contemporáneo se vislumbra entonces compleja, en construcción y libre de cualquier determinismo. Por ello, así como la visión renacentista influyó sobre las formas de vida y orientó todas las áreas de la actividad humana de ese entonces, la visión del mundo complejo influye en la realidad cotidiana de los individuos, modificando las relaciones entre ellos, las matrices sociales, las relaciones económicas y, en consecuencia, las manifestaciones artísticas y la forma de percibir las. Para saber qué implica esa visión compleja cabría preguntarse ¿Cómo se puede definir la contemporaneidad? ¿Cómo se construyen los individuos como artistas y cómo espectadores? ¿Cómo se construye el mundo actualmente y hacia dónde apunta esa construcción? Para comenzar esta interminable tarea, será útil insertar lo que llamamos contemporaneidad en un marco cronológico, para ubicarla desde un punto de vista histórico.

Una etapa histórica se define a partir de los contrastes con respecto a otras épocas. Por un lado, las diferencias entre épocas son evidentes, pero por otro lado, estos cambios se desarrollan lenta y cotidianamente. Los cambios no son repentinos. Sus consecuencias se manifiestan poco a poco. Por ejemplo, las repercusiones culturales, políticas, económicas y sociales de la exposición a las pantallas (televisión, computadora, *gadgets*) podrán ser evaluadas en su totalidad hasta después de mucho tiempo. Hay una gran distancia temporal para poder vislumbrar con claridad todas las consecuencias de este fenómeno.

Entonces los criterios para marcar el inicio de una época pueden variar tanto como las perspectivas o enfoques históricos. Evidentemente la selección de rasgos más importantes sobre la contemporaneidad no está exenta de ser parcial. El enfoque

¹⁰¹ Prigogine, Ilya, "La flecha del tiempo y el fin de la certidumbre", en Binde, Jerome, coordinador, *Claves para el siglo XXI*, Elena Grau, traductora, Barcelona, UNESCO, 2002, 503 p., p.24.

presentado en este trabajo buscará los rasgos que tengan repercusión en la estética contemporánea en relación con la tecnología y las formas de comunicación.

El marco cronológico de la contemporaneidad comprende algunos años atrás del inicio del siglo XXI. Fabrice d'Almeida, en un intento de escribir la historia del siglo XXI que había transcurrido hasta 2007, afirma que el siglo XXI comenzó en los años setenta del siglo XX, por los cambios históricos experimentados (refiriéndose a una nueva era, dejando de lado la obvia cuestión numérica). Según el autor francés, los cambios más importantes que influyen en las esferas personal, mundial, ambiental, social, económica, educativa y estética contemporáneas tienen que ver con la revolución de los medios de comunicación e información, el auge del consumo y la conciencia del espacio virtual.¹⁰² Estos cambios están ligados con la visión del mundo en construcción, azaroso y complejo, de la que nos hablaba Prigogine, extendido en todas las esferas humanas.

1.1 La revolución de la información

Hay puntos que son innegablemente característicos de esta época. Uno de ellos es la revolución tecnológica de la información y las redes, que sigue en curso y cuyas consecuencias se manifiestan en nuestra vida día a día. Éstas pueden ser definidas, o al menos esbozadas, a partir de observaciones cotidianas. Las canciones que se escuchan, las formas en que se come, se estudia, se va al teatro, etc., tienen una dimensión histórica, la cual influye en la manera en que el hombre toma conciencia de sí.

Los medios masivos de comunicación han contribuido a moldear la percepción del mundo y a crear referentes. Ésta es una sociedad de la información en la que, gracias a los nuevos medios de comunicación, cada día se multiplica el volumen de información que circula y los agentes que pueden irradiarla.¹⁰³ El flujo de información ha crecido tanto que cada ciudadano del planeta se ha convertido en una gran y diversificada fuente de informaciones. Así la red de información tiene un nodo en cada ciudadano capaz de estar conectado con los otros a través de los medios a su disposición, como la televisión, el Internet y demás medios electrónicos.

Néstor García Canclini, con base en sus observaciones sobre los medios de información actuales, nota que ha crecido el número de personas que han visto

¹⁰² D'Almeida, Fabrice, *Brève histoire du XXIème siècle*, Perrin, Paris, 2007, 280 p. 174 p.

¹⁰³ Pastor, Lluís, *Escritura Sexy*, Barcelona, UOC, 2008, 217 p., p. 38

demasiadas cosas y que la dificultad para sorprender a las personas es una característica de nuestros tiempos.¹⁰⁴

Sumado a la falta de imaginación de las personas, el continuo flujo de información en múltiples direcciones es una razón para dudar de las pretensiones clasificatorias de los espectadores actuales. Este flujo es tan amplio y diverso que no permite vislumbrar a los sujetos en la sociedad de forma homogénea. Es cierto que la idea de que cada individuo produce su propia lectura frente a determinado evento desde su subjetividad incondicionada resulta fuera de lugar en nuestros tiempos, como García Canclini afirma. La subjetividad del individuo no es incondicionada. Está condicionada por su historia personal, social, política, económica y, por supuesto, estética.

Sin embargo, la complejidad de la conformación de las sociedades y la enorme cantidad de información irradiada permite decir que los sujetos no son individuos soberanos, en relación con la percepción de su entorno de forma general, pero tampoco forman parte de masas uniformes.¹⁰⁵

Dado que el flujo de información resulta definitorio de la sociedad actual hay que observar que su aplicación trasciende más allá de su dinámica como servicio de información. Las ventajas de la información son evidentes para quienes tienen acceso a ella, pero esta situación también tiene detractores que observan sus inconvenientes. Galloudec-Genuys y Lemoine, señalan que la información procesada por medio de la informática de masas es arbitraria y refleja una concepción del mundo impuesta. Esto sucede al convertir a datos todo el conocimiento a partir de una reconstrucción intelectual determinada.¹⁰⁶ Entonces si el espacio inmaterial es sólo conformado por ceros y unos, resultaría paradójico hablar de realidad virtual. Sin embargo, la realidad virtual se constituye como una matriz social más a la que se pueden afiliar los individuos.¹⁰⁷

Así, la multiplicación acelerada de información labra una idea del mundo y sus componentes. García-Durán observa que “ya todo es información, desde un número hasta un beso [...] con lo cual aquella [la información] queda indiferenciada,

¹⁰⁴ García Canclini, *Lectores, espectadores, ciudadanos*, Barcelona, Gedisa, 2007, 136 p., p. 18.

¹⁰⁵ García Canclini, *op. cit.*, p. 19.

¹⁰⁶ Galloudec-Genuys, F. y Lemoine, P., *La informatización: riesgos culturales*, Mitre, Barcelona 1986, en García-Durán, Raúl, *Mercancías, androides o personas. Elementos para la comprensión de la sociedad actual*, Madrid, Tecnos, 2002, 170 p., p. 108-109.

¹⁰⁷ *Cfr.* Cap. II.

banalizada, vaciada de toda significación social. Numerizada = cuantificable = valorizable = mercantilizable.”¹⁰⁸

Por su parte, el filósofo francés Jean Baudrillard se refiere a los medios de comunicación masivos como los causantes de la universalidad de la nota roja. Señala que lo que ofrecen los medios de comunicación masivos no es la realidad, sino el vértigo de la realidad.¹⁰⁹ Este vértigo es el signo de la pasión y del evento, pero en este signo no pasa nada. La distancia y el sentimiento de ser ajeno al mundo de la violencia que provoca el vértigo son tranquilizadores. Baudrillard critica que la actitud del individuo hacia la guerra, la violencia, la política y el mundo real en general, es una actitud de curiosidad y desconocimiento que, sin embargo, no lo involucra de alguna forma.

En este punto se tiene que señalar que la revolución de la información no es exclusiva de los países más desarrollados del globo. Sin embargo, los efectos sobre los modos de vida y comportamiento son diferentes de acuerdo con el nivel del desarrollo de los países. La revolución de la información y las nuevas tecnologías no han resuelto las brechas económicas entre los países más desarrollados y los países en vías de desarrollo y los subdesarrollados.¹¹⁰ Para muestra de ello, basta reflexionar sobre el número de personas que tienen acceso a Internet:

En México, el porcentaje de la población con acceso a Internet es de 22.2%, según datos de 2008, y en el mundo en general, es de 23.9%. El caso de países desarrollados como Noruega o Estados Unidos es muy diferente: 82.5% y 75.8% de la población, respectivamente, son usuarios de Internet. En contraste, en Nicaragua, el porcentaje de personas con acceso a Internet es apenas 3.3%.

Al pensar en estas cifras, y tomando en cuenta que el Internet y las redes son factores importantísimos de información, es difícil asegurar que el flujo de información afecta a todos los individuos de la misma manera. Pero, sin duda, las redes de información son un factor de cambio en la cultura y la forma de vida de las personas a nivel global. Por ejemplo, el caso que señala Bernard Miège en *La société conquise par la*

¹⁰⁸ García-Durán, Raúl, *Mercancías, androides o personas. Elementos para la comprensión de la sociedad actual*, Madrid, Tecnos, 2002, 170 p., p. 109.

¹⁰⁹ Baudrillard, Jean, *La société de consommation. Ses mythes, ses structures*, Cher, Danoël, 1978, 318 p., p. 32.

¹¹⁰ “Usuarios de Internet como porcentaje de la población”, Banco Mundial, Indicadores de Desarrollo Mundial, 2011, en http://www.google.com/publicdata?ds=wb-wdi&met=it_net_user_p2&idim=country:MEX&dl=es&hl=es&q=uso+de+Internet+en+m%C3%A9xico, 14 de febrero de 2010.

*communication*¹¹¹: los países subdesarrollados y aquellos en vías de desarrollo son a menudo importadores de redes de mercancías culturales e informacionales. Una muestra de ello es el establecimiento del *globish* (de *global english*), como idioma de comunicación principal en el planeta.¹¹²

Esta revolución de la información ha sido fundamental en la construcción del espacio virtual. En un sentido inverso el espacio virtual contribuye a la configuración del flujo de información. Ambos factores contribuyen a construir la estética contemporánea.

1.2 El espacio virtual

La llamada realidad virtual, conformada por las técnicas avanzadas de comunicación y simulacro digital, se ha constituido como una plataforma de transformación social. Aparece como una manera de hacer visible lo invisible, de dar volumen a lo que nunca fue ni será materia.¹¹³

La conciencia del espacio virtual es patente en las interacciones humanas contemporáneas. Por ejemplo, D'Almeida señala la posibilidad actual de crear relaciones a partir de instrumentos digitales.

La dématérialisation des rapports humains, d'une part, et leur extension, de l'autre, créent les conditions pour que se développent des rapports personnels d'un genre inédit. De là vient que chacun peut penser sur la fabrication d'un monde pour se définir. La dictature de la masse, reposant sur des statistiques et des données institutionnelles, devient plus fragile. À l'échelle planétaire se répand la fabrication d'un être soi qui prend des formes différentes selon les appartenances préexistantes.¹¹⁴

En efecto, la tecnología, facilitadora de la comunicación, y el establecimiento de redes virtuales han cambiado las relaciones humanas. El espacio público virtual parece ser una alternativa a la "realidad" cotidiana. Las redes creadas por los sistemas de

¹¹¹ Miége, Bernard, *La société conquise par la communication* [La sociedad conquistada por la comunicación], Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1989, 226 p., p. 204-206.

¹¹² D'Almeida, *op. cit.*, p. 176.

¹¹³ Levis, Diego, *La pantalla ubicua. La comunicación en la sociedad digital*, Buenos Aires, CICCUS, La Crujía, 1999, 237 p., p. 11.

¹¹⁴ La desmaterialización de las relaciones humanas, por un lado, y su alcance, por otro, crean las condiciones para que se desarrollen relaciones inéditas. A partir de ahí surge el hecho de que cada quien pueda pensar sobre la construcción de un mundo a través del cual uno se pueda definir. La dictadura de las masas, que yace sobre las estadísticas y sobre los datos institucionales, se hace frágil. A escala planetaria se extiende la construcción de un ser sí mismo que toma formas diferentes según las afiliaciones preexistentes. Almeida, Fabrice, *op. cit.*, p. 126.

comunicación a disposición de una parte importante de los habitantes del planeta han propiciado la fabricación de un mundo en el cual definirse, un mundo personal. En consecuencia, la dictadura de la masa cede su lugar a la culminación de la esfera privada.¹¹⁵

La construcción de sí mismo, señala D'Almeida, pasa por mecanismos sutiles, por el aprendizaje de microcomportamientos y de prejuicios que provienen de una tecnología de fabricación del ser y frente a la cual los individuos reaccionan de manera diferente en función de su perfil intelectual,¹¹⁶ quizá sin percibir la naturaleza digital de la realidad alterna. En palabras de Diego Levis:

Simultáneamente espacios para percibir y espacios para hacer, las realidades inmateriales son resultado inteligible de una sucesión de algoritmos matemáticos. Lenguaje abstracto construido de ceros y unos que se manifiestan en forma de símbolos perceptibles para nuestros sentidos. Imágenes, sonidos y sensaciones táctiles que, bajo la apariencia de una representación convencional, esconden la naturaleza matemática del sistema binario del que surgen.¹¹⁷

Justamente los individuos se asocian a matrices hacia las que son seducidos sensiblemente (estéticamente). Así, forman su identidad a partir de la permanencia en esas matrices, al término de un proceso suficientemente largo y complejo de identificación con grupos o representaciones que preexisten. Las matrices sociales, que forman la identidad de las personas a todos los niveles, desde el personal, comunitario, nacional y humano, se configuran con el uso de la tecnología disponible.

Es importante recordar, como dice Diego Levis, que toda tecnología es un proyecto concreto de actuación concebido por seres humanos. No es justo juzgar a la tecnología con base en las consecuencias perniciosas de sus usos. La tecnología es realizada por seres humanos según sus intereses y deseos con el objetivo de favorecer usos y funciones determinados.¹¹⁸ Además, la tecnología que favoreció las nuevas formas de comunicación es resultado de la evolución de la economía y de otros factores sociales y culturales.¹¹⁹

Si los procesos de formación de identidad por medio de redes en nuestra época se encaminan hacia la individualización, el desarrollo de un mundo personal y la

¹¹⁵ Lipovetsky, Gilles, *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Joan Vinyoli y Michele Pendanx, traducción, 3ra ed., Barcelona, Anagrama, 2005, 220 p., p.5

¹¹⁶ D'Almeida, Fabrice, *op. cit.*, p. 35.

¹¹⁷ Levis, *op. cit.*, p. 143.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 12.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 39.

culminación de la esfera privada, esta situación ha sido en perjuicio de los individuos, según los detractores de las ventajas de la tecnología como el filósofo francés Gilles Lipovetsky.

Para los propósitos de esta investigación son valiosas algunas de las observaciones de Lipovetsky respecto al hiperconsumo y otras características de nuestra época. Estas observaciones son desarrolladas a continuación y su vínculo con la configuración de la estética contemporánea es expuesto.

2. La recepción frente a la individualización en la era del vacío

El concepto de era del vacío, que da nombre a la obra más conocida de Lipovetsky, versa sobre la “conmoción de la sociedad, de las costumbres, del individuo contemporáneo de la era del consumo masificado, la emergencia de un modo de socialización y de individualización inédito, que rompe con los instituidos desde los siglos XVII y XVIII”¹²⁰ causada por la personalización.

La personalización es la lógica en que encuentran su inteligibilidad las sociedades democráticas avanzadas. Propone la ruptura con la fase inaugural de las sociedades modernas, democráticas, disciplinarias, universalistas-rigoristas, ideológicas y coercitivas.

Lipovetsky propone una hipótesis ante la cuestión de la personalización: Ésta se trata de una mutación sociológica global que está en curso, una “combinación sinérgica de organizaciones y de significaciones, de acciones y valores [...] que no cesa de ampliar sus efectos desde la Segunda Guerra Mundial.”

Para Jean Baudrillard, en la personalización, o la más pequeña diferencia marginal (P P D M, por sus siglas en francés),¹²¹ el esquema del valor personal se aplica a todas las cosas, por diferentes que sean. Todos los individuos buscan las diferencias que les harán ser ellos mismos en un mercado de productos personalizados. “Si l’on est soi-même, faut-il l’être “vraiment” –ou alors, si l’on est doublé par un faux « soi-même », suffit-il d’une « petite note claire » pour restituer l’unité miraculeuse de l’être ?”¹²² La personalización es fundamental en la era del consumo. Lo más difícil de

¹²⁰ Lipovetsky, Gilles, *op. cit.*, p. 7.

¹²¹ Baudrillard, *op. cit.*, p. 123.

¹²² Si uno es uno mismo, tiene que serlo “verdaderamente” o entonces, si uno es imitado por un falso “sí mismo”, ¿hace falta una “pequeña nota clara” para restituir la unidad milagrosa del ser?, traducción de Liliana Rojas. *Idem.*

conseguir es una personalidad. Las diferencias, que se vuelven mercancía, se producen entonces de forma industrial dentro del sistema de consumo.¹²³

Pero estas diferencias marginales no son reales. Las diferencias reales pondrían a las personas en polos opuestos. Estas diferencias sólo las afilian a un modelo, marcan su adherencia a un código, a un sistema de valores móviles. Mencionaré un ejemplo significativo. El 27 de noviembre de 2010, el *New York Times*, publicó en línea una guía de regalos, lo cual es normal en una publicación electrónica como ésta en la semana de Día de Gracias (*Thanksgiving* en Estados Unidos). La lista de regalos está especializada (personalizada) en los *globetrotters*, entiéndase viajeros compulsivos o trotamundos. Incluye un regalo excepcional para cualquier tipo de personalidad, de *globetrotter*. Para padres de bebés: un centro de entretenimiento. “It may drive the person in front of the kid crazy as a child bangs and grabs at the toys, but at least any 6- to 24-month-old will be happy for a while instead of screaming at the top of her lungs.”¹²⁴ Para el *wannabe spy*: “This futuristic carry-on features biometric technology, so only the owner’s fingerprint will unlock the bag. Billed as ‘nearly indestructible,’ it’s made of 100 percent German polycarbonate and comes with a USB. cord and power adapter to recharge the lock on arrival.”¹²⁵ Para el amante de las mascotas: “This lightweight carrier, designed for small dogs or cats, doubles as a backpack. A detachable compartment holds a leash, treats or other essentials. Offered in petal pink, tango orange, kiwi green or berry blue to best match “your pup’s individuality”.¹²⁶ Y así, para toda la fauna diversa en el mundo de los trotamundos: el amante de las películas, el viajero ecologista, el sobreempacado, etc.¹²⁷

El ejemplo es elocuente respecto a la individualización. Las diferencias marginales lo único que consiguen estandarizar, como lo señala Baudrillard.

¹²³ *Ibidem*, p. 126.

¹²⁴ Puede volver loca a la persona que está adelante cuando el niño agarre y aviente los juguetes, pero al menos, cualquier niño de 6 a 24 meses estará feliz por un rato en lugar de gritar al límite de sus pulmones.

¹²⁵ La maleta futurística presenta tecnología biométrica, así que sólo la huella digital del propietario quitará el seguro de la maleta. Anunciado como “casi indestructible”, está 100% hecho de policarbonato alemán y viene con un cable USB y un adaptador de corriente para recargar el seguro a la llegada.

¹²⁶ Este ligero portador, diseñado para perros o gatos pequeños es también una mochila. Un compartimento desmontable guarda una correa, premios u otros objetos esenciales, ofrecido en rosa pétalo, naranja tango, verde kiwi o mora azul para coincidir mejor con “la individualidad de tu cachorrito”.

¹²⁷ Higgins, Michelle, « Holiday Gifts for a Globetrotter », *The New York Times*, 27 de noviembre de 2010, en: http://events.nytimes.com/gift-guide/holiday-2010/20101121-pracguide/list.html?ex=1305608400&en=89aef013629c4768&ei=5087&WT.mc_id=TR-D-I-NYT-MOD-MOD-M177-ROS-1110-L1 WT.mc_ev= click, 27 de noviembre de 2010.

Es perturbadora la opinión de Baudrillard al respecto de la personalización, cuando la compara con la naturalización, respecto del ambiente. El filósofo afirma que la naturalización consiste en restituir la naturaleza como signo después de haberla liquidado en la realidad. “C’est ainsi qu’on abat une forêt pour y bâtir un ensemble baptisé « Cité Vert ».”¹²⁸ Entonces, con la pérdida de las diferencias reales, se restituye el culto a la diferencia.

Si bien “Être soi même est devenu le maître mot”¹²⁹, Fabrice d’Almeida señala que la individualización conduce a los individuos a asumirse como responsables por algo de lo que son víctimas¹³⁰. Esta actitud conduce a concebir como natural la actitud de una persona que justifica su comportamiento frente a otros. Lipovetsky señala que el universo de los objetos, de las imágenes, de la información, y de los valores hedonistas, permisivos y psicologistas que se le asocian, ha generado una nueva forma de control de los comportamientos, a la vez que una diversificación incomparable de los modos de vida¹³¹. Lo cual implicará cambios en las manifestaciones artísticas y la recepción de las mismas.

Baudrillard afirma que la sociedad actual está marcada por una evidencia fantástica (donde fantasía es lo opuesto a la realidad) de consumo y abundancia. De esto son pruebas la multiplicación de objetos, de servicios y de bienes materiales. Todo ello constituye un cambio (*mutation fondamentale*) en la ecología de la especie humana, también en sus procesos estéticos.

3. Consumo, entretenimiento, arte

Los procesos de individualización que atraviesan los sujetos contemporáneos en la creación de una identidad propia están dirigidos al consumo.

El consumo se manifiesta, por ejemplo, en la adquisición de bienes materiales, patente por ejemplo en la amplia y diversa gama de *gadgets* (iPods, BlackBerries). Al respecto de los cuales Baudrillard afirma que los individuos se vuelven funcionales, como los mismos gadgets, a fuerza de vivir con ellos, como el niño que adoptado por los lobos, se vuelve él mismo lobo. Hay que decir que eso implica la proliferación de

¹²⁸ Es así que se tira un bosque para construir sobre el lugar un conjunto bautizado “Ciudad Verde”. Baudrillard, *op. cit.*, p.126.

¹²⁹ “Ser uno mismo se convirtió en la palabra clave.”

¹³⁰ D’Almeida, *op. cit.*, p. 134.

¹³¹ Lipovetsky, *op. cit.*, p. 5.

los productos que son dominados por los seres humanos y que, sin embargo, los hacen dependientes.

El centro comercial contemporáneo (o como Baudrillard prefiere llamarlo, la “drugstore”) toma otro sentido respecto a la época en la que nació: la Revolución Industrial. No se refiere a las grandes tiendas, sino a los centros espectaculares, a los parques comerciales que “adornan” las grandes ciudades, como Perisur o el centro comercial Reforma 222.

La *drugstore* ya no solamente impone un camino utilitario, heredado de la época en que los grupos sociales más numerosos (clase media) se acercaban a un estatus consumista. Ahora, el centro comercial constituye una amalgama de signos de todas las categorías de bienes. El centro comercial se ha constituido en la síntesis de las actividades consumistas.

Por cierto, el centro cultural, se vuelve parte también del centro comercial. No es que la cultura se haya subordinado o prostituido, sino que se ha “culturalizado”. Así, el centro comercial se ha convertido en una sustancia lúdica y distintiva, en un accesorio de lujo, una más de la gama de bienes de consumo.¹³²

La *drugstore* “offre le récital subtil de la consommation, dont tout « art », précisément consiste à jouer sur l’ambiguïté du signe dans les objets, et à sublimer leur status d’utilité et de marchandise en un jeu d’ « ambiance ».”¹³³

Así, la vida de los individuos en las sociedades democráticas contemporáneas gira alrededor del consumo continuo, también respecto de la información.

Porque el consumo no solamente se manifiesta en las transacciones monetarias en los productos “tangibles” también está presente en la recepción y manipulación de bienes y mensajes.¹³⁴ Nuestra época se caracteriza por el espectáculo permanente, y la celebración del objeto y su posesión. Entonces todo se vuelve susceptible de consumo, también la cultura, algo relacionado íntima y fundamentalmente con la revolución de la información.

Como claramente señalan los autores mismos, las observaciones de Baudrillard y Lipovetsky corresponden a “sociedades democráticas avanzadas”, como las de la mayoría de países desarrollados y económicamente poderosos. Si se observa, por

¹³² Lipovetsky, *op. cit.*, p. 21.

¹³³ La *drugstore* “ofrece el recital sutil del consumo, cuyo “arte” consiste en actuar sobre la ambigüedad signíca en los objetos, y en sublimar su estatus de utilidad y de mercancía en un juego de “decoración” Baudrillard, *op. cit.*, p. 23.

¹³⁴ *Ibidem.*

ejemplo, las anotaciones sobre el porcentaje de usuarios de Internet, diríamos que las observaciones sobre la era del vacío son relativas.

Por otro lado, generalizar en una concepción del mundo a todas las sociedades con sus manifestaciones culturales resultaría demasiado reduccionista. Sin embargo, la cultura de la información abarca por diversos medios a las grandes concentraciones humanas, a las grandes ciudades, donde se desarrolla e institucionaliza gran parte de las manifestaciones artísticas contemporáneas.

También la movilidad de las personas a nivel mundial y por ende, la nueva constitución de las sociedades, es un factor transformador en la cultura global. La convergencia de diversas culturas y formas artísticas en un mismo punto espacial y temporal es también una característica importante en la contemporaneidad. Todos esos factores juegan su parte en la configuración del arte contemporáneo.

4. El arte contemporáneo

Ahora es pertinente preguntarse cómo se ha conformado el mundo del arte ante los cambios en el *modus vivendi* de los seres humanos. Me parece funcional la definición del teórico del arte Borys Groys, que dice que el término “arte contemporáneo” no sólo se refiere al arte que es producido en nuestro tiempo, sino que muestra cómo lo contemporáneo se expone a sí mismo. Esto marca una diferencia del arte moderno que se dirigió hacia el futuro, o del arte posmoderno que fue una reflexión sobre lo moderno. Groys dice que el arte contemporáneo habla del presente.¹³⁵

En el libro publicado por la UNESCO *Claves para el siglo XXI*, se plantea la pregunta de qué pasará con las formas tradicionales de experimentar arte. “¿Tendrá cada vez más como rival una forma participativa de experiencia artística en la que el espectador se convierta en actor? [...] ¿Qué nuevas alianzas se forjarán entre tecnología y emoción?”¹³⁶

Los cánones artísticos que harán la distinción de esta etapa de la historia difícilmente estarán desvinculados de la revolución tecnológica pues la tecnología ha afectado todas las esferas de la creatividad humana.

¹³⁵ Groys, Boris, *La topología del arte contemporáneo*, en: http://lapizynube.blogspot.com/2009/05/borisgroys-la-topologia-del-arte_175.html, 15 de enero de 2011.

¹³⁶ *Op. cit.*, p. 245

Los nuevos usos de nuevas tecnologías sin duda son un aspecto importante a considerar en la estética del arte contemporáneo, tanto en los artistas como en los espectadores. Sin embargo, así como no se puede hablar de una realidad sino de realidades, encontrar definiciones y conceptos para el arte contemporáneo implicaría dejar afuera muchas manifestaciones artísticas de nuestros días. Si se quiere definir el arte contemporáneo será inevitable enfrentarse a la conjunción de corrientes artísticas de diversos países y lugares, de distintas regiones.

En la contemporaneidad compiten, o más bien, convergen manifestaciones artísticas muy tradicionales al lado de manifestaciones inéditas y nuevas formas de creación artística. Para comprobarlo basta echar un vistazo a la cartelera teatral o al catálogo de museos de las grandes ciudades, como la Ciudad de México.

Los parámetros para denominar el arte han cambiado a lo largo de la historia del ser humano. Es cierto que en la actividad artística las formas, modalidades y funciones cambian según las épocas y los contextos sociales. En 2006, Nicolas Bourriaud, teórico francés del arte ofrece dos acepciones de la palabra:

Arte

1. Término genérico que califica un conjunto de objetos puestos en escena en el marco de un relato llamado “historia del arte”. Este relato establece una genealogía crítica y plantea como problema lo que está en juego en esos objetos, a través de tres subconjuntos: pintura, escultura y arquitectura.
2. La palabra arte aparece hoy sólo como un resto semántico de esos relatos, cuya definición más precisa sería esta: el arte es una actividad que consiste en producir relaciones con el mundo con la ayuda de los signos, formas, gestos y objetos.¹³⁷

La primera definición está enfocada a la historia del arte y sus paradigmas. La definición del arte desde ese punto de vista puede aplicarse sólo a determinados objetos que entren en los cánones de las bellas artes, las cuales son sólo tres, pintura, escultura y arquitectura.

Posteriormente, Bourriaud, aunque no separa totalmente su significado de la denominación histórica, aclara que hoy el concepto de arte se aproxima más a definir una forma de relación, por lo que a continuación se explica.

Dado que los medios actuales de comunicación encierran las relaciones humanas en espacios controlados que “suministran los lazos sociales como productos

¹³⁷ Bourriaud, Nicolas, *Estética relacional*, Cecilia Beceyro y Sergio Delgado, traductores, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2006, 143 p., p. 135.

diferenciados”, el arte aparece como un terreno de experimentación social.¹³⁸ En palabras de Nicolas Bourriaud, el arte contemporáneo plantea una utopía de proximidad.

Si se considera que las formas de comunicación humana en las sociedades de Occidente se dirigen a transformar a sus usuarios en consumidores de kilómetros en lo que Bourriaud llama “las autopistas de comunicación”.¹³⁹ El recorrido entre un punto humano y otro, permanece invariable, el camino no cambia.

De la misma forma que García-Durán nos habla de las relaciones humanas mercantilizables, Bourriaud señala:

Simbolizada o remplazada por mercancías, señalizada por logotipos, la relación humana se ve obligada a tomar formas extremas o clandestinas si pretende escapar al imperio de lo previsible: el lazo social se convirtió en un artefacto estandarizado. En un mundo regulado por la división del trabajo y la ultra especialización, por el devenir máquina y la ley de la rentabilidad, es importante para los gobernantes que las relaciones humanas estén canalizadas hacia las desembocaduras previstas y según ciertos principios simples, controlables y reproducibles.¹⁴⁰

Si el mundo está regulado por el comercio y las diferencias se han vuelto sólo virtuales, el arte contemporáneo es un espacio para establecer relaciones más reales, fuera del estándar comunicativo. De acuerdo con Bourriaud, el arte contemporáneo plantea un intersticio social, más allá de la afirmación de un espacio autónomo y privado.

Aunque hay ejemplos en la mayoría de las esferas del arte para ilustrar la definición de Bourriaud, también es verdad que una parte de la producción cultural y artística no ha escapado a la cultura mercantilista. Como señala Néstor García Canclini, desde hace tiempo se observa que la tendencia a mercantilizar la producción cultural, a masificar el arte y la literatura y a ofrecer bienes culturales mediante varios soportes a la vez (por ejemplo, el cine no sólo en las salas sino en televisión y en video), quita autonomía a los campos culturales.¹⁴¹ Entonces la rentabilidad comercial prevalece sobre las búsquedas estéticas.

La cultura mercantilizada es otra de las principales características del mundo del arte de 2000 a 2010.¹⁴² La dependencia de las instituciones oficiales es cada vez menor. Es decir, el arte se sustenta más en el apoyo económico de la iniciativa privada. Las

¹³⁸ *Ibidem*, p. 6-8.

¹³⁹ Bourriaud, Nicolas, *Estética relacional*, *op. cit.*, p. 7.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 7-8.

¹⁴¹ García Canclini, *op. cit.*, p. 27.

¹⁴² Lesqueux, Emmanuelle y Isabelle de Wavrin, « Ce qui va changer en 2010/2020 » en *Beaux Arts Magazine*, marzo 2001, Núm. Esp. 309 Claude Pommereau, ed., p. 50-57.

grandes marcas colaboran con producciones artísticas para sus propios intereses. El modelo de la industria del espectáculo estadounidense parece ser una alternativa al financiamiento gubernamental.¹⁴³ Sin embargo, si esto parece ser una realidad para los países desarrollados, en México una parte de la producción artística permanece subvencionada por instancias gubernamentales, lo cual es visto como una ventaja. Aunque de acuerdo con la percepción general en la prensa escrita y de acuerdo con los ánimos de los hacedores de arte, los apoyos institucionales son insuficientes.

Para hablar un poco de las características del arte contemporáneo, se cita el ejemplo de una publicación periódica. La revista francesa *Beaux Arts*, en su edición de febrero de 2010, publicó un artículo sobre lo que había cambiado en la década 2000-2010 en el mundo del arte. Su enfoque, como se puede deducir por su nombre, se dirige a las bellas artes, de forma histórica, es decir, a la arquitectura, la pintura y la escultura. Debido a la ruptura de las fronteras transdisciplinarias, al enfoque performático, es decir, de la ejecución *in situ*, que las artes plásticas han adoptado, y al enfoque plástico que las artes escénicas han tomado en tiempos recientes, vale la pena considerar sus observaciones.

Además del ordenamiento de los focos artísticos en el mundo, una de las características del arte contemporáneo, según *Beaux Arts*, es la imposición de la estética del todo es posible. Gracias a las nuevas modalidades de creación de imágenes y al desarrollo que las artes visuales han tenido desde las vanguardias, las artes visuales desafían no sólo la tradición artística y los cánones establecidos, como lo hizo Marcel Duchamp, también desafían las leyes físicas y los órdenes sociales y económicos.

Beaux Arts considera la entrada del arte en la era digital. La intermedialidad, o uso de varios medios, en el mundo del arte, incluyendo el del teatro, es una característica de nuestro tiempo. Pero la entrada del arte en la era digital no sólo implica la incorporación de nuevas tecnologías a las creaciones. La forma de “consumir” arte también se ha modificado en el espectador, el sentido se forma a partir de otras variables presentes en el espectador y su contexto. También se observan cambios en la manera de difusión de las obras. Además, el acceso a los servicios de creación digitales, ha puesto a la creación artística como una opción más en la gama de entretenimientos disponibles.

¹⁴³ *Idem.*

Cabe mencionar que además de la intermedialidad, se encuentran recursos creativos en el arte contemporáneo que son de alguna forma la herencia de las vanguardias. Uno de estos recursos es lo que Nicolas Bourriaud llama postproducción.

La postproducción consiste en la creación de la interpretación, reproducción o reexposición de obras realizadas o productos culturales preexistentes. Esta nueva forma de crear implica la inclusión bajo la denominación de arte de formas antes ignoradas como tales. También rompe la distinción tradicional entre producción y consumo, creación y copia, *ready-made* y obra original.¹⁴⁴ Las nociones culturales cambian e incluyen a las figuras del dj y del programador. ¿No es Steve Jobs considerado uno de los artistas más influyentes del mundo?¹⁴⁵

Además el “espacio mental mutante” que Internet ha abierto, ha sido determinante para tal transformación¹⁴⁶. Con el agenciamiento de recursos ya elaborados, los artistas producen modelos de sensibilidad. De acuerdo con Bourriaud no se trata ya de una actividad primaria y secundaria, desde el punto de vista económico. Se ha dejado de trabajar con la materia prima o con la manufactura para trabajar con la administración de recursos y los medios de comunicación, una actividad terciaria. Más allá de buscar significados, se buscan usos.¹⁴⁷ En la postproducción, las vías de creación se abren a partir de lo ya existente.

A partir de esto Bourriaud plantea que la pregunta del artista es ¿cómo producir singularidad, cómo elaborar el sentido a partir de esa masa caótica de objetos, nombres propios y referencias que constituye nuestro ámbito cotidiano?

Así la obra de arte contemporánea no se ubicaría como la conclusión del “proceso creativo” (un “producto finito” para contemplar), sino como un sitio de orientación, un portal, un generador de actividades. Se componen combinaciones a partir de la producción, se navega en las redes de signos, se insertan las propias formas en líneas existentes.¹⁴⁸

La reutilización de elementos para crear obras de arte nuevas plantea también formas diferentes de relación con el espectador. Al rechazar la visión del producto terminado, listo para ser contemplado (comprado), la obra de arte se vuelve una forma de relación en oposición a una forma de mercantilización, como el resto de las formas de

¹⁴⁴ Bourriaud, Nicolas. *Postproducción*, Silvio Mattoni, traductor, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2009, 123 p., p. 7.

¹⁴⁵ Claire Fayolle *et al.*, « 10 figures emblématiques de 2000-2010 », en *Beaux Arts Magazine*, *op. cit.*, p. 59. Steve Jobs murió el 5 de octubre de 2011, cuando este trabajo estaba en revisión final.

¹⁴⁶ Bourriaud, *Postproducción*, p. 8.

¹⁴⁷ *Idem.*

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 16.

comunicación humana. Sin embargo, es necesario señalar que esa definición de arte y relación sólo abarca cierto espectro de la producción artística.

Fred Forest, un artista y teórico de las artes en su *Manifiesto por una estética de la comunicación* (1985) analiza el arte insertado en una sociedad telecomunicacional. Como Dubatti y Bourriaud lo harán más tarde, declara que el arte es un espacio intersticial entre las diversas herramientas de control que utilizan los poderes establecidos. Sin embargo, Forest argumenta que no existe concordancia entre la sensibilidad del hombre involucrado con su sociedad y las formas de arte hegemónicas. En otras palabras, el sistema del arte no responde a las necesidades expresivas del hombre contemporáneo.¹⁴⁹

A partir de esas observaciones, Forest señala que la estética de nuestro tiempo surge de una sensibilidad comunicativa. Como ello implica una entramado complejo de relaciones, resulta insuficiente una aproximación filosófica al estudio de lo sensible. Entonces Forest crea su teoría sobre la Estética de la Comunicación.

Más allá del sistema mercantilista e institucional, la Estética de la Comunicación reivindica el proyecto de aprehender lo que constituye el mundo sensible. La Estética de la Comunicación rechaza establecer la normatividad de la función del arte. Esto tiene el objetivo de comprender más bien a qué son sensibles los hombres en determinado momento de la historia. Cuando se ha comprendido eso, el arte entonces aspira a establecer relación.

Fred Forest señala la crisis de las disciplinas científicas frente a los nuevos descubrimientos. Los modelos de conocimiento están caducando para dar paso a teorías que parecen tener más en común con la metafísica y el azar que con los sistemas comprobables de la ciencia clásica. Desde hace tiempo se observa la aparición de nuevas problemáticas y de nuevos campos de saber que hacen referencia de forma explícita a la subjetividad.

Por supuesto, surgen interrogantes alrededor de las nociones de verdad, de experiencia y de pruebas pues el concepto de realidad ha cambiado. En el mundo actual reconocemos que los fenómenos biológicos, sociales, ambientales y psicológicos son interdependientes. Por otro lado, el mundo de la comunicación, el sistema de redes, las

¹⁴⁹ « Il me semble que, en effet, que la majeure partie de la production artistique de notre temps telle qu'elle est inspirée par le marché dans ses circuits institués n'est plus en adéquation avec la sensibilité profonde des individus de notre époque. » Forest, Fred, « Manifeste pour une esthétique de la communication » en Bureaud, Annick y Nathalie Magnan, editoras, *Connexions, art, réseaux, media*, Marie-Hélène Dumas, Charlotte Gould, Marc-Ernest Fourneau, traductores, París, École National Supérieur de Beaux Arts, 2002, 642 p., p. 223.

nociones de interactividad nos introducen a otros tipos de esquemas mentales.¹⁵⁰ Por ende, la sensibilidad humana se configura de manera distinta.

Le monde se transforme en même temps que nous nous transformons nous-mêmes. La sensibilité contemporaine se trouve très profondément liée à une intuition de caractère systémique dont les principes d'organisation dynamique affectent directement notre perception esthétique.¹⁵¹

La forma de aprehender la realidad depende al mismo tiempo de la forma de sentir y de la forma en que esta forma de sentir determina la escala de valores de los individuos.¹⁵²

Si en nuestro tiempo los valores establecidos están vacíos de contenido, si no nos reconocemos más en ellos, la escala que los contiene apunta más bien al cambio. Nuestra forma de ser en el mundo ha cambiado.

La Estética de la Comunicación de Forest quiere transponer sobre el funcionamiento del arte los principios sensibles observados en nuestro actual medio ambiente. Desde la perspectiva de esta teoría, al arte más que un conjunto de objetos aislados, se considera a partir de términos de relación y de integración. Siendo así, la Estética de la Comunicación es un antecedente de lo que Nicolás Bourriaud llamará más tarde “estética relacional”.

La obra de arte contemporánea, bajo esta perspectiva, es entonces considerada como un todo que incluye la relación con su espectador. Ninguna obra puede ser reducida a una de sus partes constitutivas materializadas. «Ce qui fonde “l'œuvre”, ce n'est plus son support matériel ni sa représentation visuelle, picturale, mais ce qui précisément n'est pas perceptible à nos sens tout en l'étant à notre sensibilité.»¹⁵³

Es decir, más allá de lo que los sentidos pueden percibir (más allá del soporte), lo fundamental en la obra de arte es el vínculo que se establece entre la obra y el sujeto, a eso se refiere con “sensibilidad”. Aunque por cierto, Bourriaud cae en un error al considerar que lo que perciben los sentidos está fuera de la sensibilidad o constituye una “estética” diferente.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 224.

¹⁵¹ El mundo se transforma al mismo tiempo que nosotros mismos nos transformamos. La sensibilidad contemporánea se encuentra muy profundamente ligada a una intuición de carácter sistémico cuyos principios de organización dinámica afectan directamente nuestra percepción estética. *Idem*.

¹⁵² Forest, Fred, *op. cit.*, 225-226

¹⁵³ Lo que funda la obra, ya no es su soporte material ni su representación visual, pictórica, sino precisamente lo que no es perceptible a nuestros sentidos, pero sí lo es a nuestra sensibilidad. *Ibidem*, p. 226-227

5. El artista contemporáneo

Lejos de perpetuar los mitos de la estética sobre “el arte que expresa”, es necesario recordar que el arte no surge por generación espontánea. Esto puede analizarse al hablar del rol del artista contemporáneo, de cómo su definición ha cambiado con respecto a otros siglos frente al paradigma del arte contemporáneo. Bourriaud nos ofrece la siguiente definición:

Artista

Recordando la generación conceptual y minimalista de los años sesenta, el crítico Benjamín Buchloch definía al artista como un “sabio/filósofo/artesano” que entrega a la sociedad “los resultados objetivos de su trabajo”. Esta figura sucedía a la del artista como “sujeto médium y trascendental”, representada por Yves Klein, Lucio Fontana o Joseph Beuys. Los recientes desarrollos del arte con sólo un matiz de la intuición de Buchloch: el artista de hoy aparece como un operador de signos, que modela las estructuras de producción con el fin de lograr dobles significantes. Un empresario/político/realizador. El denominador común entre todos los artistas es que muestran algo. El hecho de mostrar basta para definir al artista, se trate de una representación o de una designación.¹⁵⁴

Como observamos, para Bourriaud el rol del artista es mostrar; para el enunciante de la Estética de la Comunicación, Fred Forest, el artista contemporáneo es un emisor de mensajes. Él acelera y activa la comunicación al insertar mensajes en los circuitos instituidos o estableciendo los propios.¹⁵⁵ El artista contemporáneo busca el desplazamiento del campo de acción de la práctica artística.

Si el rol del artista tradicional era la producción de símbolos, al artista de la comunicación bajo ese mismo título y función, abarca otros contextos y campos de intervención. Como la intervención de la compañía La Comedia Humana al baño de mujeres de la Facultad de Filosofía y Letras en 2009.¹⁵⁶

No se pretende ya alcanzar a un público en particular sino abarcar otros campos por otros canales.¹⁵⁷ Entonces a través de tocarlos a la distancia se establece una forma de relación favorecida por la situación creada.

¹⁵⁴ Bourriaud, *Estética relacional*, p. 136

¹⁵⁵ Forest, *op. cit.*, 227

¹⁵⁶ Ortiz, Rubén, “Un nuevo contrato social” en *Paso de Gato*, año 7, número 38, julio, agosto, septiembre 2009, p. 31. Se mencionan otras manifestaciones contemporáneas, muchas de ellas derivadas de las vanguardias.

¹⁵⁷ Sin embargo, gracias a los medios de difusión masiva de todas formas se abarca al campo tradicionalmente buscado.

En introduisant ainsi ses propres signes sur et au travers des médias de la communication quotidienne, journaux, radios, T. V., téléphone, et en les mettant en juxtaposition avec les signes de la société que véhiculent ces canaux, comme autant de signes parasites, l'artiste de la communication agit bien sur l'espace de son temps qui est l'espace de l'information. [...] Aujourd'hui, le champ de l'information ouvre des espaces illimités d'intervention aux artistes qui sauront inventer des formes d'art spécifiques.¹⁵⁸

El artista mantiene vínculos con la realidad que quiere afectar para modificar la percepción de los individuos.¹⁵⁹ En el esteticismo del siglo XIX nos decían que el mundo se percibía a partir del arte. Cuando Oscar Wilde dice que desde que los impresionistas llegaron, las calles de París se llenaron de neblina. Pero no es que la neblina no estuviera antes ahí. Nos damos cuenta entonces que el arte tiene el potencial de hacer ver, de mostrar, como dice Bourriaud. Podría decirse que de alguna forma la configuración artística guía la percepción estética. Aunque la percepción estética está también determinada por factores que rodean al individuo más allá del arte.

El artista entonces ejerce su acción sobre la realidad social. La cultura es, pues, un arma de combate además de ser un elemento de entretenimiento.

A mesure que la prolifération de nos technologies créait toute une série de nouveaux milieux, les hommes se sont rendus compte que les arts sont des «contre-milieux » ou des antidotes qui nous donnent les moyens de percevoir le milieu lui-même... L'art vu contre contre-milieu ou antidote devient plus que jamais un moyen de former la perception et le jugement.¹⁶⁰

Como el teórico de la comunicación Marshall McLuhan lo dijo “el medio es el mensaje”. Es decir que el soporte va a determinar el contenido. En ese contexto, el arte es en esencia un espacio intersticial al presentarse en formas que promueven la relación más que la individualización. En consecuencia, observando la proliferación de

¹⁵⁸ Al introducir sus propios signos de esta forma, en y con base en los medios de comunicación cotidiana, periódicos, radio, televisión, teléfono, y yuxtaponiéndolos con los signos sociales que transmiten estos canales, como muchos otros signos parásitos, el artista de la comunicación se desempeña bien sobre el espacio de su tiempo que es el espacio de la información. [...] Hoy el campo de la información abre espacios ilimitados de intervención a los artistas que sabrán inventar formas específicas de arte. Forest, *op. cit.*, p. 227

¹⁵⁹ Forest, *op. cit.*, p. 228

¹⁶⁰ A medida que la proliferación de nuestras tecnologías creaba todo una serie de nuevos centros, los hombres se dieron cuenta que las artes son “contra-centros” o antidotos que nos dan los medios de percibir el centro mismo... El arte visto como contra-centro o antidoto se convierte más que nunca en un medio de formar la percepción y el juicio. McLuhan, Marshall, *Pour comprendre les médias*, París, Mame ; Seuil, 1968, p. 12, en Forest, *op. cit.*, p. 229

tecnologías y el papel del arte como creadora de intersticios sociales, la palabra artista según Forest, necesita ajustes. Su papel evoluciona.¹⁶¹ La visión romántica del artista caduca y el artista se vuelve un testigo que puede utilizar o invertir instrumentos de conocimiento para intentar engrandecerlos.

6. ¿Cómo es el teatro el día de hoy?

No es un trabajo simple, mucho menos seguro, decir qué cosa es teatro y qué cosa no lo es. Según Marie-Christine Lesage, el teatro se vuelve cada vez más un lugar de diálogo entre artistas de diferentes horizontes y de interacciones entre medios distintos.¹⁶² La intermedialidad, la interacción de nuevas tecnologías y el involucramiento cada vez más creciente de otras formas de arte, irrumpe en los círculos creadores.

Ileana Diéguez, en su libro *Escenarios liminales*, prefiere usar el término prácticas escénicas en lugar de teatro. Este intercambio de términos es una manifestación de su preocupación por definir lo actual en el teatro y sus límites. La denominación de prácticas escénicas incluye también lo que se llama performance. La teatralidad está presente en todas ellas, sin embargo, llamarlo teatro es un tema ampliamente discutido en la actualidad.¹⁶³

Es cierto, por otro lado, que el teatro ya no se ve como un sistema semiótico cerrado.¹⁶⁴ Las prácticas escénicas contemporáneas atravesaron por un cambio de paradigma respecto al teatro del siglo XIX, todo esto a partir de las vanguardias artísticas.

Rodolfo Obregón en *Utopías aplazadas* dice que el teatro siempre llegó hasta el final al banquete de las artes. Sostiene que el teatro se ha ocupado de las utopías de los creadores en las bellas artes, pero a largo plazo.

Por ello quizá en el teatro contemporáneo es patente la herencia de las vanguardias. Algunas características de las prácticas escénicas contemporáneas son la tendencia al azar, a lo procesual, a lo mutable, a la ambigüedad y la consideración del teatro como un arte híbrido. Así, las prácticas escénicas no dan tanta importancia al

¹⁶¹ Forest, *op. cit.*, p. 230

¹⁶² Marie-Christine Lesage, « Théâtre et intermedialité », en « Théâtres d'aujourd'hui » *Communications*, Sylvie Roques, directora, N° 83, París, Seuil, 2008, p. 152-153

¹⁶³ Diéguez Caballero, Ileana, *Escenarios liminales: teatralidades, performances y política*, Buenos Aires, Atuel, 2007, 222 p.

¹⁶⁴ Carlson en Diéguez, *op. cit.*

discurso verbal, es patente la ruptura con el principio de mimesis. En ellas acentúa lo corporal y lo vivencial.¹⁶⁵

El concepto de hibridación, vinculado con la intermedialidad, responde a la cuestión de que ya no es posible pensar el arte en parcelas disciplinarias. El teatro se contamina o más bien colabora con herramientas diversas provenientes de otras artes: medios digitales, fotografía, diseño, etc. Aunque podría afirmarse que el teatro ha sido siempre la conjunción de otras artes, en realidad, la diversidad de herramientas y la ubicación espacial y temporal de los eventos escénicos, difícilmente podrían ayudar a definir el teatro de una forma somera y simple. Otras formas de artes vivas han contribuido a esta complejidad de la conformación de las manifestaciones escénicas contemporáneas, por ejemplo, el performance, que apela a la interferencia entre el espacio creado con fines artísticos y el real. Las fronteras entre las artes se han roto. Las manifestaciones escénicas incluyen las artes visuales, las acciones performativas y los medios electrónicos.¹⁶⁶

Lo que no ha cambiado es la naturaleza convivial en el teatro. ¿Por qué el teatro es un arte convivial? En su libro *El convivio teatral* Jorge Dubatti rastrea el origen del convivio en la oralidad a lo largo de la evolución de la cultura griega. Un rasgo del convivio es la reunión de dos o más hombres vivos, es decir, en persona, en carne y hueso y el encuentro de presencias llevará a cabo un acto de sociabilidad en el que se alternan los roles de emisor y de receptor.

La proximidad, audibilidad y visibilidad estrechas son una condición del convivio, al igual que la conexión sensorial, que puede atravesar todos los sentidos.

El convivio tiene un lugar privilegiado en la definición de teatro. Algo que no ha cambiado a lo largo de la historia. El acontecimiento convivial es una condición *sine qua non* para que el teatro se constituya en teatro.¹⁶⁷ El convivio antecede al acontecimiento poético y a la constitución del espacio del espectador.

Al hablar de la función y el sentido del convivio teatral en las condiciones culturales del presente, Dubatti menciona dos aspectos del teatro actual. Por un lado, el concepto de lo nuevo (referido como la presentación inédita de técnicas y recursos), y por otro lado, el aspecto convivial del teatro como una forma de resistencia.

¹⁶⁵ Diéguez, *op. cit.*, p. 14

¹⁶⁶ Diéguez, *op. cit.*, p. 14

¹⁶⁷ Dubatti, Jorge, *El convivio teatral: teoría y práctica del teatro comparado*, Buenos Aires, Argentina, Atuel, 2003, 190 p., p.16

En lo concerniente al primer aspecto mencionado, Dubatti señala que para muchos artistas del teatro contemporáneo “lo nuevo” ha muerto como valor. Esto hace referencia a la diversificación y convergencia de formas tradicionales con lenguajes artísticos más cercanos en el tiempo. En nuestro país esto es patente al observar la coexistencia del teatro tradicional de Miguel Sabido, por ejemplo, con las obras experimentales orientadas más bien al performance. También Dubatti señala la reducción del margen de sorpresa (en los espectadores, aunque Dubatti diga que en el teatro) como producto de la relativización del valor de lo nuevo en el teatro.¹⁶⁸

Por otro lado, Dubatti afirma que el teatro va en contra de la corriente histórica por ofrecer valores de resistencia a las nuevas condiciones culturales, esto se debe a que:

Va en contra de la desterritorialización promovida por la creación del espacio virtual al exigir la reunión en un espacio real, en primer lugar.¹⁶⁹

Después, el teatro plantea oposición a la desaturización del hombre, es decir a su reproducción en serie, que promueven las intermediaciones técnicas, como los soportes de audio y video. Al oponerse a la reproductibilidad, el teatro promueve lo humano, lo efímero.¹⁷⁰ Se crea así, el espacio intersticial, el contra-medio, del que hablamos anteriormente.

7. Perspectivas del arte en general, en el teatro en particular

Después de describir algunos de los cambios más importantes en el mundo del arte en la última década, la publicación *Beaux Arts* hace un pronóstico de lo que pasará en 2010 a 2020. Éste incluye los siguientes puntos:

1. El artista como prestador de servicios. Los artistas participan de forma práctica en las todas las esferas de la actividad humana, por ejemplo, el diseño.
2. La cultura virtualmente gratuita. La concepción de los derechos de autor evoluciona.
3. El fin del monopolio de las cadenas de televisión. El alcance de Internet abarca la producción televisiva.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 37-38

¹⁶⁹ Dubatti, Jorge, *op. cit.*, p. 41

¹⁷⁰ Esto es susceptible de ser contradicho por teóricos del arte contemporáneo, como Boris Groys, quien plantea que la reproductibilidad no implica la pérdida del aura, pues al insertarse en un contexto diferente cada vez que es reproducido, se crea un producto nuevo, con un aura nueva.

4. Un flujo exponencial de imágenes y de sonidos
5. El arte se expande hacia lo verde. Las preocupaciones ecológicas se manifiestan en el mundo del arte.
6. El arte se vuelve cada vez más espectacular.
7. Los estilos minimalistas, no por eso menos espectaculares, estarán en boga.

Algunos de estos puntos son elocuentes por sí mismos y no necesitan ningún ejemplo. A continuación se explica el primer punto pues tiene que ver con las definiciones de artista y de teatro contemporáneo.

8. El artista prestador de servicios o la profesionalización del teatro

A lo largo de la primera década del siglo XXI, los artistas han intervenido en casi todos los dominios de la sociedad con el valor que implica su denominación de artistas y a veces el prestigio de su nombre. Han jugado los roles de consultores, arquitectos, decoradores de vitrinas de artículos de lujo o diseñadores de restaurantes o de hoteles de moda, empresarios, o gerentes. Esta situación según *Beaux Arts Magazine* va a intensificarse en la década siguiente a 2010.

El papel del artista contemporáneo, según lo que hemos dicho en el apartado correspondiente, se ha configurado de forma diferente respecto a otras épocas. En la actualidad, el artista presta sus “servicios” al hacer ver, al mostrar, al crear espacios.

Así, el actor deja de ser el repetidor de una partitura fijada, para convertirse en un “guía de visitas”, en un investigador, propulsor e instigador de nuevas formas de vida, inciertas y presentes. El director organiza acertijos o enigmas, no discursos. El artista visual no produce decorados, sino trampas para presas.¹⁷¹

Pero independientemente de la contribución artística del trabajo de los creadores, el artista en esta época se profesionaliza y ofrece sus servicios en otro sentido.

Aunque lo que hoy se conoce como arte en realidad ha prestado servicios de diferentes formas a la sociedad a la que pertenecen, la profesionalización de los artistas, patente por la creación de posgrados de arte, ha dado un nuevo enfoque a los servicios ofrecidos por el artista. El currículum de las escuelas de arte, de teatro, se enfoca al desarrollo profesional de los egresados, sin preponderar la creación artística. Yves

¹⁷¹ Ortiz, Rubén, *op. cit.*

Michaud, pedagogo francés, estudia y analiza la naturaleza de las escuelas de arte en la actualidad. Michaud sostiene la tesis de que las escuelas de arte no forman artistas, sino profesionales del arte. Es decir, dado que no se puede enseñar a alguien a ser artista, se puede, sin embargo, introducir una serie de saberes y técnicas en el estudiante de arte para que éste pueda incorporarse al mercado laboral utilizando esos saberes de forma práctica.¹⁷²

El profesional del arte se distingue del artista en la naturaleza de su trabajo. Si bien no existe una ontología del arte, de acuerdo con Michaud, el artista contribuiría con sus aportaciones originales a la historia del arte. Por su parte, el profesional del arte podría desarrollar sus habilidades en algo que la sociedad pueda usar tangiblemente. Por ejemplo, proveer educación sobre las artes o desarrollar dispositivos creativos con objetivos específicos, ajenos a la satisfacción de los ámbitos artísticos institucionalizados (como la Compañía Nacional de Teatro de este país). Sin embargo, estas manifestaciones no están exentas de convertirse en arte.

Actualmente, la interdisciplina en los saberes permite el uso de las artes con fines psicológicos y sociológicos. Por ejemplo la utilización de lecturas dramatizadas para los veteranos de la guerra en las bases militares estadounidenses.

La compañía Theater of War presenta obras de Sófocles, como *Ajax* o *Filoctetes*, frente a audiencias militares con el objetivo de vincular el dolor y la agonía mental de los soldados de la época antigua y los de nuestros tiempos.¹⁷³

The ancient Greeks had a shorthand for the mental anguish of war, for post-traumatic stress disorder and even for outbursts of fratricidal bloodshed like last week's shootings at Fort Hood [Se refiere a una tragedia ocurrida en 2009 en una base militar en Texas en la que un soldado abrió fuego en la base asesinando a 13 personas]. They would invoke the names of mythological military heroes who battled inner demons: Achilles, consumed by the deaths of his men; Philoctetes, hollowed out from betrayals by fellow officers; Ajax, warped with so much rage that he wanted to kill his comrades.¹⁷⁴

¹⁷² Michaud Yves, *Enseigner l'art ? Analyses et réflexions sur les écoles d'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993, 167 p. Cap. 1 y 2

¹⁷³ Página oficial de Theater of War, <http://www.philoctetesproject.org/about.html>, 25 de noviembre de 2010

¹⁷⁴ Los antiguos griegos tenían un atajo para la angustia mental de la guerra, para el desorden de estrés posttraumático e incluso para los estallidos de derramamiento de sangre fratricida como los disparos de la semana pasada en Fort Hood. Invocarían los nombres de los héroes militares mitológicos que se enfrentaron con demonios internos: Aquiles, consumido por la muerte de sus hombres; Filoctetes, vacío por las traiciones de sus compañeros oficiales; Ájax, tan deformado por la ira que quería matar a sus compañeros. Healy, Patrick, "The Anguish of War for Today's Soldiers, Explored by Sophocles" *New York Times*, 9 de noviembre de 2009, en: <http://www.nytimes.com/2009/11/12/theater/html>, 18 de noviembre de 2010.

Frente a los graves problemas psicológicos que los militares estadounidenses traen consigo de las zonas de guerra, como depresión seria y desorden de estrés postraumático, el gobierno se ha encargado de buscar estrategias para aminorar los daños. Una de ellas es el teatro.

Brian Doerries, fundador de Theater of War, pensó que una experiencia teatral podría ayudar a aliviar la pena y el sufrimiento interno de los soldados. Además, las discusiones posteriores a la presentación buscan desestigmatizar la ayuda psicológica. “Today, many doctors would say Ajax shows classic symptoms of Post Traumatic Stress Disorder, or PTSD, an acute anxiety response often triggered by witnessing or experiencing intense or prolonged fear, helplessness or horror.”¹⁷⁵

Como sea, este tipo de eventos representa una alternativa para los profesionales del teatro (en sus respectivos contextos): “The Pentagon has provided \$3.7 million for an independent production company, Theater of War, to visit 50 military sites through at least next summer and stage readings from two plays by Sophocles, ‘Ajax’ and ‘Philoctetes’, for service members”.¹⁷⁶

Por otro lado, esto permite el acceso al teatro a audiencias antes insólitas. Evidentemente, con un objetivo dirigido. De Marinis denominaría éstas obras de teatro cerradas. Es decir, que no puede tener muchas interpretaciones más allá de la impuesta.

De acuerdo con las teorías de Katya Mandoki, las relaciones estéticas de los individuos con las matrices sociales a las que se han afiliado configuran su identidad y por ende, su forma de percepción. Sin embargo, las matrices no son inamovibles, siendo los mismos individuos los que las generan, y dado que los individuos no pertenecen a una sola matriz ni están exentos de recibir estímulos sensibles, las matrices sociales se transforman y los productos culturales también cambian.

9. El espectador contemporáneo

¹⁷⁵ Hoy, muchos doctores dirían que Áyax muestra síntomas clásicos de desorden de estrés postraumático, o DSPT, una respuesta de ansiedad aguda a menudo desencadenada por atestiguar o experimentar miedo intenso o prolongado, impotencia u horror. Phillips, Adam, “‘Theater of War’ Seeks to Heal Soldiers. Ancient Greek warrior plays promote frank discussion of post-traumatic stress”, *Voice of America News*, 23 de agosto, en: <http://www.Voanews.com/english/news/usa/arts/Theater-of-War-Seeks-to-Heal-Soldiers-101313629.html>, 22 de noviembre de 2010.

¹⁷⁶ Healy, Patrick, *op. cit.*

Hablar de estética contemporánea es hablar del espectador contemporáneo. Con sus respetivas estesis. Como Fred Forest señala tal vez la justificación y la razón de toda obra artística es la producción de sentido. La producción de sentido es buscada desde la emisión de mensajes por parte del artista. La sustancia de esos mensajes es ya compleja en el artista y esta complejidad se potencializa en el espectador. La complejidad de la creación de sentido es influida a veces por la acción global, a veces por el desarrollo particular de la obra o a veces, por factores externos.

Las formas de comunicación humana han experimentado cambios sustanciales con la revolución tecnológica de los últimos tiempos. Las matrices sociales se han configurado de acuerdo con eso. Dado que el mundo ha cambiado tanto, la estesis contemporánea, es decir, la abertura que habilita a los sujetos a percibir el mundo,¹⁷⁷ se construye de forma diferente respecto de siglos anteriores.

El dominio de la estética no termina en los confines del mundo del arte. Bourriaud contribuye con su definición de estética a lo que se ha dicho reiteradamente a lo largo de este trabajo:

Estética

Una noción que distingue a la humanidad de las demás especies animales. Enterrar a sus muertos, reír, suicidarse, no son más que los corolarios de una institución fundamental, la de la vida como forma estética, marcada por los ritos, puesta en forma.

Aunque no se puede discutir que los animales tienen sensibilidad, es verdad que los seres humanos son los únicos que dan forma a esa sensibilidad, como la institución de ritos, tanto como los instituidos como los institucionalizados, lo demuestra. La estética se manifiesta en todos los aspectos de las formas de vida humanas.

Establecer una definición sobre la forma de percibir de los sujetos de forma general en la que abarcáramos todas las etapas de la historia humana resultaría difícil y el resultado sería parcial. En esta parte final del trabajo se hablará de la estética contemporánea, indudablemente marcada por los aspectos distintivos de nuestras las sociedades contemporáneas.

Los medios de comunicación masiva, por ejemplo, parecen imponer un estándar en la estética. Como Jean Baudrillard nos dice, si se toma al azar una secuencia de mensajes de la radio, de la televisión, de publicidad etc., se encontrará que todos esos mensajes son equivalentes por la forma en que son presentados. La historia se alterna

¹⁷⁷ Cfr. Cap. 1.

con la figuración de objetos. Su alternancia sistémica, del evento y del espectáculo, no es entonces diversa, sino que impone un sistema único de recepción.¹⁷⁸ Gracias a la edición de los soportes técnicos, se proyectan imágenes de guerra junto con imágenes publicitarias, integradas en un solo discurso de alternancia.

Esta perspectiva de la recepción de imágenes del espectador contemporáneo nos lleva a la afirmación de Marshall McLuhan “el medio es el mensaje”.¹⁷⁹ Entonces el mensaje de los medios masivos no es el contenido, sino el esquema coercitivo del medio.

El modelo de consumo visual que se impone es más poderoso que cualquier mensaje de contenido, aunque el contenido pueda ocultar el medio. Los efectos de la tecnología pueden no verse al nivel de las opiniones de los conceptos, sino que alteran las relaciones sensibles y los modelos de percepción continua e inconscientemente.¹⁸⁰

La sociedad de consumo y las transformaciones en el flujo de mensajes e imágenes de los medios de comunicación, han creado nuevos referentes en el espectador teatral.

Es verdad que la manera en que el espectador dispone su atención es diferente cuando éste está frente a una pantalla de cine, cuando sólo escucha el radio en el tráfico de una gran ciudad o cuando va al teatro. Sin embargo, en cada una de estas actividades, el sujeto no se desprende de sus referentes y de su manera de aprehender su entorno. El mito de la actitud estética es falso pues la obra de arte no proporciona una historia personal, una actitud exclusiva al espectador en el momento de “contemplantarla”.

Además la individualización impuesta por la sociedad de consumo apunta más bien a la estandarización de los modos de vida y percepciones de los seres humanos. La cantidad de imágenes reproducidas hasta la saciedad en las pantallas del mundo, crean referentes comunes entre las personas, alejadas culturalmente en un inicio. Aunque hay que decir que cada mensaje es aprehendido y necesariamente interpretado por su receptor de acuerdo a muchas variables personales.¹⁸¹

Todos esos factores construyen la estética contemporánea y en consecuencia modifican las formas de creación artísticas, como lo hemos mencionado, así como la relación con su receptor. Aceptar las teorías de Nicolas Bourriaud sobre el arte que busca formas de relación ante la estandarización de la comunicación humana, es

¹⁷⁸ Baudrillard, *op. cit.* p. 187.

¹⁷⁹ *Idem.*

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 189.

¹⁸¹ De Marinis, *op. cit.*, p. 107.

reconocer que el carácter aurático de las obras de arte contemporáneas reside en los receptores.¹⁸²

El teatro, si en realidad el medio es el mensaje, es una auténtica forma de acercamiento, y sí, de libertad interpretativa. Su carácter no masivo, y muchas veces exclusivo, siempre ha sugerido la creación de comunidad.

El director quebequense Robert Lepage dice que el teatro tradicional es “vertical” porque traslada la existencia física a un estadio mental y espiritual más elevado. El teatro contemporáneo, por otro lado, según Lepage es horizontal por las nuevas formas de percibir el mundo. Es decir, el público contemporáneo ha ampliado su marco de referencia. Ha aprehendido la complejidad de las relaciones de todo tipo en el mundo.

Diversos factores han influido en la forma en que el público percibe. Lepage habla sobre la forma de percibir del espectador contemporáneo: “Since today’s society has a film education, theatre must use the capacity of an audience to read things in fast-forward, jump cuts... People have a new language, and it’s not all linear.”¹⁸³

Entonces, el arte vendría a contradecir la cultura “pasiva”. El consumidor y la mercancía ya no están en polos opuestos. La obra de arte se convierte en un generador de comportamientos y de potenciales reutilizaciones.

El sentido de la obra de arte depende del uso que se hace de ella. Esta afirmación de Bourriaud, parece ser la cúspide del pensamiento estético contemporáneo. Esta modalidad de la recepción se interpreta a la luz de la metáfora que Bourriaud propone: Cada obra es habitable a la manera de un departamento alquilado.¹⁸⁴

Fred Forest dice que el receptor del arte contemporáneo, busca estructuras frente a los mensajes de ruptura, cuestionadores del orden o paradójicos.¹⁸⁵ El espectador busca un sentido para él. La significación de la obra de arte depende de reglas admitidas, antecedentes culturales, condiciones ambientales, entre otros factores.

Según Forest, en el arte contemporáneo el espectador tiene que pasar por distintos procesos para llegar al placer estético.¹⁸⁶ En un primer momento, tiene que darse cuenta de lo que sucede con respecto a la obra de arte. Enseguida tiene que

¹⁸² Bourriaud, *Estética relacional*, p. 70.

¹⁸³ Dado que la sociedad de hoy tiene una educación de película, el teatro debe usar la capacidad de una audiencia para leer las cosas hacia adelante, en elipsis... La gente tiene un nuevo lenguaje, y no es completamente lineal. *Cherestm en Shevstova*

¹⁸⁴ Michel de Certau citado en Bourriaud, Nicolas, *Postproducción*, op. cit., p. 75.

¹⁸⁵ Forest, op. cit., p. 239.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 241.

identificar las partes y finalmente relacionarlas mentalmente. El placer estético es la recompensa al final del proceso. Es necesario señalar que lo que dice Forest presenta una discordancia con el marco de referencia propuesto en el capítulo primero pues ese placer estético no puede ser impuesto al espectador de una forma determinada ni en un momento determinado. Por lo tanto, no puede haber una receta para que en el espectador se produzcan significados, como parece pretender Forest. Sin embargo, las relaciones mentales que resulten en el espectador a partir del dispositivo propuesto por el artista son particulares en estos tiempos.

En esta época, el imaginario del hombre y sus grandes interrogaciones sobre el sentido de su existencia son quizás los mismos desde su origen. Sólo ha cambiado la forma de plantearlos. Observamos que los clásicos de la literatura, por ejemplo, siguen teniendo algo que decir en nuestros tiempos. Como si hubiera algo esencialmente humano en las necesidades de expresión y de comunicación.

Sin embargo, la revolución tecnológica apunta a un cambio en la forma de ver el teatro, y de hacerlo. Aunque aún no se puede dar cuenta de la dimensión de los efectos a largo plazo del uso de ordenadores y pantallas sobre el cerebro y comportamiento humanos. Factores como ése determinarán estéticas nuevas, formas de percibir quizá inéditas.

10. Hablar de la recepción del teatro contemporáneo

Ya se han expuesto algunas ideas para definir el teatro contemporáneo. Se observa que el uso de la tecnología no se puede desprender de todas las áreas de creatividad humana, incluyendo las manifestaciones escénicas contemporáneas. Los artistas, tal como Fred Forest lo pronosticó a fines del siglo pasado, han encontrado nuevas formas de expresión de acuerdo con la tecnología disponible. El sujeto espectador también ha cambiado su forma de percibir y ésta obedece al momento histórico presente donde convergen la expansión de la cultura global, la creación del espacio virtual, la revolución de la información, el consumismo y el individualismo de las personas.

La presencia de medios audiovisuales en el espectáculo escénico tiene consecuencias para nuestra percepción. Patrice Pavis afirma, por ejemplo, que frente a la imagen audiovisual el cuerpo del actor pierde interés para el espectador y eso plantea un desafío para el espectáculo teatral.

Au fur et à mesure que les médias pénètrent – littéralement – notre corps, sous toutes les formes : implants, sondes, *pacemakers*, -et bientôt *soulmaker*?- microprocesseurs, téléphone portable incarné coréano-japonais, au fur et à mesure que notre attention et notre imaginaire se trouvent colonisés et dispersés par les médias forts du moment, les anciennes catégories de l'humain, du vivant, du présent deviennent caduques. Notre perception est entièrement déterminée par l'intermédialité.¹⁸⁷

Pavis dice que el cambio de escala que trajo la imagen del cine y la fotografía guiará a una desorientación espacial del espectador.

Y si eso pasa a nivel de percepción, en un nivel más general de recepción se puede afirmar que el teatro ya no puede sacar su fuerza de la representación, por ello, la sacará de su capacidad a vaciar la mirada de lo ya visto.¹⁸⁸ Es quizá entonces cuando se crea el intersticio social, como dice Bourriaud.

Al respecto de la forma de estudiar la recepción en el teatro, Pavis observa que la teoría se ha desplazado hacia la valoración subjetiva de un solo espectador. Incluso ya no se habla de la valoración de la obra constituida, el interés apunta hacia las tensiones producidas entre el espectador y la puesta en escena. De acuerdo con el teórico francés este desplazamiento se debe a que el espectador difícilmente logra aprehender la estructura de la obra como producción. “Le développement forcené de l'individualisme encourage, pour ne pas dire force, à jouer et à jouir chacun son coin, à proposer son propre parcours herméneutique, à tenter son construction, loin du circuit de la production/réception [...]”.¹⁸⁹

Es decir, el referente, en este caso puesta en escena, va perdiendo fuerza frente al lugar del espectador. Me parece que esta situación es la que ha favorecido la creación de espacios donde el receptor tiene prioridad ante todo y el artista presta entonces un servicio específico, como en el caso de Theater of War y los veteranos de Irak y Afganistán en Estados Unidos.

¹⁸⁷ Poco a poco los medios penetran – literalmente – nuestro cuerpo, bajo todas las formas: implantes, sondas, marcapasos, –y pronto *marcaalmas*? –, microprocesadores, teléfono celular encarnado coreano-japonés, poco a poco nuestra atención y nuestro imaginario se encuentran colonizados y dispersos por los medios poderosos del momento, las antiguas categorías de lo humano, de lo vivo, del presente, se vuelven caducas. Nuestra percepción está enteramente determinada por la intermedialidad. Pavis, Patrice, *La mise en scène contemporaine. Origines, tendances, perspectives*, Paris, Armand Colin, 2009, 331 p., p. 139.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 144.

¹⁸⁹ El desarrollo incontrolado del individualismo alienta, por no decir fuerza, a jugar y a disfrutar cada quien en su rincón, a proponer su propio recorrido hermenéutico, a probar su construcción, lejos del circuito de la producción/recepción [...]. Pavis, Patrice, *op. cit.*, p. 287.

Conclusiones

En el tercer semestre de la carrera (generación 2006-2010) nuestro profesor de Dirección I propuso en la clase la analogía de la puesta en escena con una cena. Jean-Frédéric Chevallier decía que una puesta en escena debe prepararse como se prepara una cena. Uno escoge los platillos que va a preparar, los cocina amorosamente, dispone la mesa y decide a quién va a invitar. Todas esas cosas pueden decidirse como organizador. Sin embargo, el desarrollo de la cena no puede estar predeterminado, no es posible preverlo. Uno no puede saber de qué van a hablar los invitados. El organizador no puede predeterminar en qué momento la conversación va a agotarse o si alguien contará un mal chiste. Sin embargo, la disposición de todas las cosas que pueden ser elegidas es ya una gran tarea.

Esta analogía tiene que ver con el tema de esta tesis que es la recepción del espectador y sus procesos estéticos.

En los últimos años los estudios de recepción han atraído la atención de los teóricos del teatro. Las artes vivas o escénicas no se consideran más como productos terminados sino hasta su culminación frente al público. No ha sido la intención de este estudio, sin embargo, dejar de lado el referente de la obra para poner todo el peso del evento escénico en el espectador. Al concluir este trabajo, comparto con Patrice Pavis la crítica al enfoque desde el cual el espectador y su apreciación subjetiva son lo más importante en la valoración de la obra de arte, corriendo el riesgo de que esta valoración resulte arbitraria. Este enfoque obedece al individualismo patente en nuestras sociedades contemporáneas, donde parece que la opinión subjetiva no permite afirmar nada con certeza.

Sin embargo, en tanto que nos alejamos de un mundo de certeza a un mundo de probabilidad, como afirma Ilya Prigogine, en la cena siempre podemos evitar cocinar algo a lo que uno de los invitados es alérgico, o podemos sorprender con un buen vino (o lo contrario). Así, como creadores del evento escénico, el conocimiento de nuestro espectador nos ayudará a crear de acuerdo con nuestros objetivos. Si el teatro y las demás artes vivas suceden de forma convivial, es decir, con un conjunto de espectadores vivos presentes, el dispositivo debe de alguna forma crear armonía entre el público y nuestros objetivos como creadores.

Lejos de argumentar que el espectador es la parte más importante del evento escénico y que el dispositivo y las decisiones de los creadores dan lo mismo, mi objetivo en este trabajo ha sido más bien plantear preguntas sobre las reacciones del espectador y la naturaleza de esas reacciones. Este trabajo tuvo su origen al cuestionarme cómo funciona el espectador, y cuál es la relación que se establece con su estesis y la puesta en escena. Uno de los principales objetivos, además de ser un gran cuestionamiento durante los estudios de licenciatura, era descubrir cómo se puede lograr acercarse al público para promover deliberadamente una experiencia significativa al crear una puesta en escena.

Este trabajo empieza haciendo una pequeña revisión de la teoría estética. Dado que la estesis es la condición de apertura del individuo hacia su medio ambiente, es de suma importancia en este trabajo. Después de revisar algunas teorías sobre estética y gracias a las observaciones que hace Katya Mandoki en *Prosaica*, resulta claro que sólo se puede referir a estética cuando hablamos del individuo que recibe. Sin embargo, en el evento teatral no se puede dejar de lado que se trata de un arte viva en la que la estesis de los ejecutantes también puede ser afectada por las condiciones en que se desarrolla el evento. Pero esa condición es compleja más allá de la inmediatez. Se conforma a partir de las matrices sociales a lo largo de la vida del individuo, como se explicó en el segundo capítulo, y a su vez determina la forma en que el individuo percibe.

Aunque a veces se puede hablar de la estética como un dominio lejos de lo racional, al estudiar la conformación de la estesis es evidente que los procesos de percepción no se desarrollan en la total subjetividad, pues involucran procesos biológicos, psicológicos, culturales, entre otros.

Los mitos de la estética necesitan ser aclarados para evitar dar propiedades a los objetos en lugar de los sujetos. Además al reconocer que las categorías estéticas, como la belleza, son construcciones culturales, haremos más flexible nuestro punto de vista para observar al espectador.

La estesis de los individuos también va a determinar la forma que tienen para comunicar la experiencia. Dado que el lenguaje es una de las principales herramientas para expresar el resultado de la percepción, también se planteó en el primer capítulo la subjetividad del lenguaje. La comunicación de la experiencia ha sido uno de los principales focos de atención en los estudios del espectador pues a partir de ella se puede evaluar la recepción teatral.

Después de integrar un marco teórico para hablar de estética sin ambigüedades, en el capítulo II se trató el tema de cómo se constituye esa sensibilidad y cómo podemos estudiar los procesos de recepción. Los estudios de recepción tienen su origen en el interés mercantilista de producir objetos susceptibles de ser vendidos por televisión, para empezar. El lado culturalista toma otros caminos basados más bien en la teoría de la estética, del lado de la filosofía. Estos dos enfoques para estudiar al público no comparten métodos dado que persiguen diferentes objetivos. Sin embargo, desde ambos polos existe un desdén por las herramientas del otro enfoque, lo cual resulta pernicioso para los resultados de ambos.

A partir de las observaciones en el capítulo II concluyo que el público no es un ente definido por sí solo sino que siempre se establece en relación al hecho por el que se congrega. Existe el público del cine negro, el público de los eventos deportivos masivos, el público de las series televisivas o el público del teatro comercial, pero no el público a secas. Aunque los individuos que conforman el conjunto de los espectadores de una puesta en escena tienen procedencias diferentes y puntos de vista estéticos distintos, el formato que el teatro tiene de por sí, va a permitir crear un grupo de espectadores más o menos cohesionado. Sin embargo, el público conserva su condición de estesis cada vez que se enfrenta a un referente diferente. Por ello, podemos hacer ciertas afirmaciones sobre las condiciones estéticas de los individuos dentro de una sociedad determinada en un espacio de tiempo determinado y bajo ciertas condiciones.

Eso condujo directamente a cuestionar cómo es la estesis en nuestro tiempo. A partir de la pregunta qué es lo que tiene mayor preponderancia en la definición de la estesis contemporánea, encontré que hay condiciones sociales, tecnológicas, entre otras, que van a ser determinantes de las percepciones de los individuos en esta etapa de la historia, sobre todo en relación con el teatro. Por ello, desarrollé algunos de los puntos relativos a la etapa histórica que se atraviesa que pesan directamente sobre la concepción del mundo en los individuos y les afectan globalmente en menor o mayor grado.

Las características de esta época que afectan la estesis están ligadas directamente con la revolución tecnológica que, igual que en su momento lo hizo la Revolución Industrial, ha transformado las formas de vida de los seres humanos y sus concepciones sobre sí mismos y el mundo que los rodea. Esta revolución tecnológica ha alentado el establecimiento de redes y una explosión de la cantidad de información disponible alrededor de los individuos.

Los factores que determinaron la evolución de las formas de comunicación han promovido también la creación del espacio virtual y con ello la culminación de la esfera privada y el culto por la diferencia, es decir, la individualización.

Esta situación ha sido confrontada con las opiniones de Jean Baudrillard y Gilles Lipovetsky, quienes argumentan que la creación de ese espacio virtual y el individualismo creciente han sido en perjuicio de los seres humanos y de las diferencias reales. Así, el culto a la diferencia paradójicamente promueve sólo la estandarización de los puntos de vista.

Si al principio de este trabajo no se pretendía en lo absoluto demostrar la función social del teatro o su objetivo dentro de nuestra sociedad contemporánea, este tema se volvió inevitable al insertar a las artes escénicas en nuestra contemporaneidad.

Las grandes “autopistas de la comunicación” han alejado a los individuos en lugar de acercarlos, como pretenden sus promotores. Los medios de información y las redes a todos los niveles resultan coercitivos en sí mismos independientemente de su contenido. Por ejemplo, el formato de la publicidad en la televisión, con su exposición acelerada de imágenes, no permite la reflexión ni los espacios vacíos para recibir el contenido.

Estas ideas, nos llevan a la afirmación de McLuhan “el medio es el mensaje”. No es ya importante qué se dice sino la forma. Y dado que las formas de comunicación que son impuestas en las pantallas en nuestro mundo actual promueven el aislamiento real de los individuos y establecen relaciones sólo virtualmente, cualquier contenido que presenten es desplazado por el discurso que posee el medio en sí mismo.

Todo ello está relacionado con la percepción del individuo, y aunque aún no podemos afirmar nada sobre las consecuencias que la presentación de las pantallas tiene sobre el cerebro humano, sí podemos notar que nuestra percepción ha sido revolucionada.

El teatro y las artes en general aparecen como un intersticio y un medio alternativo a la imposición de imágenes por parte de los medios. La estética de nuestro tiempo, la sensibilidad de los individuos contemporáneos, va a apelar al establecimiento de relaciones. El carácter convivial del teatro se constituye como un medio extraordinario en medio del aislamiento del ser humano contemporáneo. Entonces, el artista de teatro a través de su creación va a producir experiencia al establecer relaciones: Relación del individuo con lo que observa, relación de lo que observa con lo que es, relación con el resto de los participantes del evento. Así, regresamos a la

naturaleza de la experiencia que describimos en el primer capítulo: la obra de arte puede generar sentido (organizar la significación) a partir de establecer relaciones.

Establecido esto hay que aclarar que la tecnología no es un enemigo terrible que acabará con lo que tenemos de humano. Como observamos en el caso de la postproducción, el artista contemporáneo va a aspirar a crear a partir de elementos preexistentes y a dar nuevos usos.

Los estudios sobre recepción nos ayudarán como creadores a reconocer la psicología del espectador, a reconocer su intelecto, a reconocer su capacidad para responder emocionalmente. Esto puede ser útil al tomar decisiones respecto a nuestro trabajo. Este conocimiento es útil para la programación de festivales y la planeación de la producción de un espectáculo.

Al final de este trabajo, me encuentro con la posibilidad de formular mejores preguntas sobre el público formado por una comunidad ¿a qué es sensible?, ¿qué le rodea?, ¿cuáles son sus referentes comunes?, ¿cómo me puedo acercar a sus valores espirituales? Sobre todo, plantear esas interrogaciones en relación con el punto de vista desde el cual procedo yo misma como profesional del teatro.

Por otro lado, esto me permitirá utilizar de forma más eficiente mis herramientas y establecer un diálogo con el espectador, como el que toda puesta en escena propone, de la forma más fructífera.

Fuentes

Bibliografía

- Antonides, Guerrit y W. Fred Van Raaij, editores, *Cases in consumer behavior*, Erasmus University, Wiled, 1999, 170 p.
- Alcocer, Marta, “¿Qué le vemos a la tele?” en Charles Creel, Mercedes y Guillermo Orozco Gómez, *Hacia una lectura crítica de los medios*, México, Trillas, 1990, 246 p.
- Baudrillard, Jean, *La société de consommation. Ses mythes, ses structures*, Cher, Danoël, 1978, 318 p.
- Binde, Jerome, coordinador, *Claves para el siglo XXI*, Elena Grau, traductora, Barcelona, UNESCO, 2002, 503 p.
- Bourriaud, Nicolas, *Postproducción: la cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*, Silvio Mattoni, traductor, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009, 128 p.
- _____, *Estética relacional*, Cecilia Beceyro y Sergio Delgado, traductores, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008, 143 p.
- Cazés, Ilya, “Butacas vacías” en Meyran, Daniel, Alejandro Ortiz y Francis Surede, editores, *Théâtre, Public, Société, Actes du IIIème Colloque International sur le théâtre hispanique, hispano-américain, et mexicain en France, 10, 11 et 12 octobre 1996*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, Université de Perpignan, CRILAUP, 1998, 559 p. (Collection Études)
- Chevallier, Jean Frédéric, coordinador, *Coloquio internacional sobre el gesto teatral contemporáneo*, México, Proyecto 3, UNAM, Escenología, 2004, 159 p.
- D’Almeida, Fabrice, *Brève histoire du XXIème siècle*, Perrin, Paris, 2007, 280 p.
- Danto, Arthur C, *After the end of the art*, Princetown, Princetown University, 1995, 239 p.
- De Marinis, Marco, *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*, Buenos Aires, Galerna, 2005, 256 p.
- Debord, Guy, *La société du spectacle*, Gallimard, Paris, 1992, 209 p.
- Dewey, John, *Art as experience*, New York, Putman, 1980, 355 p.

- Diéguez Caballero, Ileana, *Escenarios liminales: teatralidades, performances y política*, Buenos Aires, Atuel, 2007, 222 p.
- Dubatti, Jorge, *El convivio teatral: teoría y práctica del teatro comparado*, Buenos Aires, Argentina, Atuel, 2003, 190 p.
- Eisner, Elliot, *El arte y la creación de la mente: El papel de las artes visuales en la transformación de la conciencia*, Genís Sánchez Barberán, traductor, Barcelona, Paidós, 2004, 317 p.
- Esquenazi, Jean-Pierre, *Sociologie des publics*, París, La Découverte, 2003, 336 p. (Repères).
- Ferrater Mora, José, *Diccionario de filosofía*, 4 v., Barcelona, Ariel, 1999.
- Ferrante, Natalia y Florencia Saintoute, coordinadoras, *¿Y la recepción? Balance crítico de los estudios sobre el público*, Buenos Aires, La Crujía, 2006, 311 p.
- Forest, Fred, « Manifeste pour une esthétique de la communication » en Bourriaud, Annick y Nathalie Magnan, editoras, *Connexions, art, réseaux, media*, Marie-Hélène Dumas, Charlotte Gould, Marc-Ernest Fourneau, traductores, París, École National Supérieur de Beaux Arts, 2002, 642 p.
- Gadamer, Hans-Georg, *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*, introducción de Rafael Argullol, traducción de Antonio Gómez Ramos, Paidós, Barcelona, 1991, 124 p.
- García-Durán, Raúl, *Mercancías, androides o personas. Elementos para la comprensión de la sociedad actual*, Madrid, Tecnos, 2002, 170 p.
- García Canclini, *Lectores, espectadores, ciudadanos*, Barcelona, Gedisa, 2007, 136 p.
- García Canclini, Néstor y Ernesto Piedras Fera, *Las industrias culturales y el desarrollo de México*, FLACSO-Siglo XXI, 2006, 128 p.
- Gaut, Berys, y Dominique McIver Lopes, editores, *The Routledge Companion to Aesthetics*, 2º ed., New York, Routledge, 2006, 705 p.
- Hewstone, Miles y Wolfgang Stroebe, coordinadores, *Introduction to Social Psychology. An european perspective*, 4º ed., Singapur, Blackwell, 2008, 698 p.
- Hilton, Julian, editor, *New directions in theater*, Londres, Macmillan, 1993, 184 p.
- Jauss, Hans-Robert, *Pequeña apología de la experiencia estética*, Daniel Innerarity, traductor, Barcelona, Paidós, 2002, 95 p.
- Levis, Diego, *La pantalla ubicua. Comunicación en la sociedad digital*, Buenos Aires, CICCUS, La Crujía, 1999, 237 p.

- Lipovetsky, Gilles, *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Joan Vinyoli y Michele Pendanx, traductoras, 3ra ed., Barcelona, Anagrama, 2005, 220 p.
- Liotard, Jean-François, *Le Postmodernisme expliqué aux enfants. Correspondance 1982-1985*, París, Galilée, 1986.
- Mandoki, Katya, *Estética cotidiana y juegos de la cultura. Prosaica uno*, México, Siglo XXI, 2006, p. 212 p.
- _____, *Prácticas estéticas e identidades sociales: Prosaica dos*, Siglo XXI, 2006, p. 294 p.
- Michaud, Yves, *Enseigner l'art ? Analyses et réflexions sur les écoles d'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993, 167 p.
- Miége, Bernard, *La société conquise par la communication*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1989, 226 p.
- Mukarovsky, Jan, *Escritos de estética y semiótica del arte*, Anna Anthony-Visova, traductora, Barcelona, Gili, 1977, 345 p.
- Obregón, Rodolfo, *Utopías aplazadas: últimas teatralidades del siglo XX*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2003, 208 p.
- Pastor, Lluís, *Escritura sexy*, Barcelona, UOC, 2008, 217 p.
- Pavis, Patrice, *La mise en scène contemporaine. Origines, tendances, perspectives*, Paris, Armand Colin, 2009, 331 p.
- Symaniec, Virginie, « Mettre en scène *La supplication* : du déni de réalité au rejet de la représentation » en Grandazzi, Guillaume y Frédéric Lemarchand, coordinadores, *Les silences de Tchernobyl. L'avenir contaminé*, Paris, Autrement, 2004, 234 p., p. 175-191. Colección Mutations, 230.
- Stecker, Robert, *Aesthetics and the philosophy of art. An introduction*, Lanham, Rowman and Littlefield, 2005, 255 p.
- Weber, Anne Nicholson, *Upstaged. Making theatre in the media age*, New York, Routledge, 2006, p., 177 p.

Revistas

- « Ce qui va changer en 2010/2020 » en *Beaux Arts Magazine*, marzo 2001, Num. esp. 309, Claude Pommereau, ed.

Paso de Gato, año 7, número 38, julio, agosto, septiembre 2009.

« Théâtres d'aujourd'hui » *Communications*, Sylvie Roques, directora, N° 83, París, Seuil, 2008.

Fuentes electrónicas

Diccionario de la Real Academia Española en Internet, 22° ed., en: <http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta>, 15 de agosto de 2010.

Groys, Boris, *La topología del arte contemporáneo*, en: http://lapizynube.blogspot.com/2009/05/boris-groys-la-topologia-del-arte_175.html, 15 de enero de 2011.

Healy, Patrick, "The anguish of war for today's soldiers, explored by Sophocles" *New York Times*, 9 de noviembre de 2009, en: <http://www.nytimes.com/2009/11/12/theater.html>, 18 de noviembre de 2010.

Mandoki, Katya, "Terror and aesthetics: Nazi strategies for mass organisation" en Griffin, Roger and Matthew Feldman, *Critical concepts in political science* (5 vols.), Routledge, 2003, en: <http://www.mandoki.estetica.org.mx/docs/.pdf>, 23 de junio de 2010.

Mateos-Vega, Mónica, "Zoot Suit, respuesta al racismo creciente en EU: Luis Valdez" en *La Jornada*, 23 de abril de 2010, p. 3A en: <http://www.jornada.unam.mx/2010/04/23/index.php?section=cultura&article=a03n1cul>, 8 de agosto de 2010.

Phillips, Adam, "'Theater of war' seeks to heal soldiers. Ancient greek warrior plays promote frank discussion of post-traumatic stress", *Voice of America News*, 23 de agosto, en: <http://www.Voanews.com/english/news/usa/arts/Theater-of-War-Seeks-to-Heal-Soldiers-101313629.html>, 22 de noviembre de 2010.

Página oficial de Theater of war, <http://www.philoctetesproject.org/about.html>, 25 de noviembre de 2010.

Wikipedia, Artículo sobre Alfred Stieglitz, http://en.wikipedia.org/wiki/Alfred_Stieglitz
tz#Q uotes. 12 de julio de 2010.