



Universidad de Oviedo
Centro Internacional de Posgrado

Pedro Ignacio Ortega Sanz

Constructos escénicos

La percepción en el espectador contemporáneo

Trabajo de Fin de Máster dirigido por el Dr. Francisco Javier García Rodríguez
y por el Dr. Félix Fernández de Castro

Máster Universitario Internacional en Lengua Española y Lingüística
Curso 2017/18

Pedro Ignacio Ortega Sanz

Constructos escénicos

La percepción en el espectador contemporáneo

Declaración de originalidad

Oviedo, 06 de mayo de 2018

Por medio de la presente, declaro que el trabajo que presento titulado *Constructos escénicos. La percepción en el espectador contemporáneo* para su defensa como Trabajo de Fin de Máster del Máster Universitario en Lengua Española y Lingüística de la Universidad de Oviedo es de mi autoría y original.

Así mismo, declaro que, en lo que se refiere a las ideas y datos tomados de obras ajenas a este Trabajo de Fin de Máster, la fuente de cada uno de estos ha sido debidamente identificada mediante nota a pie de página, referencia bibliográfica e inclusión en la bibliografía o cualquier otro medio adecuado.

Declaro, finalmente, que soy plenamente consciente de que el hecho de no respetar estos extremos es objeto de sanción por la Universidad de Oviedo y, en su caso, por el órgano civil competente, y asumo mi responsabilidad ante cualquier reclamación relacionada con la violación de derechos de propiedad intelectual.

Fdo.: Pedro Ignacio Ortega Sanz

A mi madre. Por todo. Por siempre.

Índice

0. Introducción	5
0.1. ...de la misma materia que los sueños.....	5
0.2. A fin de cuentas... ..	6
1. A plena luz	9
1.1. El ambigú.....	9
1.1.1. Abrimos a público.....	9
1.1.2. A cinco minutos de levantarse el telón. Primer aviso	12
1.1.3. A tres minutos de levantarse el telón. Segundo aviso.....	17
1.1.4. A un minuto de levantarse el telón. Tercer aviso.....	20
2. A media luz	23
2.1. El patio de butacas	23
2.1.1. El espectador	23
2.1.2. Teatro / hecho teatral / teatralidad	30
2.2. La butaca.....	36
2.2.1. El espectador y el arte	36
2.2.2. El espectador y la experiencia estética.....	40
2.2.3. El espectador y la práctica cultural	46
2.2.4. El espectador y el circuito de exhibición	47
3. A oscuras	50
3.1. Telón cerrado	50
3.1.1. Palabras,	50
3.1.2. ..., palabras,	52
3.1.2. ..., ..., palabras.	55
3.1.3. ...y el resto es silencio.	58
Obras citadas	59

0. Introducción

0.1. ...de la misma materia que los sueños

*“Estamos hechos de la misma materia que los sueños.
Nuestro pequeño mundo está rodeado de sueños”.*
(W. SHAKESPEARE *La tempestad* 3^{er} acto, escena II)

El presente trabajo académico pretende ser un preámbulo a la tesis que posteriormente tenemos la intención de desarrollar y en la que se propone el abordaje del estudio de la práctica escénica conocida como “la cuarta pared” en toda su extensión. Atendiendo, para ello, a su dimensión semiótica global (texto y representación) articulada en los aspectos sintácticos, semánticos y pragmáticos.

Si bien es cierto que podemos postular aquellos parámetros que, desde las distintas teorías de la interpretación, afectan a una pragmática de la cuarta pared, no es menos cierto que la relación de esta con los distintos auditorios también habrá de ser postulada.

Queremos, por ende, acometer el acercamiento al público no como mero receptor del hecho teatral, sino precisamente, pese a lo paradójico que puede resultar esta afirmación, como Receptor del hecho teatral.

Porque el teatro, no nos llevemos a engaño, no sucede en el escenario, sino en el espectador, en su imaginación y en su memoria. El objetivo de toda experimentación teatral auténtica no es la mera oferta de novedades, como puede ocurrir con otros grandes espacios artísticos -llámense Feria, Exposición o Pasarela-, sino la extensión de lo visible. Recordemos que Aristóteles (1992) asevera en la *Poética* que las cosas que los hombres percibimos, si se nos ofrecen por encima de cierto nivel de complejidad, van a hacer que nuestra imaginación se sienta abrumada y desista de ver y, por tanto, de su capacidad de asombro. Si el nivel de complejidad está por debajo, desistirá porque se aburre. Se ahí la trascendencia de extender lo visible.

Ya los formalistas rusos introdujeron el concepto de receptividad (SHKLOVSKI 1978:66) para designar la posibilidad de que el sujeto perceptor reconozca los procedimientos y el carácter estético de la obra. En el teatro, hay receptividad cuando el espectador toma conciencia del automatismo de su percepción habitual y cuando, por contraste, distingue así el objeto estético. (PAVIS 1998:407).

De un cierto modo sistemático la reflexión estética, lejos de distanciar al espectador, le invita a la realización de una actividad intelectual y experimental con el propósito de acercarlo a un conocimiento más profundo de lo específico y particular de ese arte de la representación que es el teatro. Y es desde la reflexión que esta disciplina, desde su especificidad artística, permite focalizar su carácter de acontecimiento y en el espectador un carácter de autorreconocimiento.

0.2. A fin de cuentas...

“¡A fin de cuentas, lo cierto es cierto!”
(W. SHAKESPEARE *Medida por medida* 5º acto, escena I)

Podemos intuir la certeza de las afirmaciones anteriores pero el deseo que nos mueve es sentar unas bases que podamos considerar firmes para el estudio de la recepción en el espectador.

Se hace necesario un método de análisis de la representación: esto es, una semiología que nos permita caracterizar la estética de la recepción; empleando para ello los textos predecesores, así como el entorno cultural e ideológico del público receptor para, aplicada a los estudios teatrales, nos sirva para desentrañar los modos de producción del sentido del hecho teatral y la interpretación de como esa escritura escénica es descifrada por el espectador. Tradicionalmente se ha buscado en la obra dramática las estructuras de significación, pero se ha hecho caso omiso a las mentales y a las sociológicas del público, con lo que se estima a la baja su contribución a la constitución del sentido del drama.

Considerando las formas de abordaje que predominan en los estudios sobre recepción teatral, en los que se considera a la audiencia un ente uniforme y sin identificación particular, se hace evidente la necesidad de dirimir si para un público general la asistencia a un espectáculo compartido proporciona una experiencia estética común, con resultados equivalentes o si por el contrario su recepción queda condicionada por su propia biografía, los condicionantes sociales, económicos, políticos, etc.

Y tratándose de recepción, ¿es condicionado el espectador por la actitud del resto de espectadores que conforman lo que habremos de denominar “la sala”? El teatro es el arte del encuentro -y, por tanto, del conflicto- entre un actor y un espectador. ¿Es posible que entre espectadores exista también el conflicto?

Una interpretación, un texto, una escenografía, un vestuario o una iluminación es realista, pero, en conciencia sólo podemos definirlo así por comparación y es ahí donde asumimos que la experiencia del espectador teatral nunca será realista del mismo modo en que lo es la del lector o el espectador cinematográfico.

Para dilucidar lo acertado o errado de tales aseveraciones será necesario confrontar contenidos de distintas matrices disciplinarias a fin de aportar una revisión de los conceptos transdisciplinarios sobre la recepción y el hecho escénico, para lo que consideraremos las aportaciones desarrolladas desde la filosofía del arte, la psicología social, la antropología y por supuesto la semiología teatral y la teatrología. Es así como la metodología a emplear consideramos que se hace necesario un método de análisis de la representación: una semiología que conjugue el espíritu creativo a la par que incorpore la voluntad investigadora, pues ambos compatibilizarían el hecho dramático con una reflexión sobre el mismo y que nos permita caracterizar la estética de la recepción, habida cuenta que se trata de una investigación inabarcable desde un punto de vista unitario.

Serán de este modo las distintas disciplinas formativas el eje vertebrador que nos permitan resolver dudas fundamentales para el desarrollo de este Trabajo Fin de Máster acompañando simbólicamente a un espectador X iniciando un viaje desde el hall del teatro, hasta la soledad de su butaca en el oscuro previo a la apertura del telón.

Los objetivos del presente trabajo son:

-) Delimitar el concepto de espectador y recepción estableciendo su caracterización como proceso de construcción textual y de proyección escénica.
-) Integrar, desde el ámbito de la teoría los presupuestos teóricos implicados en el uso de la recepción del espectador y en el establecimiento de los distintos espacios teatrales.
-) Postular si, desde las distintas teorías de la interpretación existen parámetros que afectan a una pragmática de la recepción y, por tanto, a la relación de esta con los distintos auditorios.
-) Buscar establecer definiciones válidas y universales.

Pero entendemos que cada una de las preguntas planteadas y la resolución que se obtenga es en si misma la materia objetivable.

El acercamiento habitual desde la literalidad, ya se trate en su sentido estricto de texto escrito o en sentido figurado, como texto escénico o cultural, existe al margen de quien lo mira. ¿es factible un acercamiento diferente? Y si es así ¿qué es un espectador? ¿a qué llamamos “hecho teatral”? ¿qué es la teatralidad? ¿es arte? y si lo es ¿cómo afrontar la experiencia estética? ¿las disciplinas reduccionistas son las más apropiadas para postular en las ciencias humanas?, las denominadas prácticas culturales y los bienes ¿son de gestionados por una mayoría? ¿podemos confirmar que todo fenómeno de teatralidad, social o artística, se construye a partir de la mirada del otro?

Asumimos que se trata de una investigación inabarcable desde un punto de vista unitario y que nuestros problemas habrán de ser de orden teórico, metodológico y epistémico, pero ¿no está conformado el teatro por una polisemia sígnica?

Podremos darnos por “satisfechos” si somos capaces de, al final de nuestra investigación, ir deconstruyendo los estereotipos de espectador pasivo para ahondar en la individualidad y las consideraciones de la acción colectiva inherente al hecho teatral.

1. A plena luz

1.1. El ambigú

1.1.1. Abrimos a público

*“La obra fue todo un éxito, pero el público fue un desastre”.
(OSCAR WILDE)*

¿Por qué se va al teatro? ¿Qué se busca en el teatro? ¿El mero entretenimiento, un aprendizaje, una diferenciación social? ¿Acaso una catarsis? ¿La motivación para asistir viene dada por el dramaturgo, la compañía, el director o acaso algún miembro del elenco? ¿Quizá el cartel del espectáculo o las críticas sobre el mismo? ¿Con que expectativas se accede al teatro? Y si el espacio de representación no es un espacio “a la italiana” ¿cambiarán esas expectativas? ¿Cómo es posible que el mismo espectáculo sea percibido de modos tan disimiles por cada uno de los espectadores asistentes? ¿Por qué el mismo espectáculo es recibido de un modo entusiasta o frío? ¿Acaso la sala (conjunto de espectadores) condiciona con su psiquismo la participación del espectador (individuo)?

El espectador asiste a una representación por motivos que considera propios y que él, libremente aplica. Decide sobre la oferta, pero desconoce los méritos de esta. Desde la recepción teatral accede a una experiencia estética que no es estrictamente dependiente de las características espectaculares de la representación, ni de su nivel formativo ni mucho menos, de su grado de sensibilización.

Como contrapartida, aquel espectador que reconoce los resortes de lectura del espectáculo, y participa aportando unos referentes amplios y enjundiosos, no puede ser igual que aquel que carece de ellos. El espectador consciente de su rol en el hecho teatral obtiene un mayor goce artístico, ya señalado por Bertolt Brecht en su opus *Sobre el arte del espectador*.

¡Y sin embargo puede dar tanto por supuesto! Y puede exigir y producir un arte del espectador, un arte que ha de ser primero aprendido, desarrollado, y luego ejercitado constantemente en el teatro. [...] el espectador no puede disfrutar plenamente este arte sin saber, sin la facultad de comparar, sin conocer las reglas (1933-1947). (BRECHT 2004:302)

El fenómeno teatral es un hecho vivo e inasible. Una relación efímera entre actor y espectador e inserta en una estructura espaciotemporal polisémica en el que cada representación, por la propia naturaleza del teatro es única e irrepetible; con sinergias impredecibles gestadas entre la escena y la sala.

El teatro como arte, es capaz de crear emociones a partir de artificios. El teatro es el arte de lo momentáneo, pues la representación es incapaz de aportar un objeto palpable que lo trascienda. El teatro como arte, está sujeto al presente y su existencia está unida a su extinción. Plantearse lo contrario a estos postulados significa abocar al teatro a su inmediata desaparición como lo que es. (GENÉ 2010:3)

A la actitud y actividad del espectador ante el espectáculo, así como a la manera en que utiliza las informaciones provistas por la escena para descifrar el espectáculo, se ha dado en llamarlo recepción teatral; en la que el teatro, dada su propia naturaleza, facilita el encuentro no ya escena-espectador, sino escena-sala en una acción colectiva y favorecedora a su vez de la experiencia estética.

El teatro es un hecho artístico que basa su propia existencia en la convención. Es a un tiempo producto literario y representación concreta. Eterno e inmediato. Inmutable en el texto y único en cada representación. Arte de lo individual (dramaturgo, director, actor...) y necesitado de la pluralidad activa de otros (elenco, equipo técnico, público...). Arte lúdico y de entretenimiento o cargado de discurso social y político gracias al texto-representación. Es un acuerdo no verbal dentro de una paradójica “falsa-verdad” o una verdad enmascarada.

El actor se encuentra con el espectador desde la ficcionalidad del personaje en un entorno irreal (el escenario) pero con connotaciones de verosimilitud (la puesta en escena). Las acciones de los actores están pactadas por la dirección y los ensayos, pero dota al espectador asistente de la ficticia sensación de lo acontecido por primera vez. Las emociones de los personajes son reales para el actor y facilitadoras para la empatía en el espectador, pero también son el resultado de técnica y ensayos.

La convención puede llegar incluso más allá: en un género artístico, la impronta de una compañía, de un director en particular o el estilo de un dramaturgo.

En su momento ya enunciaremos qué es, bajo el prisma propuesto, un espectador ya que como concepto incluye participaciones en lo semiológico, sociológico, antropológico, psicológico, etc., lo que conlleva que encarado al espectáculo va a tomar una serie de actitudes que derivan de otras motivaciones ajenas al propio hecho que lo ha convertido en espectador concreto de un hecho teatral y condicionado por aspectos o rasgos determinados por él mismo, a la par que por el espectáculo al que asiste.

Y es que, como Font Blanch (1996:55) apunta, el mundo ficcional del teatro es, con todo, absolutamente inauténtico. No solo porque contenga enunciados contradictorios, identificaciones fraudulentas e infracciones notorias en el criterio de verdad, sino sobre todo porque el espectador no cree en la realidad del espectáculo, y su inverosimilitud no le preocupa en demasía mientras esté dispuesto a entrar en su verdad, que es su función fabuladora. Y para ello no puede entrar desarmado.

En su mirada como espectador no hay gesto inaugural y, aun permaneciendo en una dimensión imaginaria repleta de fantasmagorías, pone en juego un cúmulo de inferencias, si no cognitivas, al menos intuitivas, que forman parte del patrimonio de su saber como sujeto.

No son muchos los estudios desarrollados para tratar la recepción que del hecho teatral hace el espectador. Si bien es cierto que podemos acometer estadísticas que nos permitan mensurar el número de espectadores que acude a un determinado espectáculo, su rango de edad, el nivel formativo, el grado de incidencia en una población determinada, el tipo de espectáculos, textos, directores, compañías o actores y actrices que concitan un mayor número de espectadores es, sin embargo, en el ámbito de la recepción donde estamos más desamparados pues se tiende a pensar en la sala que, como una masa uniforme de espectadores, abandona su propia realidad para durante hora y media, sumergirse en la propuesta escénica y, a modo de esponjas, absorber todo lo que allí se les exponga.

Esta forma de entender o de exponer, mejor dicho, la conciencia colectiva del público significa la no participación en la recepción desde su propia biografía, los condicionantes sociales, geográficos, económicos o las sinergias positivas o negativas que como espectadores experimentan a las respuestas compartidas de las emociones de la sala.

Enunciábamos al principio una serie de paradojas que son el *corpus vitae* del hecho escénico y quedaba como unidad íntegra e invariable el público. García Barrientos (2004:63) toma la siguiente cita de Borges, la cual, dice, es ingeniosa y precisa para comentar la definición de la convención teatral, y uno de sus rasgos particulares que se refieren al modo de representación: “*La profesión de actor consiste en fingir que se es otro ante una audiencia que finge creerle*”.

Sirva esta reflexión para hacer presente que esas dicotomía y transiciones contradictorias muestran la necesidad de acometer teorías propias que abandonen el esencialismo para, sirviéndonos de otras estructuras proposicionales, focalizar la investigación.

1.1.2. A cinco minutos de levantarse el telón. Primer aviso

*“El teatro no constituye otro género literario, sino otro arte”
(VELTRUSKY 1990:12)*

En las últimas décadas se ha producido, en lo que al campo escénico se refiere, un incremento significativo de investigaciones estructuralistas sobre la comunicación y al margen de lo que habitualmente se venía desarrollando, que solía quedar circunscrito a estudios filológicos y literarios.

Destacamos esta circunstancia porque, sin pretender hacer merma de su valor teórico intrínseco, hemos de reconocer que dejan los espectáculos teatrales privados de los procesos comunicativos que genera la escena y es precisamente esa necesidad la que ha trasladado las investigaciones recientes en la semiología, buscando ponderar los procesos de significación que anidan en la escena a través de los elementos de significación, y que como afirma Bettetini (1977:125) dan lugar a diferentes lenguajes escénicos.

A diferencia de otros géneros artísticos como puede ser la pintura cuya manifestación se circunscribe a un único sistema sígnico, el teatro se manifiesta con una polisemia que se integra en el conjunto de la representación y que abarca signos tan heterogéneos como los lingüísticos, paralingüísticos, escénicos, espaciales, gestuales, caracterizadores, sonoros, lumínicos, etc. Y frente a ciertos prejuicios históricos, cada vez más en desuso, podemos afirmar que el teatro no es solo un género literario, sino una práctica escénica cuyo texto, paradójicamente, se ha intentado declarar como ilegible a la vez que se le ha “establecido como punto de partida de una red de prácticas significantes” (UBERSFELD 1997:19).

La pretensión habría de ser analizar el teatro como un objeto específico de significación, pero, así como el fenómeno de la “literariedad” se puede acotar en los márgenes del texto y las palabras, la “teatralidad” y su particular sistema de signos fluctúa entre otros campos no específicamente teatrales, lo que niega un consenso que delimite sus márgenes. Se establece entonces la necesidad de proponer nuevas estrategias de lectura de los espectáculos teatrales. Estrategias con capacidad de enfatizar la aprehensión del espectáculo como visualidad y como construcción de un imaginario social o lo que vendría a ser lo mismo, la lectura de su dimensión artística y su dimensión cultural-ritual.

La semiología teatral, relativamente nueva, podría como método ser remontada al *Círculo de Praga* de los años treinta, pero ¿existe una semiología teatral?

El dogmatismo postsaussureano de Mounin pone en cuestionamiento que se pueda hablar en el ámbito de la expresión y de la creación teatral de “*lenguajes de la escena*” en tanto no muestran ni unidades ni reglas estables de composición de mensaje a mensaje. (MOUNIN, 1972: 32)

Así mismo, plantea la duda de “*si el espectáculo teatral es comunicación o no*” ya que, en los sistemas de comunicación, los mensajes están formados por unidades aislables, formalmente siempre idénticas de mensaje a mensaje, y donde estas unidades estables constituyen los mensajes mediante reglas de combinación estables ellas mismas (MOUNIN 1972:101). Bajo ese prisma no podemos hablar entonces de “lenguajes de la escena”, pues el único lenguaje que cuenta con unidades aislables [...] que permiten generar mensajes compartidos por todos sus hablantes, es el humano (VIEITES 2016:1155).

Sirva como ejemplo de la necesidad de investigar nuevas estructuras sobre la comunicación la teoría desarrollada a finales del siglo XX por el antropólogo Ray Birdwhistell (1979) en la que postula, amparado tanto en las tradiciones escénicas con fuerte codificación gestual -Kabuki, Ópera China y Teatro Nô- como en la comunicación no verbal, la existencia de un “*lenguaje de la expresión corporal*” (SÁNCHEZ MONTES 2004:51), pero al tratarse la creación teatral de un medio asistemático y sin unidades aislables, su pretensión de constreñir el comportamiento cinético del ser humano en unidades mínimas no proliferó. Lo que no ha sido óbice para una ingente divulgación bibliográfica con referencias al “lenguaje del cuerpo”.

Hemos optado por guarecernos, debido al propio objeto de estudio, en el campo teórico de la teatrología; definición amplia y vaga con respecto a una orientación metodológica pero que aglutina en sí misma el análisis del teatro en todas sus formas y aspectos, pues en ausencia de un sistema unitario nos permite abordar una yuxtaposición disciplinaria con el objetivo de favorecer el desarrollo de esta investigación.

Pavis (1998:447) relaciona su aparición en concordancia con dos fenómenos estrechamente vinculados. El primero de ellos, la liberación de la práctica escénica del textocentrismo o logocentrismo que durante años había condenado al teatro a ser considerado un género literario.

El segundo fenómeno se debe al advenimiento de la puesta en escena al repercutir esta nueva autonomía en la práctica escénica y en la visión crítica del teatro.

De este modo y pese al citado dogmatismo de Mounin, teatrología y semiología se complementan mutuamente convergiendo “en su intento por abarcar todos los aspectos de la actividad teatral y fundar su sustrato epistemológico”. (PAVIS 1998:495)

Siendo la recepción del espectador nuestro tema de investigación conviene abordar la relación existente entre el hecho teatral y el espectador a fin de revisar determinados axiomas socialmente asumidos desde el propio origen de la existencia de algo que pudiera ser denominado “representación”.

La representación es el acto teatral por excelencia y pese a las dificultades intrínsecas de la consabida búsqueda de una teorización asentada sobre una comunicación conformada por distintos tipos y niveles, encontramos propuestas teóricas relevantes para el estudio de la comunicación humana. Y es en poco más de medio siglo, donde se ha ido estableciendo el marco teórico para, dentro de su complejidad sistémica, observar la comunicación teatral.

Resulta clarificador contrastar los diversos enfoques desde los que, para resolver esa dificultad, el teatro ha sido objeto de estudio. Tanto De Marinis como Ubersfeld o Bennett han analizado su naturaleza como un proceso de recepción, al tiempo que Fischer-Lichte, Kowzan o De Toro lo han hecho como si de un sistema de signos generadores de significación se tratara.¹

Pero hemos de asumir que la dimensión comunicativa del teatro no se circunscribe, únicamente, a la relación que se establece entre un actor y un espectador (HELBO 1975 en PAVIS 2000:50) o a un estímulo respuesta entre la sala y la escena. La convención que se establece entre ambos, implícita, de común acuerdo y activa es lo que va a posibilitar la convergencia en el hecho teatral de distintos tipos y niveles de comunicación, del que participan numerosos emisores y receptores en busca de una comunicación polifónica.

Como recoge Manuel Vieites (2016:1156) a propósito de Baz Kershaw, no se trata tan solo de que la audiencia influya en el tono emocional o en los matices estilísticos que se desarrollan en la escena: el espectador está plenamente involucrado en la construcción activa del significado a medida que el hecho escénico progresa.

La representación demanda no solo una participación emocional o cognitiva por parte del espectador, sino que su punto de vista aporte una relación estética; y va a ser el último tercio del siglo XX donde la filosofía del arte ponderando la experiencia estética, dé cuenta de la relación espectador-obra sin recurrir a un modelo telegráfico homogeneizador para mantener la identidad del código emisor-receptor. La experiencia estética fortalece la subjetividad, tan del dominio del arte y que además queda refrendado puesto que el espectáculo no sufre un desmedre con respecto al espectador.

Como contrapartida, esta relación, dependiente de la escuela filosófica a la que quede circunscrita y a su matriz disciplinaria, será considerada desde un carácter político, analítico, metafísico, institucional o fenomenológico, confluyendo en un concepto de audiencias genéricas de espectadores. Si la experiencia estética dota de un carácter indeterminable como rasgo más destacado, nos confronta entonces con un contenido investigable, pero que no es determinable analíticamente.

Pero no es solo la filosofía² del arte la única disciplina condicionada por sus escuelas y las teorías sustentantes que las conforman. El propio teatro tiene asimismo adjudicadas funciones diversas dependientes de la disciplina teórica que acometa la investigación.

¹ Sirva de inciso lo inadecuado del término representación al presuponerse como que algo ya ha sido presentado anteriormente en otro espacio (el del texto). Si bien es cierto que el receptor podrá hacer del texto teatral una práctica-lectura, convirtiéndolo en objeto literario, se verá al mismo tiempo obligado a “rellenar los huecos” del texto; esto es, construir una representación imaginaria. De un modo inverso, el teatro concreto dotaría de realidad la construcción imaginaria con lo que el hecho de pasar por una textualidad literaria dejaría de ser determinante.

² Las versiones ofrecidas por escuelas filosóficas fueron denominadas clásica, casuística, crítica y analítica.

Así, por ejemplo, podemos hablar de una función narrativa proveniente del funcionalismo de W. Propp (1928) en la que el texto dramático y la representación se descomponen en un número finito de motivos, vinculados por un sistema actancial. La función dramática, propuesta por E. Souriau (1998) que distingue seis funciones actanciales configuradas de modo que la multiplicidad permite afrontar lo observable en la obra o la dramaturgia y los modelos teóricamente realizables o la función comunicativa de Jakobson (1958) que se aplica al lenguaje teatral en una utilización particular del esquema de las seis funciones.

Para contextualizar esta diversidad de propuestas teóricas resulta necesaria una visión panorámica del tratamiento que, de un modo considerable, la evolución de la puesta en escena ha supuesto en las últimas décadas.

El fin de siglo decimonónico trae consigo una ruptura epistemológica que supone el advenimiento de la puesta en escena y el auge, en un sentido moderno, de la figura del director teatral que pasa a convertirse de este modo en el responsable “oficial” de la dirección del espectáculo.

El afán del teatro naturalista por reflejar la auténtica realidad, representado por Stanislavski y Chejov, acabará provocando la aparición de elementos simbolistas pues, al no poderse representar la “verdad interior” de los personajes, se buscará evocarla o sugerirla a través de la luz o de la música y ese vacío de la puesta en escena simbolista permitirá trasladar el foco de la representación desde “la verdad del actor” a “la idea de la verdad” escondida tras la apariencia lo que, a raíz de esta estilización espiritual, conllevará que el abigarramiento de la escena naturalista sea relegado a la marginalidad. De este doble origen –naturalista y simbolista- será del que devenga la reacción anti-naturalista de las vanguardias y la investigación del espacio desarrollada por Appia y Gordon Craig. La era clásica, bajo el influjo de Copeau, se quiebra frente a las rupturas promulgadas por Artaud y Brecht, a las que seguirá en los años 50 la democratización propuesta Jean Vilar al postular un acercamiento “populista” al gran público, rescatando para ello las obras del patrimonio nacional. Jean-Louis Barrault, por su parte, aboga por la descentralización de la escena, estandarizada, politizada y en manos de los creadores “institucionales”. La nueva ruptura de 1968 y la reacción política de los años 70 traerán el auge de la creación colectiva y de la performance. En el todo cultural de los años 80 se observa un cambio sustancial al cuestionar la estética de la recepción y empezar a considerar al espectador como un elemento activo. Desde los años 90 se han flexibilizado la escritura dramática, ampliando el horizonte de las situaciones escénicas lo que ha conllevado un aumento de la complejidad de lenguaje y por tanto de su recepción.

Del mismo modo que la puesta en escena, la semiología sufrirá un proceso evolutivo que, partiendo de una intencionalidad analítica del teatro, acabará deviniendo en un tardío interés por la recepción al que se denominará *modelo telegráfico* de la comunicación. Basado en el modelo propugnado por Claude Shannon y Warren Weaver (1949), resultará un claro ejemplo de la yuxtaposición entre disciplinas, concitando dos áreas tan disímiles como son la ingeniería y la sociología. Conocida como *la teoría matemática de la comunicación*, podemos observar cómo se produce en ella el trasvase desde la dimensión técnica a la interacción humana.

La teoría matemática de la comunicación es tan general que no es necesario decir qué clase de símbolos se consideran. Si se trata de palabras o letras escritas, de notas musicales, de palabras habladas, de música sinfónica o de imágenes. Las relaciones que la teoría revela se aplican a todas estas formas de comunicación y a muchas otras. La teoría está tan imaginativamente motivada que se ocupa del núcleo interior mismo del problema de la comunicación. (WEAVER 1984:43)

Son varios los factores que han hecho de esta teoría un modelo rápidamente asimilado. Un esquema clarificador, de aspecto simple, aparente objetividad, en la que a cada componente le es asignada una función lingüística en exclusividad y fácilmente popularizable. De este modo el emisor asume la función expresiva o emotiva; el receptor la apelativa o conativa; el referente la informativa; al canal, le corresponde la función fática; al mensaje, la función poética, y al código, la función metalingüística.

Y es en este contexto no funcional para estudiar la recepción del hecho escénico en el que se hace necesario ir concretando un método de análisis de la representación: esto es, una semiología capaz de caracterizar la estética de la recepción empleando para ello los textos predecesores, la relación ficción-realidad de la época en la representación, así como el entorno cultural e ideológico del público receptor para, aplicada a los estudios teatrales, desentrañar los modos de producción del sentido a lo largo de toda la gestación del hecho teatral y, por ende, la interpretación de esa escritura escénica desentrañada por el espectador.

A esto hemos de sumar, considerando las formas de abordaje que predominan en los estudios sobre recepción teatral enunciadas, la necesidad de ir deconstruyendo los estereotipos de espectador como un ser pasivo, para ahondar en la individualidad y las consideraciones de la acción colectiva inherente al hecho teatral.

Dada esta complejidad del hecho teatral y la diversidad de componentes que entran en juego, la temática de los estudios teatrales es extraordinariamente rica y variada. Ahora bien, la abundancia de temas por tratar es una ventaja, porque garantiza la originalidad de las investigaciones, pero también plantea el inconveniente de seleccionar entre un sinnúmero de posibilidades. Parafraseando a Roland Barthes (2007: XVII) en *El placer del texto* los alicientes motivadores se encuentran en el goce que supone la investigación por lo que de descubrimiento y revelación tiene.

En su espectáculo los actores se tiran comida a la cara y a la ropa; se manchan, ensucian el escenario, la platea y -por supuesto— al público. Después se pasean por la sala vomitando, limpiándose estruendosamente las narices con papeles de periódico que después lanzan a los espectadores. El teatro nació en los templos. La catarsis aristotélica apuntaba a la purificación del espectador. ¿Qué ha sucedido con este espíritu dramático? De los personajes solemnes de Esquilo a los infrahumanos del teatro actual hay un salto, explicable por el paso del tiempo. Pero es un salto al vacío. ¿Será posible que la búsqueda del contagio, de la contaminación del espectador con un teatro nauseabundo, visceral, instintivo, sea la puerta de escape hacia una redención de la humanidad? Creemos que no. Y sólo nos queda, como intento de explicación, pensar que esos espectáculos son un reflejo de la amargura del artista contemporáneo ante un público que parece no despertar con nada. El Teatro del contagio sería -desde este ángulo- un desesperado, un angustiado esfuerzo por introducir una dialéctica, un conflicto, en la mecanizada sociedad contemporánea. (IVELIC 1971:62)

1.1.3. A tres minutos de levantarse el telón. Segundo aviso

*La grandeza de la ciencia es que comprende sin intuir
y la grandeza del arte es que puede intuir sin comprender.
No sé si los científicos tienen comprensiones artísticas,
de lo que estoy seguro es de que muchos artistas tienen intuiciones científicas.”
(WAGENSBERG 2013:43)*

Frente a la preeminencia divulgativa que ha adquirido la Producción escénica en el ámbito ya de por sí marginal de los estudios teatrales, es nuestro propósito ahondar en una materia más costanera como es la Recepción del espectador, conscientes de que un método científico-humanístico al moverse en el mundo de las ideas y las imágenes no puede ser equiparado con las Ciencias Exactas, pero al que ha de otorgársele el mayor grado de objetividad posible; aun cuando autores como Voloshinov o Bajtín ya afirmaran en su momento que el objeto de las Ciencias Humanas no puede ser la exactitud, como lo es para las Ciencias Exactas, sino la profundidad.

Si bien es cierto que la estética de la recepción teatral ha sido y sigue siendo objeto de estudios propios -pues al no circunscribirse al texto literario en exclusividad es aplicable a otro tipo de convenciones-, el acercamiento a la recepción teatral y a sus dificultades semiológicas nos obliga a la aplicación de convergencias multidisciplinares como acaece en el propio campo de la teatrología del que, como anteriormente enunciábamos, este trabajo forma parte.

Y es precisamente por tratarse de una investigación inabarcable desde un esquema disciplinario unitario por lo que nos enfrentamos a problemas de orden teórico, metodológico y epistémico que habremos de solventar sabedores de que ya anteriormente otras disciplinas han acometido el reconocimiento del espectador a la búsqueda de aprehender la comprensión del hecho teatral.

Ya Max Horkheimer (1967) aboga en el último tercio del siglo XX por un cambio de mentalidad en la labor científica, en la que la conciencia del investigador quedaba supeditada a la utilidad práctica de sus resultados cognoscitivos. Su *Teoría crítica* arremetía contra la especialización parcializada del investigador para postular la integración de perspectivas aisladas en una unidad, argumentando que los mismos objetos, que, en una ciencia, constituyen problemas difícilmente resolubles dentro de un tiempo previsible, en otra disciplina, en cambio, son aceptados como simples hechos (HORKHEIMER 2000:233).

Afirma Thomas Kuhn en su obra *La estructura de las revoluciones científicas* (1962) que una ciencia está madura cuando está “*regida por un solo paradigma*” (KUHN 1978:129). Simplificando la explicación del término, un paradigma está constituido por los supuestos teóricos generales, por las leyes y por las técnicas para su aplicación, que serán adoptadas por los miembros de una determinada comunidad científica.

Pero el mismo Kuhn atestigua que, uno de los hechos que la ideología científica omite, es el salto que se produce en la aplicación a una ciencia de cuestiones y conceptos que han estado restringidos a otra ciencia. (*Ibid.*, p.129).

Las ciencias sociales han intentado acercar el concepto de paradigma incluyendo supuestos acerca del mundo como son las creencias generales acerca de la realidad y supuestos acerca de ámbitos limitados como son hombre y sociedad, postulados que permitirán a Gaston Bachelard enunciar que “[...] los cambios históricos de los mismos en las ciencias naturales y sociales permiten que operemos una actividad constructiva dialectizando el pensamiento”. (BACHELARD 1973:7)

A la vista de lo tratado resulta obvio que el paradigma único de Kuhn es en nuestro objeto de estudio una entelequia y que no podemos fundamentarnos en valores pretendidamente universales para defender axiomáticamente la recepción, como ocurre con una perspectiva normativa. Quedaría pues reducir el análisis a una base empírica con variables sociodemográficas, como es el caso de las ciencias sociales, pero consideramos que es incurrir también en error pese a la apertura hacia el universo de lo interpretable que el abandono parcial de “neutralidad” y “objetividad” han permitido los “modelos hipotéticos” y los “puntos de partida no axiomáticos”.

La historia de la ciencia, después de todo, no consta de hechos y de conclusiones derivadas de los hechos. Contiene también ideas, interpretaciones de hechos, problemas creados por interpretaciones conflictivas, errores, etc. En un análisis más minucioso se descubre que la ciencia no conoce “hechos desnudos” en absoluto, sino que los “hechos” que registra nuestro conocimiento están ya interpretados de alguna forma y son, por tanto, esencialmente teóricos. Siendo esto así, la historia de la ciencia será tan compleja, caótica y llena de errores como las ideas que contiene, y a su vez, estas ideas serán tan complejas, caóticas, llenas de errores y divertidas como las mentes de quienes las han inventado. (*FEYERABEND 1986: II*)

En un mundo donde todos los fenómenos, ya sean estos biológicos, psicológicos, sociales o ambientales, están interdependientemente interconectados y donde “todo influye sobre todo”, se hace evidente que, para una mejor comprensión de la obra, necesitamos de una perspectiva holística que tenga en cuenta tanto el punto de vista cultural como el socio-organizativo.

Cada uno de nosotros ha nacido y crecido en un contexto y en unas coordenadas sociohistóricas que implican unos valores, creencias, ideales, fines, propósitos, necesidades, intereses, temores, etc., y ha tenido una educación y una formación con experiencias muy particulares y personales. Todo esto equivale a habernos sentado en una determinada butaca (con un solo punto de vista) para presenciar y vivir el espectáculo teatral de la vida. Por esto, sólo con el diálogo y con el intercambio con los otros espectadores –especialmente con aquellos ubicados en posiciones contrarias– podemos lograr enriquecer y complementar nuestra percepción de la realidad. (MARTÍNEZ MIGUÉLEZ 2007:109)

A resultas de ello se hace de nuevo patente que este tipo de cuestiones no pueden ser dirimidas desde un punto de vista empírico, ni nos lo puede ofrecer las concepciones reduccionistas del mundo; necesitamos una evolución en nuestro modo de pensar, de percibir y de valorar...Y por qué no decirlo: reconozcamos que fue mucho antes el hecho estético que el conocimiento.

Hablamos pues de la búsqueda y uso de una metodología que conjugue el espíritu creativo a la par que incorpore la voluntad investigadora, pues ambos compatibilizarían el hecho dramático con una reflexión sobre el mismo. La imagen conlleva información y el concepto se hace visible a partir de las nuevas producciones e interpretaciones. Y eso busca la teatrología: proyectar sus planteamientos sobre una base de construcciones teóricas y conceptuales provenientes de otras disciplinas para de este modo convertirlas en fundamento metodológico del hecho escénico.

Sirvan como ejemplo de esa necesidad de una nueva filosofía artística más evaluativa que metafísica, una breve reseña de teorías que, partiendo de las *Reflexiones sobre la poesía* de Alexander Baumgarten (1735), obra a la que debemos el término *Aesthetica*, no han hecho sino refrendar su discurso como conocimiento perceptivo de una experiencia estética extracotidiana emplazada fuera de la propia existencia de la representación. Así encontramos *la Estética del aparecer*³ de Martín Seel, *la Estética de la realización escénica o performativa*⁴ de Erika Fischer-Lichte, *la Estética postdramática*⁵ de Hans-Thies Lehmann, *la Estética de las atmósferas*⁶ de Gernot Böhme, *la Estética de la presencia*⁷ Liessmann, etc.

Quizá, de las tres matrices disciplinarias que hemos ido citando, la filosofía del arte es la más cercana a nuestro estudio al haber sido la única capaz de asumir con cierto grado de cohesión todas estas variables pues ya desde la más antigua tradición encontramos en ella un discurso científico sobre la experiencia como espectadores. Expurgada eso sí, de todos aquellos elementos metafísicos y ahistoricistas que contiene -por su marcada orientación idealista-.

Podría parecer que tras la enumeración de dificultades que comporta nuestro campo de investigación, lo más apropiado sería abandonar antes de introducirnos en terrenos más farragosos. Y pudiendo ser una decisión acertada, como contrapartida preferimos hacer nuestra la defensa de esa necesaria reformulación de conceptos e ideas que obliguen el replanteamiento de la determinación de los objetos de estudio teniendo en cuenta, a tenor de lo anteriormente expuesto, que el nuevo orden cultural en el que vivimos exige el afrontamiento de los fenómenos científicos y artísticos desde otro prisma dado que, en el movimiento del arte, teoría y práctica están vinculadas, y los modos de lectura surgen a partir de las invenciones de los artistas. (UBERSFELD 1997:16)

³ Martin Seel postula que al percibir la particularidad de algo dado a los sentidos momentánea y simultáneamente, se obtiene una percepción del presente indomeñable de nuestra existencia. La atención al aparecer es por tanto al mismo tiempo una atención hacia nosotros mismos.

⁴ Erika Fischer-Lichte señala que si el teatro ha de ser analizado como un objeto específico que crea significado, también los sistemas particulares de signos que usa deben ser estudiados tanto en su modo específico, como en las relaciones con los demás.

⁵ Hans-Thies Lehmann propone una transformación compleja de las prácticas teatrales basada en la superación del drama tradicional y en la intensificación de aquellos elementos e impulsos característicos de la experiencia teatral: la música, la improvisación, la luz, el tiempo, el cuerpo, la imagen videográfica o la disolución de fronteras entre platea y escenario.

⁶ Gernot Böhme sitúa el concepto sobre la Atmósfera en el corazón de la experiencia estética para sortear la escisión entre sujeto y objeto propia del kantianismo. Propone extender el concepto de Aura de Walter Benjamin haciendo de él un fenómeno no exclusivo a la experiencia artística, sino en general.

⁷ Gumbrecht destaca frente a la hermenéutica la importancia de distinción entre efectos de presencia y efectos de sentido.

1.1.4. A un minuto de levantarse el telón. Tercer aviso

*“Todo necio / confunde valor y precio”
(ANTONIO MACHADO 1919)*

La recepción del espectador en el espectáculo teatral implícita no solo el hecho artístico en sí, sino que todo el acto queda revestido de una condición cultural conformado así mismo por la asistencia al espacio, la distribución de una audiencia circunstancial, la constatación de los factores que le hacen querer asistir (texto, autor, director, actores...).

Todos estos elementos nos llevan a manifestar que toda recepción teatral es una experiencia estética individual que se inserta en una acción colectiva. Esta relación que la forma artística mantiene con su audiencia permite transdisciplinariamente comprender la sociedad y la valoración y legitimización que de sus consideradas como “obras de arte” hace transformándolas en un bien con valor simbólico, o lo que es lo mismo, es un bien al que se ha singularizado por varios o incluso todos los miembros de una colectividad.

Si la sociedad gesta “bienes simbólicos” cuyo valor no puede ser tasado es precisamente porque en un ámbito institucional se ha favorecido la existencia de un público que, frente a la multiplicidad de direcciones, se hace cargo de actualizarlos con efectividad. A resultas de esto el valor simbólico objetual se traduce en un poder de autoridad/dominio sobre los demás, así como en un poder de inclusión/exclusión hacia otros objetos. Su valor es pues proporcional al número e importancia de las personas que comparten ese objeto-símbolo.

No se puede entender la cultura contemporánea, en la que se enmarca nuestro espectador, sin referenciar al teórico social Stuart Hall⁸. A propósito de la misma señala que desde un paradigma al que denomina “estructuralista” la cultura es un conjunto de descripciones con las que las sociedades dan sentido a sus experiencias comunes. Se trataría por tanto de una cultura común y no dependiente de la voluntad de unos cuantos. (HALL 1994:57-72) Esto condena al individuo, sin ser consciente de ello, a describir la realidad con los vocabularios disponibles en un momento histórico y sin poder pensar fuera de las categorías y clasificaciones de su cultura o lo que es lo mismo, un proceso cultural centrado en el lenguaje y la ideología. El resultado es un individuo-espectador contextualizado por las condiciones políticas, económicas y sociales preexistentes, conformista y legitimador de tradiciones e instituciones.

Por otro lado, y desde un punto de vista más antropológico, se nos plantea el paradigma de la cultura como como una praxis social y dinámica, posicionada frente al idealismo y que se manifiesta de distinta manera en toda la actividad humana.

⁸ Iniciador de la escuela transdisciplinaria denominada *estudios culturales*, acuña el término para referirse a la red de significados a través de los que los grupos e individuos crean sus identidades y se relacionan entre sí. Su interés por las manifestaciones culturales populares abordó su estudio con herramientas de la lingüística, la estética, la antropología y la semiótica.

Esta dirección a la que denomina “culturalista”, entiende la manera de vivenciar relaciones y conflictos desde un concepto “experiencial”, insistiendo en la agencia humana y la relevancia de la particularidad. Esta indeterminabilidad, propia de la sociedad industrial, conforma un individuo-espectador descontextualizado de las grandes estructuras históricas, inconformista y deslegitimador de tradiciones e instituciones, que busca refrendo social en los procesos cotidianos. Hall considera que cualquier estudio cultural debe ubicarse entre estas dos ideas seminales enfrentadas para mantener activo un constante fluctuar entre el análisis de la cultura/ideología (la conciencia) y sus condiciones de posibilidad (HALL 1994:167) para de este modo, y a través de las relaciones que la obra de arte establece con su audiencia, comprender la sociedad y como se produce la valoración y legitimación de la obra de arte.

Se trata de una confluencia de fuerzas centrípetas (estructuralismo) y centrífugas (culturalismo) a la búsqueda de un continuo equilibrio. Si éste no se rompe podemos hablar de hegemonía, concepto que implicará consensos a fin de mantener su continuidad y adaptación frente a los cambios. La ruptura de equilibrios por su parte derivará en el dominio que, ejercido mediante la coerción, no garantiza la continuidad ni la adaptación, y conduce a una inevitable decadencia.

Una sociedad hegemónica autoriza a las instituciones a establecer criterios específicos que permitan identificar las expresiones que serán consideradas artísticas. Estos criterios marcarán las capacitaciones profesionales de los que quieran ser reconocidos como artistas, el desarrollo de instituciones que los profesionalicen y las actividades que configuren dicha expresión. Como respuesta a la confluencia de fuerzas se desarrollarán movimientos, grupos o escuelas que, en lid por la hegemonía artística, desarrollarán narrativas enfáticas y coercitivas a modo de paradigmas incuestionables buscando una imposición social.

Raymond Williams propone que para entender cualquier cultura hemos de centrarnos en tres aspectos fuertemente vinculados. En primer lugar, la hegemonía dominante y sus antagonismos. En segundo lugar, las tradiciones selectivas, las instituciones y las formaciones y, en tercer lugar, pero no por ello menos importante habríamos de analizar las interrelaciones dinámicas de los elementos históricos, donde se concitarían tres áreas; lo Dominante, vinculado con lo hegemónico y que pasan desapercibidos por su “normalidad”, lo Residual⁹, que formó parte del pasado pero que sigue vigente y en oposición a lo hegemónico y lo Emergente (WILLIAMS 2013: 129-149). Esta área, difícil de percibir en el presente, aparece en principio como alternativa u oposición a lo hegemónico, pero no será hasta un futuro cuando podamos constatar si configuró a su vez una nueva hegemonía o por el contrario fue absorbida por la anterior.

Fruto de esta multiplicidad de temporalidades el escenario de las prácticas culturales de unas formas artísticas que, en sucesión periódica están dominadas por el espíritu de su época, quedaría obsoleto. A resulta de las relaciones entre formas dominantes, residuales y emergentes, se reconfigurarían para enfatizar el carácter desigual y dinámico de cada época.

⁹ Que a diferencia de lo Arcaico sigue vivo.

Cada grupo social acentúa un horizonte propio de sensibilidad y un propio sistema de significados sensibles, correspondientes a su modo de vida, a su trabajo, a las formas de atención y de observación de la sensibilidad que convienen a su carácter y a su posición. No cabe duda de que cada sociedad, y con frecuencia cada estrato social, tienen no solo una atmósfera espacial y temporal, sino también una atmósfera pictórica y sonora. El arte da a todas las formas de la vida humana un sello si no de eternidad, al menos de vitalidad ideal que penetra y reaviva sus estructuras sociales. (BANFI 1987:139)

Cerramos el capítulo con una reflexión que encuentra su eco en el mundo teatral, tanto de la sala como de la escena y es que el pensamiento sociológico de cada individuo es fruto del conjunto de relaciones sociales, que tienden a adaptarse de la mejor manera posible para responder a las necesidades. La diferencia esencial entre el individuo y la sociedad es que el mismo mundo que para él, es algo en sí presente, que debe aceptar y tener en consideración, es también, en su forma de existencia y persistencia, producto de la praxis social general.

La escena teatral se manifiesta como un inmejorable laboratorio para estudiar cómo funcionan las estrategias de teatralidad específicas de cada cultura, pero esto no debería impedir la aplicación de los resultados de estos análisis a otros hechos no artísticos; y viceversa, la teatralidad inherente a las ceremonias sociales, actos políticos, encuentros populares, así como a la construcción de las identidades y las estrategias de comunicación de los medios de masas, como la radio, el cine, la televisión o Internet, nos muestra la cantera de la que la escena teatral toma sus lenguajes. (CORNAGO 2005:13)

Un teatro sensible y bien orientado en todas sus ramas, desde la tragedia al vodevil, puede cambiar en pocos años la sensibilidad del pueblo; y un teatro destrozado, donde las pezuñas sustituyen a las alas, puede achabacinar y adormecer a una nación entera. (F.Gª. LORCA 2 de febrero de 1935)

2. A media luz

2.1. El patio de butacas

2.1.1. El espectador

*"Conviene siempre esforzarse más en ser interesante que exacto,
porque el espectador lo perdona todo menos el sopor"*
(VOLTAIRE)

La recepción del espectador depende de su actitud y actividad frente al espectáculo y del manejo que haga de la información que sirve para el desciframiento del espectáculo. Patrice Pavis distingue dentro de la recepción dos ámbitos: aquellos que quedan circunscritos al estudio histórico de la recepción de una obra dentro de un periodo o grupo determinado y aquellos procesos mentales, intelectuales o emotivos que implican la interpretación por parte de un espectador (PAVIS 1998:309). Somos conscientes de las limitaciones a las que nos enfrentamos al hablar de la recepción en el espectador, por su extrema complejidad; aunque Ortega y Gasset afirme que “somos ante todo espectadores” (SÁNCHEZ 1990:20), a resultas de lo cual nos surge una pregunta ¿cómo sistematizar los modos de recepción de la representación?

Para nosotros va a ser este segundo aspecto, que es el sustrato del presente trabajo, desde donde acometamos la tarea de concretar el no ambiguo, pero sí poco desarrollado *espectro de espectador*; concepto que abordaremos más adelante.

La necesidad de una sistematización nos obliga a circunscribir al auditorio bajo unas determinadas condiciones o lo que es lo mismo: reconocer en él la no accidentalidad de las circunstancias que le vinculan con un espectáculo determinado. La inquietud que nos ocupa es que corremos el peligro de, al serle discriminadas y mensuradas unitariamente como propiedades intrínsecas al propio hecho artístico, condenarle al reduccionismo.

En primer lugar, hemos de ser conscientes de que el espectador es, a fin de cuentas, un elemento polisémico que contiene, en sí mismo, características sociológicas, psicológicas, antropológicas, semiológicas, económicas, etc.,

En segundo lugar, reconocer el sometimiento del espectáculo por parte del auditorio desde dos abordajes diferenciados. El primero es la perspectiva del especialista, que persigue objetivos de género alentados por su actividad; ya se trate esta de crítica, investigación, formación, etc. El segundo es la perspectiva del espectador que, carente de género, encara el espectáculo con su propia biografía como condicionante. Ambos abordajes configuran una nueva dialéctica: como espectadores deben sincronizar de una forma integral y armónica su yo empírico (histórico, temporal), con su yo estético (contemplador) para que, a través de la idea presente en la obra, el yo estético-dramático, atraiga al yo empírico a una existencia inmersa en la forma dramática. Será la intensidad en la participación de uno u otro aspecto lo que defina la condición de espectador o espectador-especialista.

En tercer lugar, pese a que podemos aislar a este espectador redefinido, aun así, nos encontraríamos con un participante individual dentro de un rito cultural colectivo.

En cuarto lugar, se puede incurrir en la paradójica pretensión de atribuir características experienciales equivalentes en diferentes espectadores por el mero hecho de compartir asistencia a un mismo espectáculo.

En quinto lugar, ha de tratarse la experiencia concatenada que se desarrolla entre los elementos escena-sala, sala-individuo, individuo-individuo y su reciprocidad, lo que condicionará tanto la experiencia estética individual como colectiva del espectáculo.

Esta enumeración de condiciones previas no son las únicas existentes. A medida que el trabajo avanza vamos viendo como estas se matizan, reconfigurándose en nuevas unidades.

Como ya hemos ido citando al principio de nuestro trabajo son varios los autores - Ubersfeld 1997; Elam 1980; Helbo 1978; Pavis 1985; De Marinis 1986- que, abordando la temática de la recepción con anterioridad, ya se trate de estudios ensayísticos, empíricos o analíticos, han reducido a la circunstancialidad del receptor condicionantes como la situación social o personal en la que esa recepción se produce.

Nuestra intención es, sin merma del valor que estas aportaciones imprimen a los estudios teatrales, enumerar una serie de condicionantes que permitan valorar si realmente nos movemos en el campo de la circunstancialidad o de la determinabilidad.

El espectador de teatro, al contrario de lo que sucede en otras artes, no se encuentra en confrontación con el objeto artístico, sino todo lo contrario. Es el destinatario del espectáculo y la causa por la que éste se produce. Cada signo presente en el transcurso de la representación existe por y para él. Participante voluntario del hecho teatral lo hace por la necesidad de un espejo en el cual reflejarse, porque cree que encontrará lo mismo que reside en su interior; de ahí que, las palabras latinas *speculum* (espejo) y *spectaculum* (espectáculo) encuentren en *species* (apariencia) una raíz común. (AGAMBEN 2006:73).

Si la apariencia del espejo abduce al espectador, este creará en esa apariencia como si de una realidad se tratase, pasando él mismo a formar parte de ella. Lo real queda aislado -rodeándolo- mientras la supuesta realidad ficcional toma el control emocional y discursivo del espectador. Asistimos por tanto a una lucha de fuerzas antagónicas. La realidad de la que se huye, enfrentada a la no-realidad que se desea. Y es precisamente ese anhelo por lo que el espectador deja de tener poder sobre la realidad, quedando en manos de la subjetividad. Tiene la potestad de dejarse impregnar por los elementos de la escena o resistirse a ellos.

Podría pensarse, en razón al peso específico que dentro del hecho teatral adoptan tanto la figura del director como la del actor, que la interpretación discursivo-simbólica del texto dramático y su escenificación depende de ellos, pero no es así. La tiranía de la escena no es ejercida por los ejecutantes de la escena, sino por el intérprete del patio de butacas. El espectador es el último en decidir cuál es el significado de las propuestas. Él es quien fabrica el espectáculo recomponiendo la totalidad de la representación en su eje horizontal (la historia) y vertical (los signos de la representación en su totalidad).

La (re-)creación simbólica en su mente de una dimensión humana compleja, sugestiva y connotativa, en la que pueda verse a sí mismo reflejado es total y absolutamente suya.

Lo más paradójico de todo es el hecho de que el espectador está “obligado” a la identificación para apropiarse del espectáculo y “obligado” por el distanciamiento a alejarse de él.

Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro lo observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral. (BROOK 1973)

El espectador es visto por Anne Ubersfeld (1997) como sujeto de la acción y artesano de una praxis que es continuamente desarrollada en el escenario. Las diferentes formas en las que el espectador representa su actividad derivan en distintas fuentes de placer para él: el placer del descubrimiento, el de análisis de los signos de la representación, el de la invención, el de la identificación, el de la experimentación de la temporalidad y finalmente, el del distanciamiento que conduce a la paz. (UBERSFELD 1997:7)

El espectador desarrolla una función harto compleja en el sistema emisión-recepción pues asume en sí mismo, y a un mismo tiempo, ambos roles; recogiendo y rechazando en una selección particular, las informaciones que desde el escenario le son enviadas. A su vez, mediante una serie de débiles, pero perceptibles signos, remite al escenario informaciones que obligan a los actores a tomar microdecisiones espectaculares.

Estas respuestas del espectador durante el espectáculo son percibidas el actor de dos modos antagónicos y complementarios. La primera permuta al espectador en reflejo, como si de un espejo que reverberase los signos autónomos de la representación que para él han sido emitidos, se tratase. La segunda transforma al espectador en un contra-emisor que, asumiendo una función fática, devuelve signos de distinta naturaleza y de contenido informativo nulo o escaso y, en determinadas ocasiones, alta previsibilidad.

A esto hemos de sumar una multiplicidad de señales que, entre los espectadores y reaccionando los unos sobre los otros, remiten como mensajes refractados, repercutidos y aprehendidos en un complejo intercambio sala-sala, sala-escena, escena-escena.

El espectador se enfrenta, no obstante, a una singularidad como emisor-receptor en el teatro: el placer de la cercanía del intérprete, pero con la prohibición de invadir el espacio escénico en el que se desarrolla la ficción, convirtiendo al actor a un tiempo en objeto inalcanzable y cercano. (UBERSFELD 1997:163)

Cada uno de los realizadores del espectáculo efectúa proposiciones de sentido, pero solo el espectador, ejerciendo a su vez de productor, es el encargado de dotar el trabajo de cada uno de ellos de un sentido final. El acontecimiento queda circunscrito en un ámbito mucho más amplio que el que es capaz de atribuir el lector, al hacerlo de una forma más decisiva. Esta atribución permite definir en el espectador la obligación de “ser formado” a la par que “estar formado”. No son unidades irreconciliables ambas premisas pues una incide en el crecimiento de la otra.

Es necesario, en esta sistematización que estamos desarrollando, hacer un inciso para, someramente, definir el otro elemento que hace del espectador precisamente eso. El espectáculo.

Toda producción teatral pretende conseguir esa letargia propia del éxtasis a que nos hemos referido. (...) El arte teatral debe, ante todo, suscitar la emoción (no la aquiescencia) del espectador. (BERENGUER 1991:37)

Todo espectáculo es un discurso y como tal debe definirse, no por sus reglas internas, sino por los efectos que ellas provocan tanto en quien lo produce como en quien lo recibe. La iluminación comporta una función utilitaria para que se vea a la par que simbólica para que se interprete. La música se proporciona para ser escuchada y para reforzar las emociones, conflictos o atmosferas de la representación. El actor, que con un dialogo constante, ya sea este explícito al ir dirigido hacia él o implícito, donde finge dirigirse solamente a su interlocutor, le interpela emocional y éticamente.

En esta relación *especular* desarrollada entre la sala y la escena resulta imprescindible que el receptor potencial de ese espectáculo tenga una preparación previa ya que, al convertirse en productor del significado del hecho teatral, es responsable de su participación en el proceso artístico. Una vez que se ha desarrollado la estrategia semiótica el espectador alcanza el “placer intelectual de la comprensión”, que no solo se basa en el acto de recibir sino en el hecho de participar. (UBERSFELD 1997:164)

El espectáculo es para el auditorio un desafío dependiente de la sensibilidad, de los rasgos biográficos y los dispositivos previos del auditorio, que se verán afectados de diferente manera según se haya establecido de la relación escena-sala, lo que condicionará el resultado de la vivencia espectacular. Y aun cuando el espectáculo teatral plantea a la audiencia desafíos disímiles, la experiencia estética consiste en que una parte de ellos se sientan superados de un modo en el que no median presiones, ni criterios de valor, ni orientaciones de carácter específico.

Consideramos que existen dos momentos decisivos para el espectador y de los que no va a salir indemne, pues en ese tránsito será un espectador distinto el que empieza del que termina. El “*ser siempre el que soy y tan diferente del que fui*” pirandelliano. Estamos hablando del espectador en el inicio/proyecto del espectáculo, donde son planteadas una serie de expectativas y en la culminación/recepción, donde las expectativas son o no son satisfechas.

Es en este proceso evolutivo del espectador donde encontramos el rol de “*espectador espectro*”. Nos hemos permitido la licencia de apropiarnos del término acuñado por Derrida, entendiendo que es aplicable a muchos más ámbitos de los que él explora. Del espectro nos dice:

“No es carne, ni hueso, ni cuerpo, ni espíritu, Pero a su vez, una y otra cosa. El espectro es una cierta cosa difícil de nombrar: no es ni espíritu, ni cuerpo. Pero a su vez, una y otra. Es una cierta forma fenoménica y carnal del espíritu. El espectro inaugura un área de indecibilidad”. (DERRIDA 2012:56)

Podríamos definir al espectador en esta indecibilidad en el inicio/proyecto del espectáculo; aspecto que pasamos a desarrollar para una mejor comprensión. Al “*espectador espectro*” le asignamos esa denominación pues “*existe*” como receptor implícito tanto en la creación del dramaturgo como en la traslación del director; al trabajar tanto el uno como el otro con su presencia incorpórea. Este hecho independientemente de que nuestro dramaturgo ejerza su labor en el Siglo de Oro y nuestro director prepare un espectáculo previsto para ser estrenado a finales de este año.

Es cierto que existirá una diferencia histórico-temporal entre sus “*espectadores ficcionales*” que habrá de ser contemplada en la adaptación espectacular, pero su universo referencial, en ambos casos, está presente en el proyecto.

A results de lo anterior asistimos a una dialéctica preconstruida culturalmente tanto por el dramaturgo como por el director, donde se valora lo que el espectador está preparado para recibir y lo que aún no está preparado para recibir, pero que se le va a dar.

Esa *violación del espectador* (UBERSFELD 1997:306) delimita el lugar determinante que el espectador ocupa en el proyecto teatral.

En este proceso de identificación del auditorio, el propio espacio del teatro queda condicionado por la presencia del cuerpo del espectador y su mayor-menor número, cercanía-lejanía o concentración-dispersión, convirtiéndose de este modo en signo para los otros espectadores en esa relación que hemos dado en llamar *escena-sala* y donde su actitud condiciona el entorno. En una especie de transmutación se convierte en actor necesitado de la interrelación con los otros espectadores. Función condicionada incluso por su disposición espacial donde no solo ve, sino que es visto de maneras disímiles, relegando la percepción a las diversas formas espaciales. Son muchas las representaciones modernas donde se obliga al espectador a efectuar actividades físicas de desplazamiento pasando de un estado de consumidor a uno de actor-testigo de su propio lugar en el espacio al ampliar y liberar su percepción visual.

[...] El concepto original de coro no está ausente de los experimentos con la disposición del público que realizó Grotowsky. En ellos, el director polaco se esforzaba por inmiscuir al público en la acción físicamente. El objetivo era crear una atmósfera de participación en la imagen del conflicto, que era subrayada por la inminencia del cuerpo exaltado del actor. Todo ello, naturalmente, colocaba en otro lugar de la experiencia dramática el elemento letárgico que conlleva el éxtasis de la catarsis teatral." (BERENGUER 1991:32)

Hemos de hacer un nuevo aparte pues, si bien es cierto que el propio espacio del teatro queda condicionado por la presencia del cuerpo del espectador, también lo es que el espacio teatral, configurado como elemento relacional *escena-sala*, es el único previo al espectáculo y dependiente de cada momento histórico. Esta relación teatro-sociedad ha determinado el número de teatros, la forma de la construcción e incluso su ubicación. De esta pre-configuración social ha surgido la relación espacial *escena-sala*, que determina la representación y como hemos visto, condiciona la recepción.

Para clarificar la cuestión hagamos cuenta de que son cuatro las relaciones espaciales entre el público y el escenario:

1. El espacio circular (en O). Engloba la escena y la sala y responde a un concepto ritual del teatro. Esta posición busca posibilitar la catarsis.
2. El espacio a "la italiana" (en T). La escena se sitúa frente a la sala. Típico del teatro burgués, propone una actitud pasiva por parte de los espectadores y facilita la ilusión de la realidad frente a la escena. Esta posición busca facilitar el entretenimiento.
3. El espacio de escena múltiple (en X). El público se encuentra en el centro y las escenas en los extremos. Relacionado con la idea del teatro total promulgadas por Artaud y el proyecto de Gropius/Piscator.
4. El espacio teatral japonés (en L en el caso del Teatro Nô y en F en el Kabuki) Los actores, en una pasarela, actúan entre el público lo que influirá en las vanguardias europeas del XX y especialmente en Meyerhold.

García Barrientos (2004) partiendo del modelo narratológico, compara la voz del narrador con el espacio escénico, pues, al igual que esta voz en la narrativa, el espacio rige la participación de los elementos que forman la ficción en el teatro.

Si permutamos esa voz en los elementos constitutivos del espacio escénico el sintagma escrito queda redimensionado en el espacio concreto y semántico del área de representación. Esto no hace sino demostrar que se puede ir más allá en la definición simbólico-espacial.

Bobes Naves (2001) por su parte desarrolla una semiótica del espacio en la que analiza la disposición arquitectónica del edificio teatral, la división entre sala y escenario, a lo que sumamos el resto los elementos de la teatralidad: la escenografía, la iluminación, el sonido y demás elementos que integran la teatralidad hacen patente al espectador la certeza de que se encuentra en un espacio de ficcionalidad. Una convención escénica complementada por la presencia del actor, que concita en una persona la trinidad signo-objeto-creador.

Aún le queda una última actividad a quien nos ha acompañado a lo largo de todo el capítulo. El espectador aplaude y con su intervención pasa a convertirse en comunicador de un discurso post-espectacular, encaminado a informar a los otros espectadores, en un proceso comunicativo en el que el “receptor” emite una respuesta final y perceptible que, pese a ser personal y a no poseer el mismo código de la representación, es un código reconocible por el realizador y los otros receptores.

Como reflexión y tras evaluar todo lo reseñado, mantenemos nuestra afirmación acerca de la pluralidad y tipo de intervenciones que el espectador mantiene con respecto a la representación. Dependiendo del hecho teatral al que se asista, de su biografía y de la relación escena-sala, el espectador tomará una actitud pasiva, discursiva, activa o incluso intervendrá como un personaje más. Nos movemos pues, en un espacio de circunstancias mudables, determinado por condiciones “indeterminables”. Y es que la supuesta pasividad aquiescente de los espectadores no existe pese a que, en ocasiones y con el fin de refrendar aportes teóricos, se los ha estereotipado en la convención¹⁰.

Sirva como ejemplo el modelo interaccionista (1963) de Erving Goffman que, en su paradigma fundacional sobre las relaciones sociales, denominado por él mismo microsociología, vincula los esquemas de “actuación” de las personas con la regularidad de determinados escenarios de interacción social, y sin demasiadas precisiones hace inferir cohesiones con las actuaciones dentro del teatro.

La comprensión central consiste en que la audiencia no tiene el derecho ni la obligación de participar directamente en la acción dramática que ocurre en el escenario. (GOFFMAN 1987:133)

Concluimos afirmando, que el teatro debe establecer con el público otro tipo de relación diferente a la mera pasividad catártica tradicional, permitiendo al espectador zafarse de su éxtasis y participar en el aspecto transgresor que toda creación teatral importante debe conllevar. (BERENGUER 1991:32)

¹⁰ Los estereotipos más difundidos son: 1. El espectador acepta unas convenciones a fin de comportarse correctamente en la sala. 2. Lo que ocurre en el escenario es ficcional y por lo tanto el espectador no debe intervenir. 3. Para que el espectáculo se desarrolle en óptimas condiciones deben cumplirse ambas convenciones.

Los hechos que nos entregan nuestros sentidos están preformados socialmente de dos modos: por el carácter histórico del objeto percibido y por el carácter histórico del órgano percipiente. Ambos no están constituidos solo naturalmente, sino que lo están también por la actividad humana; no obstante, en la percepción el individuo se experimenta a sí mismo como receptor y pasivo. La oposición entre pasividad y actividad, que en la teoría del conocimiento se presenta como dualismo entre sensibilidad y entendimiento, no representa para la sociedad lo mismo que para el individuo. Donde este se siente pasivo y dependiente, aquella, por más que se componga precisamente de individuos, es un sujeto activo, si bien inconsciente y por lo tanto impropriadamente tal. (HORKHEIMER 2000:233)

2.1.2. Teatro / hecho teatral / teatralidad

El siglo XX fue el siglo de la Relatividad, la cual, por cierto, nos acerca más de nuevo a Aristóteles que a Newton (KUHN 1978:314).

El término “teatro” se hace parte dolosa ante la imposibilidad de determinarlo por la des-definición que del concepto ha hecho una pluralidad de significados comunes, la extensión semántica de la teatralidad fuera del propio ámbito léxico de la escena y a causa del auge de la mediatización (DUBATTI 2009:247-257). Asistimos a una confusión léxica asentada en las intervenciones que el ser humano desarrolla en lo cotidiano con lo extracotidiano; referido al comportamiento artificioso que da sensación de que los participantes adquieren categoría de actuantes en un escenario frente a unos espectadores (VILLEGAS 1996:23). Toda la semántica que el empleo del adjetivo “teatral” y de su parcelación peyorativa han posibilitado esa des-definición de la que antes hablábamos del concepto teatro y de la merma del significado “convención teatral”.

Es importante la desdiferenciación entre el teatro, que abarca un conjunto de prácticas artísticas en continuo cuestionamiento y en la que diferentes combinaciones de formas favorecen un número variado de espectáculos, que son aquello que es ofrecido para ser observado y en los que confluyen multiplicidad de formas artísticas (SANTAGADA 2004:59-72).

El espectáculo es la categoría universal a través de la cual se observa el mundo. (BARTHES 2004:265)

Como viene siendo habitual en este trabajo que aborda el hecho teatral, de nuevo nos vemos inmersos en el ámbito de la paradoja y es que partimos de una teoría moderna de la cultura para encontrar la esencia primitiva.

El origen del teatro ha dado lugar a distintas teorías que, desde el ritual del sacrificio, pasando por el chamanismo han ofrecido una imagen pretérita y prístina del hombre de época pre-reflexiva en relación con la naturaleza y su medio social, donde la oposición entre espectáculo y acción performativa (ritual, ceremonia, juego) tropieza con la dificultad de separar estética de antropología. Paradójicamente, el teatro como lo conocemos incorpora tanto pensamientos racionales como decisiones éticas. Y es esta dicotomía la que ha servido para polarizar el teatro contemporáneo.

Por un lado, encontramos la visión del *Teatro de la crueldad* de Artaud, pregonando un teatro de éxtasis, que aboga por volver a lo pre-aristotélico y que alcanza su desarrollo escénico-ritual con el *Living Theatre*. Como contrapartida, pese a ser también no aristotélico, encontramos el *Teatro épico* de Brecht, plasmando un teatro que buscará ir a lo post-aristotélico. La visión chamánica por su parte la encontramos en directores como Brook o Grotowski.

Hay una concordancia en todos y es que el *acontecimiento dramático* (ALCÁNTARA MEJÍA 2002:35), confluye con el “hecho teatral”, en la representación, lo que genera una dependencia en donde el primero (acontecimiento dramático) se cumple a través de la realización del segundo (hecho teatral). Podemos hablar de teatro historicista, localista, de salón, micro teatro, de discurso social, de grandes autores, de grandes compañías, e inclusive de intervención social y tantas y tantas formas. La pluralidad de ofertas acaba con la homogenización de las formas.

Hablamos entonces de definir el aspecto específico de los espectáculos teatrales con un carácter bidimensional desde dos ámbitos dispares y complementarios que contendrían, en sí mismos un primer aspecto artístico o Experiencia artística, considerando que, en el marco de los espectáculos teatrales, aunque no necesariamente a partir de sus propiedades esencialmente artísticas, se promueve una experiencia estética.

El segundo término del binomio sería su aspecto cultural-ritual el que implica que el acceso a dicha experiencia ha de ser de carácter colectivo, posibilitado por el tipo de acción y la relación de carácter co-presencial y físico establecida entre la escena y la sala.

Dado que el mundo social se basa en convenciones y símbolos, todas las acciones sociales son realmente actos rituales o actos capaces de ser ritualizados. Toda la vida social es, de hecho, un “rito” o está “ritualizada” (DaMATTA 2002:26). Se produce entonces una simbiosis entre la materia prima del mundo cotidiano y el rito; materia prima que es el germen de la teatralidad, pero con el sentido de artificio.

La recepción teatral participa en la globalidad tanto de la experiencia artística como del aspecto cultural-ritual, por lo que no es capaz de discriminarlos individualmente para ponderar aquellas facetas a las que pretenda dar preponderancia en un momento dado. Por su parte el espectador lo percibe y participa de ello, acomodándose a cada uno de los estilos e implicando propia personalidad para que el espectáculo resulte para él lo más gratificante posible.

Kowzan (1969) propone un acercamiento restrictivo para la identificación y diferenciación de las llamadas Artes del espectáculo. Para ello propone utilizar tres criterios base que servirán para la posterior clasificación.

1. Correspondería a la presencia humana en el espectáculo, ya sea en forma afectiva o por antropomorfismo y mecanicidad, donde se prescindiría de él. (A)
2. Es lingüístico, es decir, una clasificación establecida por la presencia o no de la palabra. (B)
3. El tercer criterio queda supeditado a la existencia o no de la afabulación. (C)

Estos tres criterios de planteamiento supusieron a su vez la derivación en ocho tipos de espectáculo

Criterio	A	B	C	Tipo de Arte espectacular
1	X	X	X	Teatro dramático, ópera, recitaciones y oficios religiosos
2	X	-	X	Ballet, pantomima, cine mudo y comitivas.
3	-	X	X	Dibujos animados, proyecciones de figuras no humanas, espectáculos de luz y sonido.
4	-	-	X	Teatro de sombras, dibujos animados u otras proyecciones sin palabras ni imágenes humanas o la interpretación de autómatas de forma no antropomorfa.
5	X	X	-	Ciertos ritos o la recitación de un texto sin fábula.
6	X	-	-	Gimnasia, manifestaciones de fuerza y destreza, ciertos bailes y conciertos
7	-	X	-	Proyecciones abstractas que utilizan la palabra sin que exista fábula.
8	-	-	-	Proyecciones móviles, construcciones cinéticas, juegos de agua y fuegos artificiales.

Pero más allá de cuáles hayan sido sus orígenes históricos o la categorización que ha pretendido hacer de ellos, lo que nos interesa en nuestro estudio es que la forma del ritual satisface ciertas funciones sociales relativas al aprendizaje y a la transmisión de contenidos no verbalizables. Y destacamos que el carácter inmediato de la experiencia ritual, que implica la co-presencialidad de los miembros de la comunidad, genera sentidos reconocibles por los individuos, lo que nos lleva a pensar que ha sido el motivo por el que varios modelos teóricos caracterizan la relación escena-sala como la interacción univoca entre un espectáculo y un espectador.

Hemos señalado la recepción teatral como un tipo de experiencia estética a la que se accede en una acción colectiva, característica no contemplada por la filosofía del arte hasta Ingarden (1973) quien, a propósito de las funciones del lenguaje verbal en escena, hace referencia a la influencia del espectáculo sobre la audiencia de espectadores, pero dando por supuesto los condicionantes de la tradición selectiva.

La escena teatral se manifiesta como un inmejorable laboratorio para estudiar cómo funcionan las estrategias de teatralidad específicas de cada cultura, pero esto no debería impedir la aplicación de los resultados de estos análisis a otros hechos no artísticos; y viceversa, la teatralidad inherente a las ceremonias sociales, actos políticos, encuentros populares, así como a la construcción de las identidades y las estrategias de comunicación de los medios de masas, como la radio, el cine, la televisión o Internet, nos muestra la cantera de la que la escena teatral toma sus lenguajes. (CORNAGO 2005:87)

Por su parte Victor Turner (1969) incorporando el concepto de "experiencia" sostiene que toda representación -ritual, carnaval, teatro, etc.- es una explicación acerca de la vida, al generar y actualizar los significados inaccesibles a la observación y el razonamiento ordinarios y que se manifiestan conectándose con deseos, valoraciones, emociones y cogniciones e imprimiendo significado al drama social.

En términos generales, los estudios sobre teatralidad se pueden dividir entre aquellos que abogan por una comprensión amplia de este fenómeno y quienes lo piensan como algo privativo del medio teatral.

Detrás de estos acercamientos subyace la necesidad de entender toda realidad como un proceso de puesta en escena que solo funciona en la medida en que se está produciendo, es decir, que está siendo percibido por unos espectadores. (CORNAGO 2005:98)

Pero hemos de insistir en que ambas posturas no son excluyentes, sino complementarias a la hora de arrojar miradas sobre obras artísticas o fenómenos culturales.

Y será Barthes (2004) quien, con su rechazo al texto dramático en pro a lo performativo, definirá la teatralidad como “la especificidad de lo teatral”. (BARTHES 2004:272)

¿Qué es la teatralidad? Es el teatro sin el texto, es un espesor de signos y sensaciones que se edifica en la escena a partir del argumento escrito, esa especie de percepción ecuménica de los artificios sensuales, gestos, tonos distancias, sustancias, luces, que sumerge el texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior. Naturalmente, la teatralidad debe estar presente desde el primer germen escrito de una obra, es un factor de creación, no de realización. No existe gran teatro sin una teatralidad devoradora, en Esquilo, en Shakespeare, en Brecht, el texto escrito se ve arrastrado anticipadamente por la exterioridad de los cuerpos, de los objetos, de las situaciones; la palabra se convierte enseguida en sustancias. (BARTHES 2003:54)

Los trabajos de los deudores del posestructuralismo francés como Féral y del concepto de "deconstrucción" de Derrida conciben la “teatralidad” como una composición en dos partes diferenciadas: la parte teatral (que inscribe al sujeto en lo simbólico, en los "códigos teatrales") y la parte de la representación (que deshace estos códigos y "competencias", permitiendo el flujo del deseo del sujeto hacia la palabra). La primera crea estructuras, que son destruidas por la segunda. (FÉRAL 1982:178)

Hasta ahora y con las definiciones y aproximaciones al término “teatralidad” hemos podido afrontar un breve compendio que nos permitía una visión general de la situación pero para un uso preciso, amplio y lo más diverso posible se ha de transitar más fehacientemente partiendo no solo de las ideas de Barthes, sino que pasando por aquellas que no hacen sino considerar la teatralidad como una “naturaleza mimética enunciativa” (DEL PRADO 1997:83), llegar a las que consideran la ubicuidad de la teatralidad en todas las facetas de la vida ya sean sociales, pedagógicas, deportivas, rituales formalizados, rituales de la cotidianidad, (DaMATTA 2002:30) sin obviar las que consideran la teatralidad fija en la mirada del observador más que del emisor. (ADAME 2005:15)

Pavis por su parte definirá la teatralidad como “lo que, en la representación o en el texto dramático, es específicamente teatral” (PAVIS 1998:468) para favorecer la concreción del concepto, de por sí generalista e incluso idealista.

Toda representación escénica es teatral y por lo tanto disímil de lo cotidiano pues al depender de formas y estereotipos concretos el teatro se distancia y se sumerge en lo extracotidiano. Sin embargo, será la mirada del otro la que favorezca el acercamiento pues todo fenómeno de teatralidad se construye a través de la mirada de un tercero. La teatralidad existe mientras alguien está mirando, lo cual afectará el comportamiento del primero y generará una serie de interpretaciones en el segundo, en el mejor de los casos. En el momento en que deje de hacerlo, la teatralidad desaparecerá y no es posible pensarlo como un producto acabado a la espera de un receptor que lo interprete.

En resumen, podemos definir la teatralidad como la cualidad que una mirada otorga a una persona que se exhibe consciente de ser mirado mientras está teniendo lugar un juego de engaño o fingimiento visible. Si el engaño no permitiera ver la realidad de la representación que se esconde detrás no habría teatralidad. Selección, mirada y acuerdo: lo seleccionado es depositario de la mirada, de modo y manera que podemos hablar de un “efecto de encuadramiento”, que pone en relación dos espacios desde el principio (ADAME 2005:491)

En este mismo sentido Lotman referencia el espacio cultural, al que llama *semiosfera* con estas palabras: “Ya que el teatro y la conducta humana interaccionan mutuamente encontramos que, paralelamente la tendencia que se ha mantenido activa a lo largo de la historia del teatro de hacer que la vida en el escenario tenga parecido con la vida real, existe otra tendencia opuesta tan constante que consiste en hacer que aspectos de la vida real (o aspectos de ella), [de la conducta humana] tengan parecido con el teatro” (LOTMAN 1996:155)

Esta afirmación espaciotemporal no hace sino refrendar que la teatralidad implica una mirada consciente y visibilizadora de los códigos exteriores que están siendo empleados como si de la prerrogativa de un cronotopo se tratase.

Sirva como refrendo de lo enunciado el juego representacional que Cornago plantea.

Pongamos que una persona está en un restaurante y mira fijamente a una pareja sentada en la mesa de al lado discutiendo acaloradamente. De pronto, el hombre tiene la sensación de que esa situación es muy teatral, que ya la conoce, que los códigos le son familiares. Esto se produce porque su mirada es capaz de detectar tras los gestos, movimientos y entonaciones que le llegan de esa pareja, un determinado código con el que se construye un sentido determinado; pero sabemos que detrás de ese acto de representación redoblado sobre sí mismo, hay un límite, detrás del cual se esconde un vacío, que se adivina, pero no se significa, y que tratamos de cubrir desplegando en superficie esa representación. La pareja del restaurante, en principio, no está haciendo teatro, no está representando (aunque inevitablemente no pueden prescindir de la imagen exterior que ofrece cada uno de ellos en ese acto de enfrentamiento con el otro, con el propósito de convencerle, que es una discusión), pero la mirada del hombre es capaz de percibirlo como si así fuera. (CORNAGO 2005:48)

A resultas nos encontramos una potenciación de la exterioridad, y con unos signos vacíos de significado contingente y plenamente funcionales en un plano simbólico plural de significados, favoreciendo una multiplicidad de interpretaciones en la que sólo hay lo que se ve, “lo visible es lo real y verdadero”.

A menudo se habla de teatralidades políticas, sociales, emocionales o religiosas por lo que es necesario establecer la diferencia entre teatralidad y representación pues para que la primera se produzca el engaño ha de ser visible, ya que en caso contrario el juego teatral no tendría lugar. La representación constituye un estado mientras que la teatralidad es una cualidad que adquieren algunas representaciones y que se puede dar en mayor o menor medida; a diferencia de la representación, que no admite la gradualidad.

La teatralidad exige la exageración de las formas para facilitar la visibilidad del juego y poder, por tanto, atraer la mirada del otro con sus signos. El mecanismo semiótico de la representación se desarrolla en el espacio de lo visible donde se encuentran los significantes y los significados. Por su parte, la teatralidad queda delimitada entre dos campos: el campo de lo que se ve y el campo de lo que queda oculto, pero no debemos confundir este con el espacio signifiante, ni el campo de lo visible con el de los significados (CORNAGO 2005:104).

La teatralidad saca la representación a la superficie, pero la verdad de esta no coincide con la verdad de la teatralidad. Anne Ubersfeld la define como el “conjunto de signos textuales, corporales y audiovisuales presentes en un espacio textual o escénico y que interactúan entre sí ante un lector o espectador”. (UBERSFELD 2002:132)

[...] no es una actividad “artística”, es un proceso general que afecta a todos los campos de actividad, proceso profundamente inconsciente de separación, de exclusiones y desapariciones [...] instituir entre una y otra región una relación de representación o de doblez, acompañada obligatoriamente de una desvalorización relativa de las realidades de escena que entonces ya no son más que representaciones de las realidades de realidad (Lyotard 1973:59).

Representación nos evoca el producto representado, la imagen construida, pero el enfoque teatral muestra, por medio de la exterioridad material la ostentación de los signos que entran en juego y, por ende, el carácter procesual siendo ahí donde hay que encontrar su sentido.

Asistimos a la muerte del signo como instancia de sentido; abolido el referente y el significado, sólo queda el brillo reluciente de los significantes multiplicados hasta lo infinito por las redes massmediáticas. (CUADRA 2003:71)

Es cierto que se han desarrollado avances y que el concepto de la teatralidad encuentra su reflejo en cada vez más disciplinas como son los campos de la lingüística, la sociología y la antropología (Goffman 1959; Turner 1969; Burns 1973), pese a lo cual, aun no hemos desarrollado unos estudios de sus complejas implicaciones. Ni siquiera la teatrología nos brinda explicaciones explícitas de las estrategias de teatralidad en obras, autores o periodos históricos en su conjunto. A la hora de encarar la dimensión teatral, tan importante ha de ser la trama, el sentido de la historia y el desarrollo de los personajes como la fisicidad del escenario y el lugar que ocupan los espectadores. Concluimos reconociendo la necesidad de herramientas de análisis distintas, pero aún y así, no se trataría de acercamientos excluyentes, sino complementarios.

2.2. La butaca

2.2.1. El espectador y el arte

“Es inútil preguntarse si el arte es o no un reflejo del mundo: en el teatro es el propio espectador el que lo convierte en tal, remitiéndolo a su propia experiencia” (UBERSFELD, 1997:323)

El objeto artístico se define como el producto caracterizado por adoptar una estrategia de creación cuyo fin persigue la intermediación vital entre el artista y el mundo, en una máxima disponibilidad y eficacia para el arte y para la vida. ¿Podemos entonces aquilatar representación y objeto artístico?

Es cierto que toda obra artística, se cimenta pensando en el efecto que habrá de causar en su receptor, pero en el caso de la teatralidad se piensa en función de su recepción por el otro, porque fuera del momento en el que alguien la esté percibiendo, no existe; cuando deje de mirarla, dejará de haber teatralidad.

En pleno siglo XXI el concepto de arte para el espectador contemporáneo se ha deslindado de la imagen de “camino que hay que recorrer” para sumergirse en “la obra vivenciada como experiencia” a resultas de lo cual se produce una temporalidad e ilimitado intercambio entre objeto e individuo. El arte se vuelve de este modo experiencia inmersa en un cotidiano.

Hay dos maneras de hablar sobre la condición humana: el proceso de inspiración, mediante el que pueden revelarse todos los elementos positivos de la vida, y el proceso de la visión honesta, por el que el artista da testimonio de cualquier cosa que haya visto. El primero depende de la revelación, y no puede realizarse con santos deseos. El segundo depende de la honradez, y no ha de empañarse por los mencionados deseos. (BROOK 1973:88)

El arte es siempre una actividad humana, aunque no toda actividad o producto realizado por el hombre puede o debe ser llamado arte. Aristóteles en el libro VII de su *Metafísica* señala que “*del arte proceden las cosas cuya forma está en el alma*” (ARISTÓTELES 1990: VII,7,1032a25-b1) enfatizando la importancia de quien lo produce y constituyendo el arte como producto de la reflexión consciente, que tiene como fundamento un conocimiento (TATARKIEWICZ 1991:56).

No hay en la escena “sucesos” verdaderos, reales; la realidad no es el arte. Este es, por su naturaleza misma, un producto de la imaginación, como debe ser en primer término la obra del autor. La tarea del actor y de su técnica consiste en transformar la ficción de la obra en el acontecimiento artístico de la escena. En este proceso desempeña un papel importante nuestra imaginación. (STANISLAVSKI 2003:67-68)

El Arte ha sido puesto a prueba, cuestionando y ha ido rompiendo con modelos tradicionales como son la imitación de la naturaleza o de la belleza. Durante el siglo pasado se ponderó lo inacabado, defendiendo así la idea de que el arte llega a su fin cuando el artista o creador así lo decide (CASTRO 2004:343). En lo que a las artes escénicas concierne esta disgregación de lo que el modelo tradicional había sido, esto es, la representación condicionada al texto facilitó la aparición del happening, el performance, las instalaciones, el teatro relacional o el denominado teatro postdramático, como ejemplo del concepto de lo espontáneo, de lo inmediato, lo perecedero y lo efímero, que ya anticipara Artaud.

Afirmo que la escena es una lugar físico y concreto que exige ser ocupado, y que se le permita hablar su propio lenguaje concreto. Afirmo que ese lenguaje concreto, destinado a los sentidos, e independiente de la palabra, debe satisfacer todos los sentidos; que hay una poesía de los sentidos como hay una poesía del lenguaje, y que ese lenguaje físico y concreto no es verdaderamente teatral sino en cuanto expresa pensamientos que escapan al dominio del lenguaje hablado (1938). (ARTAUD 1990:57)

Nos encontramos frente a un replanteamiento de actualización del arte tendente a la mezcla, a lo performativo y, a fin de cuentas, lo transdisciplinar. Esto nos permite definir el “teatro” como un arte sustantivo al ser la suma de diversas disciplinas o “síntesis de todas las artes” (WRIGHT 1992:11). Todas ellas se nutren de la realidad y presentan sus propios signos que permutan en signo teatral; definido desde un punto de vista semiológico por Anne Ubersfeld como remitente de un algo en el mundo que representa.

El signo teatral se convierte de este modo en un elemento concitador, persistente y culturalmente desarrollable. Esta metamorfosis en “unidad mínima” o “segmento cuya duración es igual al signo que dura lo mínimo” (KOWZAN 1969:28) es lo que precisa la elaboración de una teoría, pero obliga a fragmentar el *continuum* de la representación con lo que se convierte en un torpe juego de segmentación a la búsqueda de un análisis semiótico. Sería más fructífero en el análisis del espectáculo, observar la convergencia o divergencia de varias redes de signos y señalar su función en la producción de sentido y en la recepción del espectador. (PAVIS 1998:453)

El teatro pertenece a la vez a las artes de la ejecución (música, danza) y a las artes de la representación mimética (pintura, cine, etc.). Las primeras tienen como base el cuerpo humano en relación o no con un instrumento que la prolonga: son las artes del tiempo, las artes de la presencia viviente. Son lo que son. No tienen pretensión de estar en lugar de otra cosa, de ser representación de otra cosa ausente. Las otras, son las artes de la representación de la ausencia. El cuadro o la película son también presentes, son un estar-ahí, pero figuran una ficción, una ausencia, y tienen un soporte hetero-material. (UBERSFELD 1997:46)

Ya hemos visto como la década de los años sesenta es origen de grandes transformaciones, como que lo teatral se erigiera en el centro del debate artístico desafiando los preceptos de pureza de las categorías artísticas defendidos por críticos como Clement Greenberg o Michael Fried¹¹.

¹¹ Quien denomina peyorativamente como “teatralidad” a toda obra que se relaciona de forma *tramposa* con el observador coartando, a su entender, la libertad de su mirada para forzar el modo en que debe ser vista.

En *Idea del Teatro* Ortega y Gasset (1946) marca la línea de reflexión que ha de tener un espectador en tanto y cuanto se pregunte ¿Estamos seguros de saber lo que vemos realmente en el escenario? El interés que suscita este opúsculo radica primordialmente en su contenido doctrinal pero también porque en él encontramos en síntesis varias ideas orteguianas: va a considerarse el teatro como una manifestación integral, dentro de la que están comprendidas naturalmente las obras poéticas, pero también inseparablemente unidas a ellas, los actores que las representan, la escena en que se ejecutan y el público que las presencia.

El tiempo se instalará en el corazón de la experiencia artística convirtiendo la obra de arte en un acontecimiento que reclama la participación directa del espectador. Las formas artísticas recuperan la incisura hacia la beligerancia política como mecanismo transformador que fusione alta y baja cultura. Se conquista la calle como espacio de representación, difuminando las fronteras entre el arte y la vida y el propio artista efectúa el trasvase de parte de su creación hacia otras disciplinas para romper su propio encasillamiento en una única categoría.

La dificultad no radica en comprender que el arte y la epopeya quizá vayan unidos a ciertas formas sociales de desarrollo. La dificultad consiste en que todavía conservan para nosotros goce artístico y que en cierto modo valen de norma y de modelo inasequible (1867). (MARX 2015)

Y ha sido esa necesidad de comprender el papel que desarrolla el espectador artístico en una cultura como la contemporánea tan absolutamente globalizada la que ha conllevado el obligatorio empleo de esa transdisciplinariedad por la que abogábamos en un principio. Algo nos ha resultado absolutamente significativo y es que en la formulación kantiana de la creación artística exige un no-sometimiento a las reglas establecidas por la tradición, sino que el artista ha de configurar las suyas propias para ofrecer un producto nuevo y original.

“Así pues el arte bello no puede inventarse a sí mismo la regla según la cual debe efectuar su producto. Pero como sin regla anterior no puede un producto nunca llamarse arte, debe la naturaleza dar la regla al arte en el sujeto (1790)” (KANT 1990:359)

Schopenhauer pone como condición indispensable para el artista que niegue su propia voluntad, su libertad para de este modo diluirse en una voluntad suprema. Se trata pues de la ponderación del artista -Kant- que se hace uno con el mundo de las ideas -Schopenhauer- para el desarrollo artístico. El retruécano freudiano de “matar al padre” en el mundo del arte ha dado lugar a la ponderación de los procesos en lugar de los resultados y el efecto de esto... una sobrevaloración constante de lo efímero. A este tipo de trabajos difíciles de clasificar se les etiqueta como “*live art*”, y son así referenciados precisamente porque lo incluye todo y no excluye nada. Por su exclusión de los teatros tradicionales, a menudo estas prácticas han encontrado refugio en museos y galerías; de ahí en parte su catalogación como “arte vivo”, frente al estatismo de cuadros y esculturas.

Podríamos hablar de una revolución de la forma. La soledad del significante y el aislamiento del significado, “un significante que ha perdido su significado se ha convertido así en una imagen” (FOSTER 2002:179). Una escenografía de signos sobre un telón de fondo del sinsentido.

Desde mediados del siglo XX y en diferentes oleadas se han dado distintas confluencias entre las artes visuales y las escénicas, cada vez con diferentes objetivos: una implicación mayor en la experiencia estética, un impacto más directo sobre el entorno cotidiano, una relación más porosa con la vida fuera de los lugares del arte o una resistencia al mercado del arte, por ejemplo. No se trata solo de interdisciplinariedad, sino también de la voluntad de ampliar los ámbitos de acción, de afectar a la vida y a los contextos. (VIDALES 2017).

La consecuencia inmediata es la fundamentación de nuevas claves de lectura; una nueva clase de textualidad en todas las artes, pues la caótica proliferación de imágenes fragmentadas y desconectadas vuelve imposible una lectura lógica y lineal. Fruto de la voráGINE máSSmediática se deconstruye la semántica y la referencialidad, anulando la posibilidad de significación, es decir, la posibilidad de leer el mensaje a nivel ideológico.

No queremos abrumar al público con preocupaciones cósmicas trascendentes. Que haya claves profundas del pensamiento y de la acción, que permitan una comprensión de todo el espectáculo, no ataÑe en general al espectador, ni le interesa. Pero es necesario que esas claves estén ahí, y eso sí nos ataÑe (1938). (ARTAUD 1990:87)

A la par, existen prácticas que trabajan dentro de los márgenes de lo que hasta el momento se ha considerado teatro o danza sociológicamente “hegemónico” y que son fundamentales también para mantener un discurso cohesionador al entender que ayudan a tender puentes con el pasado, a afianzar tradiciones y recorridos de las artes, a asegurar una continuidad entre las propuestas más conocidas y comprensibles y las más experimentadoras. Un caso paradigmático es Bélgica, gracias en parte a su escasa tradición teatral. Como no tenían un gran repertorio clásico, en los años cincuenta el gobierno empezó a invertir para crear uno contemporáneo y así se ha convertido en uno de los países que más apoyo ofrece a los artistas actuales. El aclamado Jan Fabre es producto de esa decidida política belga.

Grandes debates, "la crisis del teatro". El teatro es crisis. Esa es en realidad la definición del teatro (debería serlo). Sólo puede funcionar como crisis y en crisis; de lo contrario, no tiene ninguna relación con la sociedad fuera del teatro. [...] Habría que cerrar los teatros por un año, y ver si la gente nota la diferencia, y si no, el teatro no está cumpliendo su misión. (HEINER MÜLLER 2012)

Dar carta de naturaleza a este discurso significa participar de lo expresado por Dino Formaggio cuando dice: “arte es todo aquello a que los hombres llaman arte” (FORMAGGIO 1976:11) permitiendo que el concepto se amplíe en márgenes y posibilidades, pero debilitando en sus fronteras, des-definiéndose (DUBATTI 2009:247-257). Ese desdibujarse fronterizo, genera una imbricación de conceptos como arte y artesanía, arte y prácticas cotidianas, arte y publicidad, arte y cultura popular (SÁNCHEZ 2002:135), favoreciendo un descentramiento en las diversas prácticas artísticas. En este nuevo régimen del arte en el que la estética remplaza al arte el artista-creador, no encuentre una posición de preeminencia lo que le lleva al aislamiento y con la necesidad de disolverse y desaparecer, quedando el arte sin sentido. (*Ibid.*, p.156). Los estudios hermenéuticos como canalizadores analíticos del fenómeno artístico han supuesto un notable aporte al atribuir la capacidad activa de interpretar la realidad tanto al artista; capacitado asimismo para producir un nuevo objeto, como al público; interprete del universo semántico del nuevo objeto producido.

Eso que dicen que el teatro es un espejo de la realidad, pues a mí no me interesa. Para mí el teatro tiene que enseñar otras realidades, otras formas, realidades asociadas sobre todo a mayor libertad. Todos vivimos con tan poca libertad que no nos permitimos muchas cosas, gritar, cantar, tirarse al suelo, hay muchas cosas que no nos las permitimos y que son cosas humanas. En el teatro a veces lo que me gustaría es que el espectador sienta envidia. (RODRIGO GARCÍA 2008)

Hacemos nuestras las palabras de Anne Ubersfeld con las que iniciábamos este capítulo para defender taxativamente esa idea sin ambages ni falsos pudores pues, a lo largo del desarrollo de esta investigación, han sido muchos los escritos hallados que, en un alarde léxico-semántico, han evitado hablar de arte y representación en el mismo párrafo.

2.2.2. El espectador y la experiencia estética

Hay un elemento de pasión en toda percepción estética. Sin embargo, cuando estamos abrumados por la pasión, como en la extrema ira, el temor, los celos, la experiencia definitivamente no es estética. No se siente la relación con las cualidades de la actividad que ha generado la pasión (1934). (DEWEY 2008:57)

No podemos abordar recepción y arte sin referenciar el tradicional concepto de experiencia estética, pues es, en sí misma, el estudio de las sensaciones y del impacto de las obras de arte en el sujeto receptor. Ni está de más recordar que filosóficamente el sentido de placer varía con respecto a las distintas concepciones que en materia de experiencia artístico-estética se tenga, entendiendo como estética la parte de la filosofía que tiene por objeto el arte, atributo tanto de la estética como fruición naturalista, según el contexto.

Los sofistas establecen que existen dos tipos de artes: aquellas denominadas útiles o aplicadas, como pueden ser la alfarería o la carpintería, y objetivables a un fin práctico, y las bellas artes, buscadoras una finalidad estética perceptible de forma sensible por los sentidos. Tatarkiewicz recuerda, a propósito de los sofistas, que estos consideraban que la poesía no era compuesta con vistas a la verdad, sino para el placer de los hombres, lo que anularía su carácter funcional para ponderar su componente hedonista. (TATARKIEWICZ 1991:104)

La experiencia estética permite a cualquier persona acceder al placer estético independiente de su nivel cultural ya que concierne a un placer puramente natural. Por el contrario, el placer derivado de la experiencia artística solo puede ser disfrutado por aquellos iniciados en las pautas de la contemplación artística.

Si la experiencia estética es la consecuencia vivencial en un individuo que, tras un encuentro con la belleza en fenómenos y situaciones; ya sean naturales o creadas por el ser humano, que hace que experimente un conjunto de emociones placenteras y un

conocimiento que pueden considerarse de carácter estético es por tanto elemento “autotélico”, al contener una satisfacción y finalidad en sí misma. Esta estetización de la vida cotidiana es uno de los rasgos que mejor caracterizan las transformaciones de nuestro tiempo. Podemos definir su origen en la expansión de la industria *massmediática* y como no, en la iconización exhaustiva que de lo cotidiano se ha hecho. Un fluir continuo entre la experiencia estética y la experiencia extra-estética o “realidad”.

La sociedad de este siglo o lo que es lo mismo, el espectador contemporáneo, se caracteriza por aquilatar todo tipo de expresión artística debatiéndose entre la herencia de su valor cultural y la comunicación entre individuos, fluctuando nuevos caminos sumergidos en un estilo críptico y, a veces, discordante con los conceptos y preceptos del arte heredado. (SÁNCHEZ 2002:156)

Las Transvanguardias, el Onirismo-art, las exposiciones postmortem, el Abstracto romántico, el “Myth art”, el post-internet o la gentrificación son consecuencia de una sociedad expuesta a los medios de comunicación y del consumo. Existe tanto de todo que todo se esparce sin una dirección concreta.

Ponderando la vaporosa imagen proyectada sobre el discurso interno se desarrolla una estetización de la experiencia en general: la belleza no tiene límites “*beauty unlimited*” o referenciando el quiasmo con que Keats cierra el poema “*Ode on a Grecian Urn*”

“Beauty is truth, truth beauty, —that is all

Ye know on earth, and all ye need to know”. (KEATS 2015)

Queda así colocado todo bajo un mismo sesgo: el atuendo deportivo, el diseño, el cuerpo pasado por quirófano, la cocina, es arte y son artes, es decir, todo es arte excepto el arte. Está en todos lados y en ninguno; dicho de otra manera, el arte se halla en un estado espiritoso. Lo que se concibe como arte es inasible, queda la imagen en un estado de objeto vacío. Es el triunfo del “*ready-made*” (MICHAUD 2002 en SÁNCHEZ 2002:56).

El significante sobre el significado configura un espectro de receptor de “formas” que no de “contenidos”. Nos encontramos pues, frente a una sociedad compuesta por individuos que otorgan mayor importancia al “como se dice” que al “que se dice”, en la recepción de los mensajes.

La irrupción de la cultura audiovisual o de la imagen también ha provocado cambios de percepción con el mundo que nos rodea, pues la propia existencia cotidiana ha quedado permutada por el mundo de las tecnologías provocando que nuestra relación con los discursos quede prefigurada por la experiencia estética. Este cambio de percepción ha ponderado, en palabras de Marshall McLuhan (1998:23), unos sentidos sobre otros.

El hombre prehistórico o tribal existió en un armonioso equilibrio de los sentidos, percibiendo el mundo igualmente a través del oído, el olfato, el tacto, la vista y el gusto. Pero las innovaciones tecnológicas son extensiones de las habilidades y los sentidos humanos que alteran dicho equilibrio sensitivo; una alteración que, a su vez, inexorablemente, da una nueva forma a la sociedad que creó la tecnología. (Mc LUHAN 1998:23)

Pero toda esta ponderación “socialmente culturizada” que otorga la experiencia estética y denominada *Teoría centrista del arte* tiene su contrapartida. La fuerte presencia de la estética al centrarse exclusivamente en la obra de arte desvaloriza y deslegitima una serie de experiencias estéticas vivenciales en lo cotidiano.

La tiranía de la obra de arte tiende a caracterizar a los objetos o a las situaciones consideradas no artísticas como experiencias secundarias o incluso inferiores trayendo como consecuencia la imposición de un modelo artístico para todas las experiencias estéticas, lo que incluye las más ordinarias.

Lógicamente este acontecer no deviene por la casualidad sino por la causalidad. El siglo XX implicó el crepúsculo del periodo moderno y el inicio de sugerentes reflexiones en torno a su decadencia. El derrumbe de la razón y los grandes relatos que enaltecían y magnificaban la producción del individuo racional dio paso a una sociedad carente de valores, embaucada por los logros tecnológicos y alentada hacia el consumo. El Arte, como institución autónoma e independiente se vio abatido desde la vía práctica, con nuevos lenguajes poéticos, y desde la vía teórica, con reflexiones que pusieron de manifiesto las deficiencias y controversias de una disciplina construida sobre los valores propios de una época ya pretérita y asentada en una invención surgida en el siglo XVIII que dio origen a las divisiones entre arte y artesanía, entre el placer estético y la experiencia ordinaria y entre el artista y el artesano. (SHINER 2004:5)

Víktor Shklovski escribe hacia 1917 el famoso artículo *El arte como artificio*, a modo de declaración de principios de la que habrá de ser conocida como escuela formalista, movimiento que fue el primero en considerar el texto literario como un sistema de procedimientos donde se pondera la autonomía estética, la libertad creativa, el extrañamiento con que se recogen en la mirada los objetos y asuntos del mundo y la definición ética.

Y es en esta búsqueda de retornar el arte a la vida cuando cuatro años antes de la publicación de *El teatro y su doble* de Artaud (1938), el filósofo norteamericano John Dewey (1934) cuestiona la escisión entre arte elevado y arte popular, postulando que la experiencia estética¹² es imaginativa, y aduciendo que, si las raíces de la experiencia se encuentran en la interacción del ser humano con sus circunstancias, la experiencia solo puede ser consciente o lo que es lo mismo, materia de percepción, cuando entran en ella significados de experiencias anteriores (DEWEY 2008). Así pues, podríamos definir la imaginación como un mecanismo de ajuste entre lo nuevo y lo viejo.

Y el público creará en los sueños del teatro, si los acepta realmente como sueños y no como copia servil de la realidad, si le permiten liberar en él mismo la libertad mágica del sueño, que sólo puede reconocer impregnada de crueldad y terror (1938). (ARTAUD 1990:96-7)

¹² Su otra preocupación consiste en lograr conectar la experiencia estética con la experiencia ordinaria y prefiere hablar de “experiencia”, antes que de “acción” estética.

El proceso creativo se caracterizaba por su carácter activo y productivo siendo denominado habitualmente con la palabra arte y con la palabra estético aquello que aludía sólo al carácter pasivo de la recepción.

Dewey va a eliminar las escisiones entre ambos campos al atribuir al proceso creativo cualidades propias, que el artista ha de encarar mientras realiza su actividad pues la obra de arte no será sólo representación de objetos o expresión de sentimientos, sino que será una solución a conflictos que se generan en el mundo. Su naturalismo epistemológico será lo que proporcione unidad y sentido a una propuesta estética originada en y desde la vida¹³ promulgando una eliminación de toda escisión dualista que nos impida percibir nuestras actividades cotidianas como procesos creativos.

¿Por qué el auge de la Teoría centrista del arte frente a la Estética de la cotidianidad?

El objeto artístico se diferencia de cualquier objeto de actividad cotidiana por su condición de aglutinador de varios referentes destacables:

1. La existencia de “la frontera”; elemento articulador que delimita donde empieza y termina la obra de arte, pero inexistente en los objetos o en las actividades que en el día a día realizamos.
2. La preponderancia de unos sentidos frente a otros; así pues, la vista y el oído resultan privilegiados por su relación directa e histórica con la esfera conceptual e intelectual, además de retrotraernos a la escuela pre-platónica sofista. Por su parte los sentidos que forman parte de nuestra vida cotidiana como el olfato o el gusto siempre han sido considerados viscerales e instintivos lo que les confiere una menor importancia.
3. Una autoridad identitaria o esencia de un autor creador y con pretensión de que ese objeto sea una obra de arte. El objeto de uso cotidiano y que diariamente manipulamos no tiene un autor identificable, lo que permite que modificamos sus características interviniéndolo; actitud que en modo alguno sucede con la obra de arte.
4. Otro factor fundamental que marca la diferencia es el contraste temporal pues el objeto de arte permanecerá mientras que el objeto cotidiano tiene un carácter efímero y completamente sustituible.
5. El objeto de arte es creado y apreciado por su significado estético. En cambio, el objeto cotidiano es usado y apreciado de manera funcional. Privado de su valor funcional perdería su valor estético. En esta interacción con los objetos utilitarios encontramos la teoría funcionalista de Sócrates.

¹³ Así, su naturalismo supone un papel activo y participante en el mundo, pero también continuo, porque las situaciones acontecen a cada instante en ese proceso incesante que es vivir. El hombre debe adoptar un papel participativo en el fluir y, por ello, es un proceso inacabado o incompleto. De este modo, nos descubrimos en la naturaleza como participantes, intérpretes y creadores más que como espectadores.

Todos estos referentes singularizan el objeto artístico de modo que socialmente asumimos de un modo no consciente su preponderancia e inaccesibilidad y por ende la validez de la estética de la obra de arte. Yuriko Saito¹⁴ (2007) resume en tres paradigmas las causas para identificar esta asunción social.

En primer lugar, el rechazo teórico que del ámbito estético de nuestra vida tenemos, lo que favorece que interactuemos estéticamente con el mundo a través del arte, pero entendido como una experiencia ajena.

En segundo lugar, el etnocentrismo pues al circunscribirnos al ámbito institucional occidental de los dos últimos siglos se produce la falta de una perspectiva más global o histórica imposibilitando la visión que hace del arte un hecho universal y compartido por todas las culturas.

En último lugar, la errónea percepción social de lo estético como algo altamente especializado y aislado de nuestras preocupaciones diarias, conlleva la consideración del arte como algo ajeno y baladí para nuestras vidas.

Estos tres postulados, que parecen relegados a la experiencia artística visual del arte pueden ser aplicados a la ecuación representación/espectador/sala-espectáculo. Y ahí es donde la Teoría centrista del arte se hace fuerte; en que la experiencia estética se presenta como algo aislado y separado de los asuntos cotidianos. Pensemos, a modo de ejemplo, lo que supone que un grupo de espectadores de los que sabemos: van a formar parte del binomio escena-sala, a acometer el acto de la recepción dotando de sentido el espectáculo y que además son la razón existencial del hecho escénico existe la diferencia de enunciado entre: “voy a ver un espectáculo teatral” o “voy a formar parte de un espectáculo teatral”.

El mundo escénico, que se mueve en el ámbito de lo extracotidiano y de la convención pactada se encuentra en el momento actual con una centralización de la estética en la obra de arte en detrimento de la experiencia estética de la cotidianidad.

Un poeta debe ser más útil que cualquier otro ciudadano de su tribu. (LAUTRÉAMONT. Los cantos de Maldoror, 1869)

Y retomando el discurso de que la experiencia estética se presenta como algo aislado y separado de los asuntos cotidianos es significativo que, con respecto al arte escénico, algunas de las denominadas categorías teatrales trasciendan el marco de la obra al imbricar actitudes fundamentales del hombre ante la existencia para, puesto en forma artística, manifestar principios fundamentales del comportamiento y, por tanto, valores antropológicos y sociales. Nos referimos al Teatro del oprimido, Teatro Periodístico, Teatro Legislativo, Teatro invisible, Teatro Imagen, Teatro-Foro, Teatro de la colectividad, etc. El hecho de que una determinada sociedad pondere un teatro que dé prioridad a las imágenes, al cuerpo, a las palabras, a las ideas o al movimiento dice, mucho de la clase de sociedad en la que se desarrolla.

¹⁴ Yuriko Saito es profesora de filosofía en la Escuela de Diseño de Rhode Island. Tiene muchas publicaciones en el campo de la estética cotidiana, la estética ambiental y la estética japonesa, y ha escrito y revisado numerosos capítulos de libros.

Podría parecer que intervenciones escénicas en las que el espectador no es consciente de hallarse ante una “representación” y de tanta carga política y social, no deberían ser incluidas en el “placer”, pero Aristóteles consideraba la imitación como una de las actividades innatas del ser humano, consustancial a su naturaleza y que, por tanto, le da placer incluso cuando imita objetos naturales, que en su estado natural ni nos agradan ni nos gustan.

En efecto, el imitar es algo connatural a los hombres desde niños, y en esto se diferencian de los demás animales, en que el hombre es muy proclive a la imitación y adquiere sus primeros conocimientos por imitación; y también les es connatural el complacer a todos con sus imitaciones. (ARISTÓTELES 1992:1448b)

Cuando Bertolt Brecht, impulsor sin saberlo de muchas de las líneas de trabajo citadas antes, plantea lo que denominará *arte del espectador* no está haciendo si no invertir la perspectiva tradicional de estética, al buscar en la obra y en la escena las estructuras de significación descuidando las estructuras mentales y sociológicas del público y su contribución a la constitución del sentido.

Si deseamos alcanzar el placer artístico, no es suficiente querer consumir cómodamente por unas monedas el resultado de una producción artística; es necesario tomar parte en la producción teatral misma, ser uno mismo productivo en cierta medida, admitir cierto esfuerzo imaginativo, asociar nuestra propia experiencia a la del artista u oponernos a esta (1933-1947). (BRECHT 2004:132)

Existen parámetros sin los que no se puede ejecutar ningún tipo de acercamiento a un proceso de análisis para determinar los mecanismos relacionales que concitan escena y espectador: el planteamiento de la relación entre la fábula escenificada y su receptor. Para ello hemos de sumergirnos en el concepto de convención teatral y de ilusión, factores vertebradores de la relación existente entre el hecho teatral y el mundo del espectador.

Una vez quedan establecidos y diferenciados ambos términos tenemos paso franco al desafecto entre escenario y el público, también llamado “distanciamiento”, que esté o no vinculado a la dramaturgia épica y al teatro político, supone un incremento de la capacidad crítica ante la obra artística, así como una variación en la actitud del espectador que no podrá ser ya definida desde la recepción pasiva.

La preocupación generalizada por la cultura y la civilización va en paralelo al hundimiento de la vida. [...] Nos perdemos en “consideraciones acerca de las formas imaginadas de nuestros actos”, como si acto, forma o cultura pudieran ser entes separados del continuo que conforma la vida (1938). (ARTAUD 1990:152)

Así pues, al tiempo que se hace necesario descentrar el punto de vista de la obra de arte, se hace necesario descentrar el punto de vista de la investigación y abandonar el esencialismo en la construcción de marcos disciplinarios para reivindicar los procesos en continua reconfiguración que suponen las diversidades contemporáneas en materia de estilos o propuestas de los espectáculos a fin de favorecer nuestra comprensión del espectador teatral.

2.2.3. El espectador y la práctica cultural

*No habrá arte hasta que el último espectador
haya sido ahorcado con los intestinos del último actor
(Thoss y Boussignac 2006:12)*

Es fundamental dejar patente la relación que tiene el hecho espectacular con todo lo que a prácticas culturales extracotidianas se refiere para entender varios puntos consustanciales a nuestro estudio. Primeramente, y retomando los postulados de Hall y Williams, dejar patente que toda experiencia estética contemporánea se produce condicionada por las instituciones culturales que favorecen exhibiciones estructuralistas o culturalistas según su interés y sin que el espectador sea consciente de su intervención sobre el espectáculo y sobre él mismo. En segundo lugar, recuperar el binomio artístico-ritual del espectáculo para configurar de nuevo la dimensión de unidad que entendemos nunca debió perder en pro al desarrollo de unas bases teórico-conceptuales de marcado carácter reduccionistas y, en tercer lugar, imbricar la acción colectiva en la experiencia estética del espectador contemporáneo.

Un concepto nos sirve para amalgamar las prácticas culturales extracotidianas, cuyo fin no es otro que brindar marcos de referencia comportamentales, que se mantengan en el tiempo y que, sin depender del individuo concreto, conformen la cultura de la organización. Dicho de otro modo, la homogeneidad.

La moderna sociología de la cultura, de la mano de Pierre Bourdieu, acuña el término Campo intelectual que, como si de un campo magnético se tratase, constituye por medio de agentes o sistemas de agentes, fuerzas que en conflicto configuran una estructura específica en un momento determinado a la que están asociadas posiciones intelectuales y artísticas. Este sistema se extendió, en virtud de su autoridad y capacidad para imponer normativas a las áreas del conocimiento encargadas de formar a las elites intelectuales, al campo de las academias y su *homo academicus*, los campos profesionales, las formas de consumo estético, la percepción artística y el campo de la política.

Como espacio social, el campo intelectual contiene a los productores y a los productos de la cultura y por tanto es capaz de producir bienes simbólicos al establecer sus propias instancias de selección, consagración, formación y difusión cultural. La posición de un artista en el capital cultural define su posición dentro del campo y queda definida además por su relación con los demás, con los demás artistas, con las instituciones oficiales y privadas. (BOURDIEU 2002:81)

De tal manera, instituciones y formaciones operando en el campo de los bienes simbólicos objetivan el juicio de valor de los espectadores, consagrando o defenestrando ciertas propiedades de las producciones artísticas. Esta dinámica estructural, configurada a partir de instituciones que desarrollan clasificaciones culturales amparándose en su nivel de reconocimiento social, pone en circulación por medio de la prensa y otros medios de comunicación pautas que tienden a orientar al espectador que demanda una calidad.

Esta “audiencia” no es homogénea ni permanente, e incluso, en el hipotético caso de coincidir en dos espectáculos, se comportarían como audiencias diferentes.

Es por esto por lo que la acción colectiva, condicionada por las preferencias orientadas y la opción personal, genera una dinámica que podríamos denominar supraindividual, pero condicionada a la imposibilidad del espectador de advertir las causas ni intervenir en las consecuencias, ya sean estas individuales o colectivas.

La Subdirección General de Cooperación y Promoción Internacional de la Cultura define la política cultural como “el conjunto estructurado de acciones y prácticas sociales de los organismos públicos y de otros agentes sociales y culturales, en la cultura; entendida esta última tanto en su versión restringida, como es el sector concreto de actividades culturales y artísticas, pero también considerándola de manera amplia, como el universo simbólico compartido por la comunidad”.

Podemos inferir que una política cultural, reflejo de los postulados de Hall y Williams sobre hegemonía y formas dominantes, residuales y emergentes, terminará siendo una medición de impacto económico de sesgo reduccionista. Impacto que encontrará su refrendo en una evaluación cuantitativa pero el impacto social, que pese a todo tiene, no encuentra su refrendo en las variables numéricas y es ahí donde han de ser aplicados los indicadores culturales, pese a estar mediatizados y supeditados a lo que sea que se busque.

2.2.4. El espectador y el circuito de exhibición

Parece que vivimos una doble crisis: la económica y la polémica, que intenta enfrentar a lo público con lo privado. No somos tan diferentes y estamos obligados a colaborar unos y otros. Tal vez aprendamos una manera de hacerlo sin tensiones y, por encima de todo, desde la gestión pública. Una gestión que ofrece muchas modalidades que algunos hemos elegido, y a otros nos han impuesto. (Gerardo Ayo¹⁵ 2010)

Basta asomarse a la programación de un circuito de teatros, de la Red Nacional o a las salas alternativas para darse cuenta de la ingente cantidad de nuevas formas teatrales a las que se enfrenta a un espectador a lo largo de una única temporada. Cuanto más si focalizamos sobre un mandato político o una década, por poner un ejemplo.

La cultura está empezando a ser ya demasiado importante como para que siga en manos de las políticas culturales. (MIRALLES¹⁶ 2005)

¹⁵ Bienvenida Institucional de Gerardo Ayo, Presidente de la Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública. Actas del Encuentro Internacional ¿Hacia dónde va la gestión de espacios escénicos públicos? 2010

¹⁶ Ponencia titulada “Las administraciones territoriales intermedias y las políticas públicas para la cultura” presentada en ocasión de la Conferencia Internacional sobre Políticas Culturales; Bilbao, noviembre 2005.

El circuito de exhibición teatral habita en una organización jerárquica donde se concitan el circuito de teatro oficial, el circuito de teatro comercial y el circuito de teatro alternativo. La organización valorativa viene dada por el grado de hegemonía que, una vez ha naturalizado la ideología, se manifiesta en lo estético, en lo discursivo y en lo retórico.

El circuito oficial y comercial del teatro responde a modelos legitimados y hegemónicos que son resultado de la suma acumulada de creencias y pensamientos de una cultura a lo largo de toda su historia.

El circuito del teatro comercial se instala en grandes teatros con el objetivo de convocar un público numeroso a fin de obtener una cuantiosa recaudación. Suele representar obras de dramaturgos extranjeros consagrados y premiados y estar conformadas por un elenco de actores del cine, teatro y televisión, consagrados o populares. Gestionado por importantes productores teatrales, cuentan con un desarrollado sistema de promoción, difusión y publicidad capaz de naturalizar una determinada estética convirtiéndola en hábito para el espectador.

El teatro comercial ofrece funciones semanales, y espectáculos en “temporada”. Con el incremento de las funciones, el espectáculo adquiere un crecimiento gracias a la continuidad que, como contrapartida conlleva la repetición, aspecto que favorece lo mecánico del proceso de la representación, mientras niega lo espontáneo.

En el circuito alternativo, la realidad es ajena a todo lo anterior. Los espacios son no convencionales, los textos representados suelen ser de jóvenes dramaturgos o creaciones colectivas. El elenco no dispone de “cabezas de cartel” reconocibles por el gran público y el sistema de promoción, difusión y publicidad es precario. En las salas, con escasa programación suelen convivir al menos, dos obras de teatro diferentes con dos elencos distintos. Esta dinámica minimiza el problema de la repetición, pero conlleva otra problemática. Una función distanciada en el tiempo conlleva que el actor se aleje del personaje, del espacio, de los estados anímicos y del resto del elenco largo tiempo con lo que cada función pone al actor en una situación de perenne estreno.

En el pensamiento binario de Saussure el signo lingüístico funciona mediante oposiciones, el significante se construye en contraposición a los demás incluidos en el sistema. Por la lógica de este pensamiento dirimiríamos que, si hay un centro, hay una periferia. Así pues, encontramos conviviendo junto con los espacios destinados al circuito teatral comercial -hegemonía-, espacios no convencionales que conforman lo que se denomina el circuito de teatro alternativo -hegemonía alternativa-.

Esta paradójica “deconstrucción constructiva” configura la hegemonía alternativa del teatro alternativo como una estructura ideológica, discursiva y estética que permite reorganizar los relatos naturalizados por la hegemonía para explicitar y evidenciar las voces marginadas del teatro. Si bien es cierto que el circuito alternativo se contrapone a los circuitos oficiales y comerciales aceptados, la política de subvenciones no permite que se produzca una independencia y autonomía con las instituciones legitimadoras. Y es en este espacio donde surge el off del off a modo de fantasmagoría del circuito alternativo.

Si el teatro oficial y comercial quedan denominados como el *on* presencial, el *off* precisaría de un ocultamiento para dar carta a su propia naturaleza. De esa singularidad ausencia/presencia es de la que nos serviremos para referenciar de nuevo la lógica del espectro como paradoja: como anteriormente hicimos en relación con el espectador. Derrida (2012) se sirve de Hamlet para hacer un correlato literario de la re-aparición del marxismo, del mismo modo que cuando el rey muerto re-aparece se hace presente en un tiempo dislocado.

En esta indecibilidad es donde se posiciona el *off del off* que, rompiendo con ello el equilibrio binario de lo comercial y lo independiente, configura una dislocación en los espacios teatrales. Este descentramiento que atomiza la idea de “la frontera” concitando lo hegemónico (teatro oficial y comercial), lo hegemónico alternativo (teatro alternativo), y lo fantasmagórico (Teatro *off del off*) obliga a un pensamiento deconstructivista para reflexionar sobre el espacio teatral actual.

La idea de frontera queda circunscrita de este modo en el universo conceptual, pero nunca más en la experiencia vital del hecho teatral. Žižek (2006) denomina a esta desintegración con el término *Brecha de Paralaje*, esto es, un aparente desplazamiento de un objeto causado por el cambio de posición de un sujeto.

3. A oscuras

3.1. Telón cerrado

3.1.1. Palabras, ...

¿Cómo es posible que para el teatro occidental no haya otro teatro que el del diálogo? El diálogo crisis -cosa escrita y hablada- no pertenece específicamente a la escena, sino al libro, [...], donde el teatro es una rama subordinada de la historia del lenguaje hablado.
(Artaud 1990:141)

La naturaleza del teatro, harto particular y plagada de signos escénicos a la que Roland Barthes, a propósito de su especificidad denomina polifonía/polisemia de sistemas de signos simultáneos y competitivos precisa, como hemos intentado dejar patente en esta investigación, de una gramática de los signos semióticos para favorecer la comprensión de la recepción del espectador de una manera conciliadora con los estudios anteriores y que reconozca la acción colectiva como significante en lo que a recepción se refiere.

El teatro occidental parte generalmente de un texto para, tras una serie de transformaciones, culminar en el espectáculo y la recepción por parte de los espectadores y en su manifestación como representación cumplirá varias funciones, tanto para con el espectador directo como con la sociedad: funciones rituales, estéticas, emocionales, didácticas, económicas, etc. Durante este proceso se despliegan una serie de rasgos específicos que interactúan en estado de flujo de modo que si aislamos un conjunto de signos para su estudio a favor del logro de una meta metodológica estamos proponiendo axiomáticamente que la comprensión del teatro está en manos de la semiótica. Y si bien es cierto que todo puede semiotizarse, no lo es menos la posibilidad de des-semiotizarlo; así los signos escénicos pueden ser usados en su función referencial o despojar sus signos de sus referentes significantes pues, no hay certeza de que cada signo de la representación, designado para comunicar un referente, sea percibido como tal. O, por el contrario, el público encuentre referentes sgnicos en lo puramente contingente de la representación, siendo además decodificado de manera diferente por cada espectador.

Quizá el problema radique en la comprensión que de los sistemas semióticos en la representación se ha hecho, al ser considerados como sistemas autónomos de superposición y no de inserción, que es lo que tendríamos al contemplar una estructura de sistema primario, que opera independientemente y sería lo propiamente teatral y una serie de sistemas secundarios insertos, dependientes de la referencialidad primaria a fin de cumplir la suya propia, que serían los culturales.

Charles S. Peirce (1997) habla de la *semiosis* o paso de lo semántico a lo semiótico definiéndolo como un proceso de significación siempre dinámico, que incluye un objeto, un interpretante (efecto de un signo sobre la mente) y el *representamen* o signo. Estos tres signos no tienen existencia propia independiente, como tampoco lo tienen el significante y el significado en el signo saussureano.

En primer lugar, hay características singulares que son predicables de objetos simples, como cuando decimos que algo es blanco, extenso, etcétera. En segundo lugar, hay características duales que pertenecen a pares de objetos; están implícitos en todos los términos relativos como "amante", "semejante", "otro", etcétera. En tercer lugar, hay características plurales que pueden ser reducidas a características triples, pero no duales [...] las tres categorías del hecho son: hecho acerca de un objeto, hecho acerca de dos objetos (relación), hecho acerca de varios objetos (hecho sintético). (PEIRCE 1997:215)

El espectador asiste a la representación consciente de que sus expectativas quedarán más satisfechas cuanto más capacidad decodificadora tenga de los signos icónicos de la producción. Habitualmente este trabajo recae en la interpretación y en el texto que, a causa de la convención teatral que transforma la iconicidad especular del espacio imaginario más allá del escenario. Iconicidad no quiere decir identidad del mismo modo que a causa de la estilización y como ocurre en cualquier sistema semiótico, un signo no es su referente, pero se acaba convirtiendo en la base del contrato teatral. Se podría decir entonces que la representación como función referencial es decodificada en virtud de la imagen especular de acontecimientos concurrentes en un espacio ajeno al escénico. El espectador, por su parte, completa los vacíos mediante sus presuposiciones sin que el proceso referencial sufra daño alguno.

La des-semiotización de la escenificación podría darse de este modo, total o parcialmente, si el espectador decidiese no emplear la imagen especular, con lo que la función referencial se vendría abajo siendo reemplazada por una dimensión espectacular que lo vincularía a otras expresiones rituales pues todo signo cultural funciona también como signo primario. Todo signo cultural es selectivo y orientado a proveer un comentario del mundo referencial mientras éste tiene dos utilizaciones posibles; algunos son intercambios de comunicación referenciales de la escena mientras otros son dirigidos desde la escena a la sala, que los asume recibiendo significados que escapan de su proceso cognoscitivo de ese mundo. Ambas categorías de signos resultan indiferenciables por su interrelación pues son identificados al mismo nivel funcionando como signos primarios.

En esta búsqueda de la discriminación referencial/espectacular no es posible prestigiar una en desmedro de la otra pese a que los contenidos no semiotizables de la segunda parecen impedir un abordaje científico encaminado a estudiar la recepción teatral desde el punto de vista del espectador. Debido, en gran medida, a la falta de una teoría que no adjudicara apriorísticamente al espectáculo el desempeño de ciertas funciones o los efectos concurrentes en la sala.

3.1.2. ..., palabras, ...

Maugham se asusta al constatar que su público ya no cree. Habría una salida si se creara un drama que no tuviera que ser creído, o si se creara un drama que pudiera ser creído nuevamente. [...] un drama que no buscara ni necesitara la fe del espectador. Es decir, un drama que contara con la crítica de su espectador y apelara a ella (1933-1947). (Brecht 2004:118)

Iniciábamos este trabajo planteando que habría de concebirse el estudio de la recepción desde dos perspectivas procedimentales.

La primera, la comprensión del teatro desde el punto de vista del espectador, conscientes de que su inmersión en las dinámicas culturales va a condicionar su propia narración con respecto al espectáculo, director, actores, dramaturgo, espacio, etc. Empero nuestro propio análisis a la hora de interpretar los hechos puede que sea fruto del punto de vista de nuestra propia recepción teatral.

La segunda perspectiva procedimental nos llevaría cuestionar si un mismo espectáculo proporciona experiencias aproximadamente equivalentes en distintos espectadores, para lo cual habríamos de extraer las dimensiones estéticas y rituales de este.

Una tercera cuestión que nos preocupaba era dilucidar hasta que punto puede la sala condicionar al espectador.

Autorreferenciándonos, decíamos al principio de este trabajo “*Será pues menester, de cara al correcto desarrollo de nuestra investigación, afrontar la yuxtaposición de contenidos de distintas matrices disciplinarias a fin de aportar una revisión de los conceptos transdisciplinarios de la recepción y el hecho escénico.* A lo largo del proceso de documentación nos hemos ido haciendo conscientes de los límites epistémicos que investigadores y marcos disciplinarios académicos han impuesto, desglosando para ello el espectáculo en pequeños epígrafes mensurables.

Sólo por valorar la metodología transdisciplinaria que hemos acometido, es pertinente citar el acercamiento a disciplinas como la filosofía del arte (Schaeffer 2005; Rochlitz 1997; Genette 1999) la psicología social (Mannoni 1979; Fisher 1997; Fiske¹⁷ 1999) o la antropología (Turner 1990; Schechner¹⁸ 1993; Beeman 1993).

Y sin restar importancia a los significativos estudios desarrollados por los anteriormente citados, sus planteamientos nos han llevado a observar limitaciones en dos aspectos fundamentales.

El primero en términos normativos y metafísicos; propios de los discursos fundamentados en valores y no en hechos pues al ser la recepción teatral un tipo de conducta individual el grado de “aprendizaje” no puede ser dirimido desde una constante escena-sala, y al margen de que como espectadores adquiramos algún tipo de conocimiento, este puede no ser común pues resulta consustancial al conocimiento cultural previo del espectador. En última instancia y contraviniendo las propuestas escolásticas de Ubersfeld, esa respuesta no puede ser arbitrada por el observador de la recepción, sino únicamente por el propio receptor.

La segunda limitación surge en términos descriptivos y explicativos tan propios de las ciencias con una base empirista, como es el caso de las sociales. La pretensión de lograr una generalización inductiva partiendo de datos observacionales posibilita la confianza en el posible análisis estadístico que en el caso que nos ocupa se demuestra inverosímil debido al proceso de permanente reconfiguración inherente al propio hecho teatral.

Creemos, después de nuestro periplo, que el origen de estas limitaciones podemos encontrarlo en dos hechos concurrentes que se concitan en la matriz disciplinaria tanto de la filosofía del arte, como de la psicología social y la antropología.

¹⁷ Fiske propone el concepto de “polisemia del mensaje”, esto es, en cada mensaje existen tres funciones: la primera la manifiesta, es decir, la idea principal del mensaje; la segunda la latente, consistente en la segunda sugerencia que se da en el mensaje y la última la difusa, la opción negativa que brinda dicho mensaje con lo que brinda una serie de nociones no resueltas para que el espectador pueda encontrarlas y darles sentido desde sus propios contextos sociales y culturales.

¹⁸ J.M. Schaeffer retomando los conceptos de la estética filosófica del siglo XVIII señala que “*no hay objetos estéticos, sino comportamientos y como tales, son las actitudes que un sujeto toma ante determinados objetos*”. En este sentido, para que haya experiencia estética es necesaria la interacción entre un individuo y un objeto producto de una dimensión relacional. El sujeto, en todo caso, reviste de intención estética al objeto.

Por un lado, la pretendida autoridad de cada disciplina para acometer una metodología específica del saber, donde el teatro es considerado un agente externo y el espectador siempre acaba cosificado a las características de cada campo disciplinario o referenciado como interpretaciones de situaciones dramáticas contenidas en ciertas obras. La externalización del teatro de dichas disciplinas es reflejada, entre otros por Mannoni (1979) o Duvignaud (1979) que consideran el texto como lo monolíticamente teatral, obviando la consideración de lo que acontece en la sala en el momento de la representación y las particularidades de cada espectador¹⁹.

Resulta reseñable que encontramos una conducta habitual en estas disciplinas, consistente en acometer el teatro desde el reduccionismo, omitiendo aquellos datos que no son considerados relevantes en su marco de intervención. El más claro ejemplo lo podemos encontrar en la psicología social donde se trata de dilucidar la relación entre la escena y la sala y no tanto los mecanismos independientes de la recepción teatral en el espectador lo que conlleva, asociadas y extrapolables a otros campos y realidades, tres características fundamentales:

- a) La indistinción entre drama y espectáculo, como es el caso de Kenneth Burke (1989), quien para su *teoría del dramatismo* afirma que toda acción humana es parte de un drama, y que todo drama es retórico y agonístico. Para sustentarlo toma ejemplos de didascalias de textos y de espectáculos teatrales indistintamente.
- b) La convencionalización de la relación escena-sala queda refrendada por la etnometodología de Harold Garfinkel (2006) quien, en su preocupación por describir el comportamiento rutinario, toma diversos ejemplos del teatro como un testimonio de que en las relaciones sociales existen «contratos» cuyo cumplimiento inexorable explica gran parte del equilibrio de las instituciones.
- c) Una homogenización de la experiencia estética de los espectadores, como la que desarrolla Ernst Bormann (1985) a través de su *teoría de la convergencia simbólica* en la que propone que ciertos significados, emociones, valores y motivos son co-creados por los individuos dando sentido a una experiencia común y que se manifiesta en la construcción de imaginarios y retóricas sociales mediante una interacción cohesiva.

Hemos visto como la búsqueda de una lógica que dé cabida a la realidad empírica del mundo en el que interactuamos y donde existen contradicciones conceptuales, inconsistencias lógicas e incoherencias finalmente es lo que ha llevado a diferentes orientaciones postpositivistas a considerar insostenible todo modelo reduccionista, y la necesidad de sustituirlo por un modelo sistémico en consonancia con la complejidad del mundo actual.

¹⁹ Gadamer, el fundador de la moderna hermenéutica tiende un puente entre la focalización exegética del texto y la teoría de la recepción al plantearnos la existencia de una perspectiva hermenéutica en la que la comprensión del significado queda anclada a la historia personal del sujeto que interpreta para, con ella, llegar a conocer el mundo que la obra es capaz de mostrar.

En algunos casos observamos que esto ha permitido un replanteamiento de las disciplinas tradicionales, la reinterpretación de problemas que estaban supuestamente resueltos desde el prisma de una única disciplina y la necesidad de acometer nuevos métodos en que convergieran esas necesidades transdisciplinarias. Aun así, no podemos olvidar que las matrices disciplinarias no buscan justificar el origen de los supuestos sino la interrelación de estos con los escritos fundacionales de cada escuela o disciplina. El resultado es la posibilidad de revisión de las teorías, pero nunca de los supuestos subyacentes que conforman la disciplina, generando, en la mayoría de los casos, un reduccionismo isquémico.

3.1.2. ..., ..., palabras.

*¡Levantad el cuerpo! Un espectáculo como éste está bien en el campo de batalla,
pero aquí está fuera de lugar.
(W. SHAKESPEARE Hamlet 5º acto, escena II)*

Esto nos lleva a proponer, como se hizo al principio de este trabajo de investigación, que lo más deseable sería el desarrollo de una base analítica que permitiera concitar los desarrollos semiológicos, antropológicos, de la psicología social y especialmente de la filosofía del arte que hemos ido abordando a fin de orientar la investigación hacia los objetivos enunciados.

Seguimos creyendo, pese a la no demostración, que la experiencia estética que desarrolla la acción colectiva y que fundamenta su sustrato en la relación escena-sala, queda de este modo dependiente de un espectador condicionado por su vivencia y su predisposición de accesibilidad a la acción colectiva. A resultas de esto el espectador participa de un modo impredecible a las propuestas lanzadas desde la escena, lo que epistemológicamente nos lleva a un principio de indeterminabilidad que en virtud del carácter irreplicable de la acción colectiva en la relación escena-sala parece inevitable.

Quedan pues las posibilidades empíricas de recepción teatral constreñidas a un juego de verbalización de la experiencia estética entre espectador e investigador²⁰ o refrendando las ya citadas palabras de Gaston Bachelard (1973:7) “[...] *dialectizar el pensamiento*” pues el carácter extracotidiano de la experiencia estética y su focalización centralizadora y excluyente en la representación no favorece, no siendo asumiendo propósitos argumentativos filosóficos, orientarse hacia el desarrollo empírico de un trabajo de campo.

²⁰ Los enunciados observacionales presuponen la teoría. (CHALMERS 2008)

A modo de conclusión nos gustaría aportar las siguientes reflexiones

Si aislamos un conjunto de signos para su estudio a favor del logro de una meta metodológica estamos proponiendo axiomáticamente que la comprensión del teatro está en manos de la semiótica.

-) Todo puede semiotizarse, y puede des-semiotizarse; los signos escénicos pueden ser usados en su función referencial o despojar sus signos de sus referentes significantes pues, no hay certeza de que cada signo de la representación, designado para comunicar un referente, sea percibido como tal. O, por el contrario, el público encuentre referentes sígnicos en lo puramente contingente de la representación, siendo además decodificado de manera diferente por cada espectador.

La representación como función referencial es decodificada en virtud de la imagen especular de acontecimientos concurrentes en un espacio ajeno al escénico. El espectador, por su parte, completa los vacíos mediante sus presuposiciones sin que el proceso referencial sufra daño alguno.

-) La des-semiotización de la escenificación podría darse de este modo, total o parcialmente, si el espectador decidiese no emplear la imagen especular, con lo que la función referencial se vendría abajo siendo reemplazada por una dimensión espectacular que lo vincularía a otras expresiones rituales pues todo signo cultural funciona también como signo primario.

En los planteamientos de la metodología transdisciplinaria que hemos acometido observamos limitaciones.

-) Sin restar importancia a los significativos estudios desarrollados observamos limitaciones en dos aspectos fundamentales. El primero en términos **normativos y metafísicos**; propios de los discursos fundamentados en valores y no en hechos.
- a. Al ser la recepción teatral un tipo de conducta individual el grado de “aprendizaje”
 - b. no puede ser dirimido desde una constante escena-sala.
 - c. al margen de que como espectadores adquiramos algún tipo de conocimiento, este puede no ser común pues resulta consustancial al conocimiento cultural previo del espectador.
 - d. Esa respuesta no puede ser arbitrada por el observador de la recepción, sino únicamente por el propio receptor.

El segundo en términos **descriptivos y explicativos**; propios de las ciencias con una base empirista, como es el caso de las sociales.

- a. La pretensión de lograr una generalización inductiva partiendo de datos observacionales posibilita la confianza en el posible análisis estadístico que en el caso que nos ocupa se demuestra inverosímil debido al proceso de permanente reconfiguración inherente al propio hecho teatral.

Encontramos hechos concurrentes y limitadores que se concitan en la matriz disciplinaria de la filosofía del arte, de la psicología social y la antropología.

-) Creemos, que el origen de estas limitaciones se encuentra en dos hechos concurrentes que se concitan en las matrices disciplinarias.
 - a. La reinterpretación en las disciplinas tradicionales de problemas que estaban supuestamente resueltos desde el prisma de una única disciplina y la necesidad de acometer nuevos métodos en que convergieran esas necesidades transdisciplinarias está todavía pendiente.
 - b. Las matrices disciplinarias no buscan justificar el origen de los supuestos, sino la interrelación de estos con los escritos fundacionales de cada escuela o disciplina. El resultado es la posibilidad de revisión de las teorías, pero nunca de los supuestos subyacentes que conforman la disciplina, generando, en la mayoría de los casos, un reduccionismo isquémico.

El espectador participa de un modo impredecible a las propuestas lanzadas desde la escena, lo que epistemológicamente nos lleva a un principio de indeterminabilidad, que en virtud del carácter irrepetible de la acción colectiva en la relación escena-sala parece inevitable.

-) Debido a que la experiencia estética que desarrolla la acción colectiva y que fundamenta su sustrato en la relación escena-sala, queda de este modo dependiente de un espectador condicionado por su vivencia y su predisposición de accesibilidad a la acción colectiva.

El carácter extracotidiano de la experiencia estética y su focalización centralizadora y excluyente en la representación no favorece, no siendo asumiendo propósitos argumentativos filosóficos, orientarse hacia el desarrollo empírico de un trabajo de campo.

-) Las posibilidades empíricas de recepción teatral quedan pues constreñidas a un juego de verbalización de la experiencia estética entre espectador e investigador “*dialectizando el pensamiento*”.

Decía Grotowski (1976) que el público como un todo no existe. Cada espectador es un individuo aislado en la oscuridad de la sala.

3.1.3. ...y el resto es silencio.

*¡Ea!, ordenad a los soldados que disparen.
(W. SHAKESPEARE Hamlet 5º acto, escena II)*

Encontramos a nuestro espectador sentado en su butaca, en una sala que ha quedado sumida en la más profunda oscuridad y rodeado de otros espectadores a los que percibe sutilmente por sus respiraciones, ligeros movimientos y una especie de “intuición de cercanía”. Nuestro espectador, que ha ido solo a ver un espectáculo va a, sin ser del todo consciente, compartir un momento que él supone propio e íntimo, con todos los que ahí están. La escena, la sala, la butaca, su propia biografía... Unas emociones y un discurso, no necesariamente coincidente, pero compartido.

...Y con el ligero zumbido de un motor, comienza a abrirse el telón.

«No me gusta la idea del teatro como un pasatiempo nocturno. El teatro debe ser emocional e intelectualmente exigente. Me encanta el fútbol. El nivel de análisis que se escucha en las terrazas es asombroso. Si la gente hiciera lo mismo con el teatro... Pero no lo hacen. Solo se sientan y no participan» (SARAH KANE 1997)

Obras citadas

- ADAME, D. (2005): *Elogio del oxímoron. Introducción a la teoría de la teatralidad*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- AGAMBEN, G. (2006): *Profanaciones*. Barcelona: Anagrama.
- ALCÁNTARA MEJÍA, J. R. (2002): *Teatralidad y cultura: hacia una estética de la representación*. México: Universidad Iberoamericana.
- ARISTÓTELES. (1990): *Metafísica VII*. Edición trilingüe por G^a Yebra. Madrid: Gredos.
- ARISTÓTELES. (1992): *Poética*. Edición trilingüe por G^a Yebra. Madrid: Gredos.
- ARTAUD, A. (1990): *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.
- BACHELARD, G. (1973): *La filosofía del no*. Buenos Aires. Amorrortu Editores.
- BAJTIN, M. (2003): *Estética de la creación verbal*. (10^a ED.) México. Siglo XXI.
- BANFI, A. *Filosofía del arte*. (1987): Barcelona: Península.
- BARTHES, R. (2003): *Ensayos críticos. El teatro de Baudelaire*. Buenos Aires: Seix Barral.
- BARTHES, R. (2004): *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Paidós Ibérica
- BARTHES, R. (2007): *El placer del texto y Lección inaugural*. Madrid: Siglo XXI.
- BERENGUER, A. (1991): *Teoría y crítica del teatro*. Madrid: Universidad de Alcalá de Henares.
- BETTETINI, G. (1977): *Producción significativa y puesta en escena*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BIRDWHISTELL, R. (1979): *El lenguaje de la expresión corporal*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BOBES NAVES, M^a. C. (2001): *Semiótica de la escena, Análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo*. Madrid: Arco Libros.
- BORMANN, E. G. (1985): «Symbolic Convergence Theory: A Communication Formulation». *Journal of Communication*, 35(4): 128-138.
- BOURDIEU, P. (2002): *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Tucumán: Montessor.
- BRECHT, B. (2004): *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba.
- BROOK, P. (1973): *El espacio vacío*. Barcelona: Península.

- BURKE, K. (1989): *On Symbols and Society*. Chicago: University of Chicago Press.
- CASTRO, S. J. (2004): «La problemática definición del arte». En *Estudios Filosóficos* LIII: 333-355.
- CASTRO, S. J. (2005): *En Teoría, es arte: una introducción a la estética*. Madrid: San Esteban.
- CHALMERS, D. (2009): *La mente consciente. En busca de una teoría fundamental*. Barcelona: Gedisa.
- CORNAGO, O. (2004): «Cultura y performatividad: la puesta en escena del proceso». *Gestos* 38:22-28.
- CORNAGO, O. (2005): *Políticas de la palabra*. Madrid: Fundamentos.
- CORNAGO, O. (2006): *Artes de la escena y de la acción en España 1978-2002*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- CUADRA, Á. (2003): *De la Ciudad Letrada a la Ciudad Virtual*. Chile: LOM Ediciones.
- DaMATTA, R. (2002): *Carnavales, malandros y héroes: hacia una sociología del dilema brasileño*. México: Fondo de Cultura Económica.
- DEL PRADO, J. (1997): «Aproximación al concepto de teatralidad» En *Los géneros literarios*. Sevilla: Universidad de Sevilla. págs. 41-58
- De MARINIS, M. (1986): «Problemas de semiótica teatral: la relación espectáculo-espectador». *Gestos* 1:11-24.
- De MARINIS, M. (2005): *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*. Buenos Aires: Galerna.
- DERRIDA, J. (2012): *Espectros de Marx: el estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional* (3ª ED.) Madrid: Ed. Trotta.
- DEWEY, J. (2008): *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós.
- DUBATTI, J. (2009): *El teatro teatra: nuevas orientaciones en teatrología*. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur.
- DUVIGNAUD, J. (1979): «Para una sociomorfología de lo imaginario». En *Sociología del conocimiento*. Ed. por J. DUVIGNAUD. México: Fondo de cultura económica. Págs.187-190.
- ELAM, K. (1980): *The semiotics of theatre and drama*. Londres: Routledge.
- FALCOFF, L. (2009) «La prohibición de entretener» En *Clarín.com* (versión digital del diario), sección Espectáculos, viernes 24 de abril. [En línea]
<http://www.clarin.com/diario/2009/04/24/espectaculos/c-00702.htm>
- FÉRAL, J. (1982): «Performance and Theatricality» En *Modern Drama*. 25:178.
- FEYERABEND, P. (1986): *Tratado contra el método. Esquema de una teoría anarquista del conocimiento*. Madrid: Tecnos.
- FONT BLANCH, D. (1996): *El declive del espectador. Sobre la imagen contemporánea y sus modelos de uso*. Tesis doctoral inédita, Barcelona: Universidad Pompeu Fabra.
- FORMAGGIO, D. (1976): *Arte*. Barcelona: Labor.
- FOSTER, H. (2002): *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós.
- GARCÍA, R. (2008): «Política, identidad y teatro: Entrevista a Rodrigo García». *Gestos* 18:175-186.
- GARCÍA BARRIENTOS, J. L. (2004): *Teatro y ficción*. Madrid: Fundamentos.
- GARFINKEL, H. (2006): *Estudios de etnometodología*. Barcelona: Anthropos.
- GENÉ, J. C. (2010): *El actor en su historia* (Vol. 3). México: Paso de Gato, Cuadernos de Ensayo Teatral.
- GOFFMAN, E. (1987): *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires. Amorrortu Editores.
- GROTOWSKI, J. (1976): *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI.
- HALL, S. (1994): «Estudios Culturales: dos paradigmas». *Causas y azares* 1:28-37.
- HELBÓ, A. (1975): *Código y teatralidad. Semiología del teatro*. Barcelona. Planeta.
- HELBÓ, A. (1978): *Semiología de la representación: teatro, televisión, comic*. Barcelona: Gustavo Gili.
- HORKHEIMER, M. (2000): *Teoría tradicional, teoría crítica*. Barcelona: Paidós.

- INGARDEN, R. (2005): *La comprensión de la obra de arte literaria*. México: Universidad Iberoamericana.
- IVELIC, R. (1971) «El drama». *Aisthesis* 6:51-62.
- JAKOBSON, R. (1985): *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Planeta deAgostini
- KANT, E. (1990): *Crítica del juicio*. Madrid: Austral Universal Espasa Calpe.
- KEATS, J. (2005): *Sonetos, odas y otros problemas*. Madrid: Visor libros.
- KOWZAN, T. (1969): «El signo en el teatro. Contribución a la semiología del arte del espectáculo». En *El teatro y su crisis actual*. Ed. por T.W. ADORNO. Caracas: Monte Ávila. págs. 25-60.
- KUHN, T.S. (1978): *La estructura de las revoluciones científicas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- LOTMAN, Y. M. (1996): *La Semiosfera* (Vol. 1) Madrid: Cátedra.
- LYOTARD, J.F. (1981): *Dispositivos pulsionales*. Madrid: Fundamentos.
- MACHADO, A. (2003): *Proverbios y Cantares*. Madrid. El País.
- MANNONI, O. (1979): *La otra escena. Claves de lo imaginario*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- MARTÍNEZ MIGUÉLEZ, M. (2007): «Conceptualización de la transdisciplinariedad», *Polis* 16: [En línea] consultado el 22 marzo 2018. URL: <http://journals.openedition.org/polis/4623>
- MARX, C. (2014): *El capital. Crítica De La Economía Política* (4ª Ed.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Mc LUHAN, E. y ZINGRONE, F. (1998): *Escritos Esenciales*. Barcelona: Paidós.
- MICHAUD, Y. (2002): «El arte en estado gaseoso». *El País* 30 de junio de Sociedad-cultura
- MOUNIN, G. (1972): *Introducción a la semiología*. Barcelona: Anagrama.
- MÜLLER, H. (2012): «El teatro, un valor en crisis para tiempos de crisis». *Diario de Sevilla* 24 de abril de Espectáculos.
- ORTEGA y GASSET, J. (2008): *La Idea Del Teatro Y Otros Escritos Sobre Teatro*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- PAVIS, P. (1994). *Tendencias interculturales y práctica escénica*. México: Gaceta.
- PAVIS, P. (1994): *El teatro y su recepción: semiología, cruce de culturas y postmodernismo*. La Habana: UNEAC.
- PAVIS, P. (1998). *Teatro contemporáneo: imágenes y voces*. Santiago: LOM ediciones.
- PAVIS, P. (1998): *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós
- PAVIS, P. (2000): «El personaje novelesco, teatral y cinematográfico» En *Teatro XXI. GETEA, FFyL, UBA* 11:1-7
- PAVIS, P. (2008): «Puesta en escena, performance: ¿cuál es la diferencia?». Trad. Silvina Vila. *En Telondefondo* 7: 1-37
- PROPP, V. (1974): *Morfología del cuento*. Madrid: Akal.
- ROMERA CASTILLO, J. (2005): *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*. Madrid: Visor.
- SAITO, Y. (2007): *Everyday Aesthetics*. Nueva York: University Press.
- SÁNCHEZ, J. A. (1990): *La escena moderna: manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*. Madrid: Akal.
- SÁNCHEZ, J. A. (2002): *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- SÁNCHEZ MONTES, M. J. (2004): *El cuerpo como signo*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- SANTAGADA, M. A. (2004): *La recepción teatral entre la experiencia estética y la acción ritual*. Tesis doctoral inédita, Quebec: Universidad de Laval.
- SCHECHNER, R. (2000): *Performance, teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- SHINER, L. (2004): *La invención del arte*. Barcelona: Paidós.
- SHKLOVSKI, V. (2012): «El arte como artificio» En *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Ed. por TODOROV, T. Madrid: Biblioteca Nueva. págs. 77-98
- SOTO BRUNA, Mª. J. (1987): «La "aesthetica" de Baumgarten y sus antecedentes leibnicianos». *Anuario Filosófico. Universidad de Navarra*. 24(2): 181-190.

- SOURIAU, E. (1998): *Diccionario de estética*. Madrid: Akal.
- STANISLAVSKI, C. (2003): *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Barcelona: Alba.
- TATARKIEWICZ, W. (1991): *Historia de la estética: La estética antigua*. Madrid: Akal.
- THOSS, M. y BOUSSIGNAC, P. (2006): *Bertolt Brecht para principiantes*. Buenos Aires: Era Naciente.
- TURNER, V. (1988): *El proceso ritual*. Madrid: Taurus.
- UBERSFELD, A. (1997): *La Escuela del Espectador*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Serie «Teoría y práctica del teatro», nº12.
- UBERSFELD, A. (2002): *Diccionarios de términos claves del análisis teatral*. Buenos Aires: Galerna.
- VELTRUSKY, J. (1990): *El drama como literatura*. Buenos Aires: Galerna.
- VIDALES, R. (2017): «La quinta pared». *El País 11 de noviembre de Babelia*.
- VIEITES, M. (2016): «Teatro y comunicación» *UNED Revista Signa 25*: 1153-1178.
- VILLEGAS, J. (1996): «De la teatralidad como estrategia multidisciplinaria». *Gestos 21*:11-23.
- WAGENSBERG, J. (2013): *La rebelión de las formas*. Barcelona: Tusquets.
- WEAVER, W. (1984): «La Matemática de la Comunicación». En SMITH, A. 1984: *Comunicación y cultura (Vol. 1). La teoría de la comunicación humana*. Buenos Aires: Nueva Visión. págs.33-46.
- WILLIAMS, R. (2013): *Los medios de comunicación social*. Barcelona: Península.
- WRIGTH, E. (1992): *Para comprender el teatro actual*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ŽIŽEK, S. (2006): *Visión de paralaje*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

