

ESTETICA TEATRAL Y CONSUMOS

CULTURALES: La recepción de las miradas alternativas.

Marcelo José Islas
Miguel Angel Santagada
Escuela Superior de Teatro
Univ. Nac. Centro Prov. Bs. As

"El posmodernismo expresa una circunstancia histórica de fragmentación en la que la gente ya no cree ni busca concepciones coherentes sobre el modo en que está organizado el mundo" (Harvey, 1989:64).

Las miradas artísticas alternativas, en constante mutación, penetran la descentralidad de este mundo aporético sin la pretensión de representar íntegramente la realidad. Antes bien, por el contrario la pretensión apunta a plegar la realidad al arte. Sin reemplazarlos, estas miradas niegan lo mecanismos expresivos tradicionales, de modo que en la yuxtaposición resultante emerge un palimpsesto escénico, donde se avizoran las formas anteriores borradas deliberadamente.

Estos raros objetos nuevos deben coexistir con propuestas massmediáticas, las cuales construyen sus relatos de acuerdo con cánones estéticos eficaces desde el punto de vista del mercado, e imponen por su asiduidad pautas de análisis y disfrute no sólo para sus productos. Por ello es que las experiencias estéticas alternativas, que se contraponen manifiestamente con las formas hegemónicas comercializadas, no pueden más que ser leídas -a fin de dejar en orden un cosmos caótico- desde esas pautas de análisis impuestas a través de las instancias más difundidas de la circulación artística.

En este trabajo reflexionaremos sobre tales pautas, a partir de estudios cualitativos desarrollados en el marco de un trabajo de investigación sobre recepción teatral y consumos culturales. Dicha investigación se realizó sobre la puesta en escena dirigida por M. Islas de "LAMQUINAHAMLET" de Heiner Müller.

SUGESTIONES INICIALES

La autonomización de las formas artísticas a que condujo la modernidad mediante la separación de las actividades culturales en esferas de validez diferenciadas¹ ocupa aún hoy la atención de los estudiosos. En nuestro caso, hemos formulado algunas preguntas que intentan someter el trabajo de reflexión a la crítica de la experiencia de campo.²

¹Habermas, J. 1987:188-189.

²Estos trabajos se vienen desarrollando en el marco del proyecto Recepción Teatral y Consumos Culturales, radicado en la U.N.C. Un resumen de este proyecto puede verse en Santagada, Miguel: 1995 (en prensa).

Partimos de la idea de que las formas artísticas contemporáneas -carentes de una preceptiva explícita que las legitime- merecen estudiarse con apoyo de algunas variables empíricas tales como el análisis y la recepción de sus fruidores, las instituciones que dan soporte a la circulación de las obras de arte y la repercusión que en ámbitos mercantiles u oficiales pueden alcanzar las diversas producciones estéticas.

Preocupados por el teatro, nos preguntamos hasta qué punto las formas autonomizadas de este arte ven facilitada su aceptación por el público, habida cuenta del carácter que suelen presentar las denominadas miradas alternativas en la producción de espectáculos. Más precisamente, podríamos decir que nos hemos planteado recorrer junto con algunos espectadores el itinerario frutivo que una propuesta vanguardista es capaz de alentar entre consumidores culturales no habituados a esta clase de ofertas.

Recordando a Adorno³ supusimos inicialmente que el arte de vanguardia no es estrictamente responsable de la distancia que lo separa del denominado gran público; Adorno sostenía que los patrones inconscientes de las masas operan en la ratificación del orden existente y abjuran por tanto de la experiencia de la solidaridad libre de dominio que subyace a la alternatividad en la expresión y en el lenguaje.

Destacamos que nuestra reflexión sólo apunta a desentrañar la lectura de lo alternativo, aceptada previamente su condición de acuerdo con los criterios que exponemos a continuación.

LO DIFERENTE, LO ALTERNATIVO

Las propuestas alternativas, negación de lo que ya no puede seguir siendo⁴, se construyen a partir de una deliberada actitud de ruptura. Para ello, se valen de materiales que no siempre son bellos y olvidan, o buscan olvidar -preocupados de su autorreferencialidad- las formas atractivas, los discursos y los hábitos de la tradición prolija, es decir: el realismo simplificado y reduccionista, la linealidad condescendiente y confirmatoria del orden económico. En ese sentido, estas propuestas rehuyen de la comodidad y aspiran a ser otra cara de la expresividad y de la sensibilidad estandarizadas por la industria de la cultura.

Ahora bien, estas miradas toman distancia de la tradición y adquieren la forma de una incesante pugna por renovar los lenguajes. Sin embargo, en esta búsqueda opuesta a toda tradición se registra una inversión tan apreciable que los resultados exitosos tienden a confundirse con el fracaso: de esta manera se relativiza la emancipación, y ésta puede resultar vacía de contenidos, conducente a una afirmación ulterior de aquello con lo que inicialmente se había intentado romper.

En una entrevista⁵ cuya consigna era simplemente hablar de la obra -un espectáculo con características como las descritas- los espectadores nos dieron la sensación de que apelaban a sus hábitos culturales rigurosamente formados en la modalidad lineal de los relatos propuestos por la estética de los medios masivos de comunicación. Este hecho permite explicar que el posicionamiento de los espectadores frente a una manifestación estética alejada de sus consumos culturales habituales se viera dificultada. Sin embargo, nuestros entrevistados procuraron interpretar el texto imponiéndole una estructura lineal extraña a la concepción estética de la propuesta: tomaron ciertos núcleos e intentaron reconstruir narrativamente todo el espectáculo, apoyándose según los casos en circunstancias de la vida personal, del psicoanálisis o en una suerte de criptoanálisis ad hoc⁶. Estas dificultades no obstaculizaron del todo el

³Adorno, T, 1983 :34.

⁴Harvey, D, 1990 :64.

⁵Se trata de un estudio cualitativo inspirado en las metodologías expuestas en Jensen y Jankowsky (1993).

⁶Por ejemplo, los entrevistados reconocían una escena y le adjudicaban una relevancia según la cual el resto del

disfrute estético; el itinerario interpretativo que cada espectador entrevistado emprendió condujo a destinos diferentes, que con todo, compartían la gratificación de haberse vinculado con algo que sentido como distinto pero que de todas maneras ejercía una fascinación.

EL ESPECTACULO

El texto de Müller, escrito en 1977, practica una reducción extrema de la obra de Shakespeare, y presenta un actor que no quiere ser actor, que asume con desgano el rol de Hamlet, y a su vez, un Hamlet que está cansado de serlo. A esta situación entre abúlica y desconcertante se yuxtapone la historia de la división alemana y su virtual fracaso como sistema de convivencia. El director manipula los textos para atemperar las diferencias entre la cultura de origen y nuestro propio mundo de experiencia. A partir de este esqueleto, el director elabora una estética que podríamos calificar de post-escénica, debido a que en sus puestas teatralistas se manifiesta explícitamente un retorno de lo idéntico (en el sentido de Deleuze) como un interés por hacer estallar la continuidad histórica. Se diluye ante los ojos de los espectadores la linealidad dramática a través de una enunciación cargada de fragmentaciones, repeticiones, discontinuidades e inversiones, acompañada por una actuación vacilante entre el paroxismo y la denegación, que convierte lo cristalino de los personajes en una opacidad irremediable. Sujetos de la acción que pasan a ser meros portadores de discursos, resultantes de una acumulación explícita de fragmentos suturados, de voces superpuestas donde los rasgos de identidad humana están borrados o por borrarse, pero que a su vez se exponen por la diferencia de la diferencia, convirtiéndose así en paradigmas del descentramiento dramático y cultural de fin de siglo. Como vemos, en lugar del teatro de conflicto dramático, la propuesta se inscribe en un teatro de voces, esquivando de humanidad y de historia estallada que intentan comunicar el relato de su existencia. El director pone énfasis en la premisa de que el espectador no merece recibir más que la libertad para construir su propia interpretación. De este modo, concebidos el texto y la puesta con múltiples sentidos, resulta un espectáculo en el que se abren estas instancias problemáticas, a fin de ser entendidas e interrogadas en el contexto de experiencia y de sentido con que cada espectador se acerca a la fruición una obra de arte.

LA RECEPCION

"El arte, como ocupación del tiempo libre, tiene que ser agradable y no comprometedora"⁷ Llegamos a un cierre provisional de nuestra reflexión: si el arte en la sociedad contemporánea cumple únicamente la función del pasatiempo, no parece haber objeciones a esta cita de Adorno. En cambio, permítasenos repensar el tema a partir de la idea de que esa supuesta única función no se compadece con la supervivencia, por cierto que fragmentaria y esporádica, de miradas alternativas que, como la que hemos reseñado en este trabajo, todavía hoy se presentan en distintos circuitos de producción artística.

Es probable que el público haya aceptado inerte el largo proceso de restricciones que la industria de la cultura⁸ ha operado sobre las formas artísticas. Pero sólo tenemos evidencias de este proceso a través de datos cuantificados de oferta y demanda. Tal vez existen otras dimensiones de la fruición estética que no se dejan expresar por las estadísticas y los estudios de marketing cultural.

espectáculo giraba en torno a aquélla. Sin embargo, el texto no había sido concebido de tal modo.

⁷Adorno, op.cit., 318.

⁸Horkheimer y Adorno, 1987: 147-200.

Una forma de explorar esas dimensiones consiste en la indagación ya no del público -una entidad de la que se tiene noticias a través del cálculo- sino del espectador singular, quien entrevistado en circunstancias informales y de coloquio con otros espectadores puede hacer manifiesto el hasta ahora desconocido proceso de fruición estética operada frente a formas artísticas alejadas de los cánones tradicionales que han condicionado la formación de sus gustos y preferencias. Ciertamente, no se pretende con este tipo de investigaciones alcanzar el desideratum de la generalidad, ya que el método de acercamiento a estos hechos requiere un trato singular que dificulta cualquier intento inductivista.

Con esta apertura a las formas de apropiación y disfrute estético de los espectadores las investigaciones en teoría de la recepción del arte han logrado advertir lo problemático que se torna sostener sin más la supuesta desdiferenciación cultural motorizada por las formas hegemónicas de producción artística. De este modo, el reducido rango de expectativas, la tendencia al conformismo pasatista, la poco ambiciosa pretensión de entretenimiento y otras desconsoladas tesis acerca del futuro cercano del arte plantean a la reflexión estética contemporánea interrogantes que pueden recuperarse para una comprensión crítica de la cultura, pero que no agotan todas las dimensiones de la circulación del arte.

Por este camino será necesario ante todo desmontar los supuestos que han permanecido durante varias décadas y que han impedido una consideración de los procesos de producción, circulación y consumo artísticos que se atuviera a las posibilidades de resignificación y disfrute de que disponen los individuos. Un paso fundamental consistirá en cuestionar si el arte como pasatiempo es sólo una hipótesis de los críticos y un producto de los criterios mercantiles de las empresas productoras; si esta función de pasatiempo es efectivamente una experiencia que los fruidores del arte consideran sólo superficial, o si podría ser, en cambio, una forma de apropiación que ellos mismos sienten como genuina experiencia de vida; finalmente, corresponderá revisar si las formas hegemónicas inhiben las expectativas de originalidad y de alternatividad hasta tal punto que los espectadores rechacen cualquier propuesta en tal sentido.

Con nuestro estudio hemos tenido la oportunidad de observar que estamos muy lejos de responder concluyentemente cualquiera de estas preguntas. Sin embargo, nos asiste la sospecha de que las formas alternativas de producción cuentan aún con un espacio de legitimidad en las expectativas y las disposiciones favorables de los individuos.

BIBLIOGRAFIA

- Habermas, J. *Teoría de la acción comunicativa*. Taurus, Barcelona 1987.
- Santagada Miguel. "El teatro y los consumos culturales: algunas hipótesis y líneas de investigación". En *La Escalera* Nro 4, 1995 (en prensa).
- Adorno, T, *Teoría estética*. Orbis. Barcelona. 1983.
- Harvey, D, "Posmodernidad y crisis cultural". *Crisis*, Bs.As. 1990 p.64.
- Jensen y Jankowsky. *Metodologías cualitativas de investigación en comunicación de masas*. Bosch, Barcelona, 1993.
- Horkheimer y Adorno. *Dialéctica del iluminismo*. Sudamericana. Bs. As. 1987.