



El Espectador teatral y su diálogo con la obra de teatro desde
la percepción en lo contemporáneo.

El ojo del Espectador.

Estudiantes:

Gianinna Cossio Troncoso

Opta al título de Actriz con especialidad en Gestión y Producción Teatral

Cristian Romo Urrutia

Opta al título de Actor con especialidad en Gestión y Producción Teatral

Profesor Guía:

Cristian Keim Palma

Valparaíso, 2012

Agradecemos a todas las personas que nos han acompañado en nuestro proceso formativo.

En especial a nuestros más cercanos; que siempre nos dieron el apoyo para continuar con nuestra carrera, tanto como compañeros y amigos, agradecemos especialmente a nuestro profesor guía Cristian Keim, por su paciencia y cariño hacia nuestro trabajo, a Natali Aranda por su ayuda y gran amistad, a nuestros padres por darnos la fortaleza, el empuje y la confianza ante esta difícil profesión, a nuestros familiares que han puesto un granito de arena sin pedir nada a cambio, Patricio Monsalve por su gran comprensión y a Isabel Cossio C. por su cuidado y cariño.

¿é la atracción que el teatro ejerce sobre él reside en ese vivir en el presente, en esa comunión con nuestros semejantes, no saber ya si yo soy ellos o si ellos son yo; amar colectivamente y transmitir un alma a todo lo que me rodea: dar, recibir, intercambiar ò

(Mario Naudon de la Sotta Naudon)

Índice

Introducción.....	6
CAPITULO. I: FACTORES QUE CONDICIONAN EL SER Y EL HACER DEL ESPECTADOR.....	13
1.1.- El ser humano como animal social y el convivio teatral como necesidad que surge de tal naturaleza.....	13
1.2.- El espectador y su acción fundamental: la contemplación.....	22
1.3.- El Ocio como condición necesaria para el actuar del espectador.....	24
1.4.- La recepción de la obra y el tema de la identificación.....	27
CAPITULO. II: EL ESPECTADOR CONDICIONADO COMO UN SISTEMA VIVO.....	33
2.1.- La Teoría General de Sistemas.....	34
2.1.1.- Conceptos Básicos de la Teoría General de Sistemas.....	36
2.1.2.- Características que definen un sistema.....	39
2.1.2.1.- La singularidad del sistema.....	39
2.1.2.2.- Toda particularidad del sistema es un sistema.....	40
2.1.2.3.- Un cambio modifica el sistema.....	40
2.1.2.4.- Los cambios en el sistema producto de su dinámica interna.....	41
2.1.2.5.- Las características emergentes en el sistema.....	41
2.2.- Macrosistemas y Subsistemas.....	42
2.3.- Percepción y referentes culturales.....	44
2.4.- Sistemas Cerrados y Sistemas Abiertos.....	45
2.5.- El espectador de teatro como sistema abierto y su viabilidad.....	47
2.6.- El Propósito u Objetivo del Sistema.....	50

CAPITULO. III: LOS CONDICIONANTES CULTURALES EN EL ESPECTADOR.	54
3.1.- Condicionantes Culturales.....	55
3.2.- Conocimiento de los códigos de apreciación teatral.....	61
3.3.- La Ideología.....	62
3.4.- La Estética de la Recepción.....	65
3.5.- Experiencia estética previa.....	66
3.6.- Las identificaciones masculina, femenina y sus características.....	67
3.7.- El gusto o el sabor.....	69
3.8.- Perfil Sociocultural.....	70
CAPITULO. IV: IDEOLOGIA E IDENTIDAD NACIONAL EN EL ESPECTADOR CHILENO.	72
4.1.- Concepto de la Ideología.....	72
4.2.- Concepto de identidad.....	79
4.3.- El espectador teatral y la identidad nacional.....	83
Conclusión.....	90
Bibliografía	95
Webgrafía.....	97
Galería de imágenes	99
Anexos	99

Introducción

El espectador es un factor fundamental para que el arte teatral encuentre su desarrollo total y es el centro desde donde convergen diferentes procesos, siendo éstos, los que interfieren en su forma de observar o contemplar una obra. “ *No hay teatro sin espectador* ”¹ pues el espectador es quien aprecia una obra o asiste a un espectáculo y, por lo tanto, la torna visible; en síntesis, es el espectador quien completa el sentido del arte teatral.

La palabra espectador deriva de espectáculo, que a su vez viene de la raíz *spectarum*, el mismo término desde donde se deriva espejo. Tomando en consideración tal hecho, no es difícil pensar que cuando observamos una obra de teatro lo que realmente estamos haciendo es observarnos a nosotros mismos.

La palabra Teatro, según su origen etimológico, proviene del griego *theatron* que significa *lugar donde el público contempla una acción que le es presentada en otro sitio*². A partir de esto podemos inferir que desde su definición más elemental, alude a un espacio físico que lo contiene, concepto que *se convierte en el edificio donde tiene lugar la representación. En la lengua clásica de los siglos XVII y XVIII, el teatro también será el escenario propiamente dicho*.³

El título de esta memoria como *El ojo del espectador* es una imagen que utilizamos para explicar una de las acciones fundamentales que este sujeto realiza. El contemplar es la acción por antonomasia que realiza el espectador, encontrándose tal acción en la naturaleza misma del concepto *theatron*. El teatro alcanza a completar su sentido cuando un grupo de personas se reúne para percibir, reconocer significantes y observar hasta los más mínimos detalles a otros seres humanos: sus actitudes,

¹ Rancière Jacques, *El Espectador Emancipado*, 1º ed., España, Ellago Ediciones, 2010, p. 10

² Pavis, Patrice: *Diccionario del teatro*, trad. por Jaume Melendres, 3º ed., Barcelona, ed. Paidós Ibérica, 1998, p. 435

³ Ibídem

reacciones, palabras y lo que tienen que decir. Pero esta contemplación no cae en el reino de la pasividad, sino que es profundamente activa.

El espectador también actúa, como el alumno o como el docto. Observa, selecciona, compara, interpreta. Liga lo que ve con muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios, en otros tipos de lugares. Compone su propio poema con los elementos del poema que tiene delante. Participa en la performance rehaciéndola a su manera, sustrayéndose por ejemplo a la energía vital que ésta debería transmitir, para hacer de ella una pura imagen y asociar esa pura imagen a una historia que ha leído o soñado, vivido o inventado. Así, son a la vez espectadores distantes e intérpretes activos del espectáculo que se les propone.⁴

En este trabajo propondremos aquella clase de espectador que describe Rancière en su obra *El espectador emancipado*. Un espectador dinámico en su interpretación, capaz de utilizar su bagaje y experiencia anterior para reconstruir lo que esta observando. Es en este sentido que la contemplación es el movimiento de todo el mundo interno de los sujetos. Movimiento que busca la asociación de aquella nueva información entregada por la obra y la información guardada por el individuo con anterioridad. La identificación finalmente es eso, es la concordancia de lo actual con ciertos elementos que ya habitaban el mundo interno de los sujetos.

Antes de realizar la contemplación de la obra debe darse por necesidad en el sujeto espectador una motivación intrínseca que será denominada por nosotros como interés. Este concepto puede ser comprendido como la atracción que algún objeto genera sobre un sujeto; llevada estas palabras al ámbito que nos convoca, es necesario un interés por una determinada puesta en escena para poder realizar de la mejor forma posible la acción contemplativa. Sin interés los sentidos no estarían volcados hacia el objeto que tiene su razón de existir en el ser observado, es decir un objeto que tiene por

⁴ Rancière Jacques, *El espectador emancipado*, 1º ed., España, Ellago Ediciones, 2010, pág. 19

finalidad el ser contemplado por otro para poder ser algo acabado. Lo recién expuesto se mezcla con otro concepto que será analizado en esta memoria. El concepto de ocio es condición de posibilidad para que surja la acción contemplativa y de ese modo la obra se convierta en una totalidad.

¿Qué es lo que quiere expresar tal afirmación? Para que exista espectador, este sujeto no debe estar bajo el dominio de ninguna necesidad que lo lleve a realizar acciones distintas a la de contemplar. Y postulamos que es en el ocio, como aquel tiempo que el sujeto posee para sí mismo aparte de ser fuente de búsqueda de entretenimiento, donde los individuos son capaces de volcar sus sentidos a algo que va más allá de la mera satisfacción de las necesidades básicas. Para contemplar se necesita tiempo, para mirar el mar se necesita a un individuo capaz de detenerse ante él, lo mismo pasa con las obras de cualquier disciplina artística. No podría admirar la belleza de una sinfonía de Mahler, por ejemplo, mientras realizo cualquier otra tarea distinta a la de contemplar.

Al asistir a una obra de teatro, el espectador necesariamente pone en juego un complejo mecanismo de interpretación de lo percibido, mecanismo estructural dinámico, ligado a su propia historia y referentes. El espectador procesa las informaciones que emanan desde el escenario, comprendiendo con mayor o menor profundidad desde una perspectiva única, el fenómeno artístico que observa. Esta estructura de comprensión es aprendida a partir de los fundamentos culturales que un pueblo posee, entre ellos las formas de relaciones entre sujetos y sistemas sociales.

Para comprender este proceso de interpretación simbólica es preciso analizar e investigar los sistemas de percepción en el espectador y para llevar a cabo esta labor se hace necesario estudiar al espectador como un órgano vivo que encarna principios lógicos en sus elementos constitutivos, encontrándose estructurado como un sistema capaz de percibir, incorporar, organizar, decodificar y transformar la información que le llega a través de una obra teatral.

Por esta razón estudiaremos al espectador desde una perspectiva holística, en la que operan los condicionantes culturales y biológicos que definen su mirada. En este análisis intentaremos ampliar el conocimiento del convivio teatral en su forma práctica-teórica y el objeto espectador. Para poder entender su naturaleza biológica examinaremos la Teoría General de Sistemas en la cual describiremos el fenómeno de la percepción desde una perspectiva biológica, que escudriña la estructura del ser humano como un sistema vivo en el que concebimos al espectador basados en la visión holística entendiendo su estructura de percepción como un conjunto de factores que se configuran tanto por la condición biológica, el estado psicológico y físico del espectador, como por lo que percibe de la obra. A su vez analizaremos los textos de El Convivio Teatral de Jorge Dubatti, Como Comprender el Teatro de Marco De Marinis, El análisis de La Escuela de Espectadores que se realiza en Santiago de Chile por Javier Ibacache y Soledad Lagos, El Análisis de los Espectáculos de Patrice Pavis, Apreciación Teatral de Mario Naudon de la Sotta, Los condicionantes culturales según las clases sociales en Sociología y Cultura de Pierre Bourdieu y otros grandes teóricos que examinan la vivencia del Espectador en el Teatro.

La elección de este corpus teórico tiene su fuente en la gran pertinencia de los mismos sobre el tema a tratar en la actual memoria. Nuestro objeto de estudio es el espectador teatral, y para comprenderlo lo observaremos desde diferentes puntos de vista. El espectador entendido como parte esencial del gran sistema que es el teatro, será comprendido desde La teoría general de sistemas. ¿Con qué clase de sistema tratamos cuando hablamos de la figura del espectador? ¿Un sistema abierto o cerrado? ¿Cuál es el propósito que posee tal sistema dentro del macrosistema que es el teatro? Son temas tratados en los capítulos centrales de esta memoria.

Ahora bien, el asunto fundamental de esta introducción es delimitar nuestro objeto de estudio y proponer la hipótesis de trabajo.

Todos los capítulos poseen como objetivo ir reconstruyendo la figura del espectador desde una visión más bien contemporánea, sin eliminar otro tipo de visiones que a lo largo de la historia se han tenido sobre aquella figura. Conocer al espectador desde diferentes aspectos es el objetivo de cada tema, pero el fin último que se quiere alcanzar, el propósito fundamental de nuestro trabajo, es analizar los diferentes elementos que condicionan la identificación generada por un sujeto al verse enfrentado a una obra teatral. Sin aquella identificación entre los elementos que pertenecen al sujeto y los presentados en una obra, no existiría conexión alguna y por tanto el individuo nunca penetraría el sentido de la obra; el arte quedaría a medias, ya que siempre se necesita al otro espectador para decodificar lo observado y, finalmente completar el proceso de creación. Una obra de teatro espera ser observada, un poema espera ser leído, una sinfonía escuchada.

Comprender la acción fundamental del espectador, las condiciones de posibilidad para su existencia, comprender al sujeto-espectador como un gran sistema vivo en el cual siempre van surgiendo cambios, y las condicionantes culturales como la ideología y la construcción de la identidad que estructuran el modo de ser y hacer por parte de un sujeto, son los elementos en los cuales profundizaremos en la actual memoria.

Esta memoria encuentra su razón de ser en el problema que suscita la figura del espectador teatral.

Comprendemos que existe una gran pluralidad en los modos de ser de los espectadores, asunto que infiere en la forma que poseen de apreciar una obra de teatro. Esto se observa claramente en lo disímiles que pueden llegar a ser las decodificaciones que los espectadores realizan frente a una obra. Pero ¿qué sucede con el mensaje que desea entregar la puesta en escena?

La recepción suele estar mediada por las características, la cultura, la preparación, la educación y la biografía del espectador, quien -a la vez- decodifica o lee las creaciones según sus expectativas⁵

Comúnmente una obra desea entregar un mensaje que sea transversal a todos los sujetos que la observan, es decir, que no exista tanta diferencia entre las interpretaciones que ellos realizan, pero muchas veces la diferencia entre las interpretaciones es tanta que el mensaje nunca llega a ser lo que en un principio quiso ser. El que no exista tanta diferencia en las interpretaciones es el deseo que posee todo creador que quiere entregar un mensaje específico con su obra.

Aspectos tanto externos como internos influyen en lo que percibe y en la forma en la que percibe el espectador. En los aspectos externos encontramos la manera que tiene una obra de ser presentada, y en los aspectos internos podemos observar la estructura de la personalidad del sujeto; individuo formado a partir de elementos biológicos y culturales (educación, ideología). Es en este sentido que no hay un individuo igual a otro, tampoco una interpretación o finalmente una misma forma de identificación entre los individuos y la obra.

Hay tantas identificaciones como individuos, a pesar de la semejanza que pueden existir entre ellas nunca se llega a una igualdad. Ni siquiera se llega a ella cuando hablamos de individuos formados de la misma manera (misma madre, misma educación, misma edad, misma ideología, etc).

Nosotros postulamos en este trabajo que aún sabiendo lo disímiles que pueden ser las identificaciones de los espectadores con la obra, siempre debe existir algún grado de identificación para que surja el arte teatral en su totalidad; sin identificación no hay puntos en común entre lo presentado y el espectador. Sin ningún grado de identificación todo sería extraño para el espectador y por tanto no existiría

⁵ <http://www.escueladeespectadores.cl>

reconocimiento ni encuentro -dos conceptos que trabajaremos en esta memoria- entre el espectador y la obra.

CAPITULO. I: FACTORES QUE CONDICIONAN EL SER Y EL HACER DEL ESPECTADOR.

1.1.- El ser humano como animal social y el convivio teatral como necesidad que surge de tal naturaleza.

1.2.- El espectador y su acción fundamental: la contemplación.

1.3.- El ocio como condición necesaria para el actuar del espectador

1.4.- La recepción de la obra y el tema de la identificación

1.1.- El ser humano como animal social y el convivio teatral como necesidad que surge de tal naturaleza.

Según el filósofo griego Aristóteles el ser humano *es un ser naturalmente sociable*⁶, por tanto tiende a buscar la compañía de otros. La principal razón de esto, es que el individuo separado del resto no es capaz de sobrevivir. El ser humano tuvo y tiene la necesidad de vivir con otros para continuar como especie.

⁶ Aristóteles, Política: *Libro primero*, capítulo I., Edición electrónica
http://www.laeditorialvirtual.com.ar/pages/Aristoteles_LaPolitica/Aristoteles_LaPolitica_001.htm#C1

Como ejemplo tenemos la figura del recién nacido que al ser estructuralmente débil, se ve obligado a ser auxiliado para poder sobrevivir; alguien que lo amamante, que lo cuide del frío y que incluso le de cariño, son requisitos para su desarrollo como ser humano que recién llega a la vida. Pero no solamente el recién nacido es precario en su estructura para enfrentarse a la vida, sino que incluso el ser humano en su adultez también posee y dialoga con una fragilidad basal a su estructura. No es necesario ir muy lejos para poder fundamentar la idea anterior, basta con detenerse y observar la fragilidad del propio cuerpo. Un adulto también es precario, no en la misma magnitud que el recién nacido, pero aún así su cuerpo también se enferma, puede sufrir accidentes, puede ser asesinado por otro; está totalmente lanzado a la contingencia del mundo y, en todo momento lo acecha la posibilidad de morir.

Es por esto por lo que debemos preocuparnos por el otro y no verlo como alguien enfrentado ya que, al fin y al cabo, hay yo porque hay responsabilidad, pues el yo es el resultado de que alguien nos haya cuidado. Fue así como Lévinas propuso un humanismo del otro hombre, del hombre que se responsabiliza y responde totalmente por el otro⁷

La cita expresa la existencia del yo como consecuencia de un cuidado, de una responsabilidad. Para el filósofo francés Emmanuel Lévinas, el encuentro con otro siempre supone la adquisición de una responsabilidad hacia aquel.

En el origen de cada uno de nosotros se encuentra un cuidado y un encuentro, por lo más débil o precario que sea, con otro. Este encuentro se convierte en parte esencial de toda nuestra vida, y lo repetimos cada vez que tenemos a un otro al frente. Lo anterior, es una necesidad para continuar como especie, por eso el ser humano lo busca en todo momento, algo instintivo lo mueve a la búsqueda de los demás.

⁷ [a partir de una lectura de Lévinas] <http://www.filosofia.net/materiales/num/num22/levinas.htm>

Para que exista un encuentro real entre dos partes es necesario un reconocimiento. Un individuo al reconocer a otro lo hace existente y digno de aquella existencia. Sin reconocimiento por parte de los demás, es muy difícil que los sujetos desarrollen una identidad.

La vida social se cumple bajo el imperativo de un reconocimiento recíproco, ya que los sujetos sólo pueden acceder a una autorrelación práctica si aprenden a concebirse a partir de la perspectiva normativa de sus compañeros de interacción, en tanto que sus destinatarios sociales.⁸

Es necesario que se genere un reconocimiento recíproco para que exista vida social. El sujeto se hace a sí mismo a partir de los otros, o como sale en la cita ña partir de la perspectiva normativa de sus compañeros de interacción

La idea principal de las categorías de encuentro y reconocimiento es que la primera no es sin la segunda. Ambas se necesitan para estructurar la vida social de los individuos.

En este trabajo nos detendremos unos momentos en aquel tipo de reunión ilustrada en la imagen del banquete griego para después reflexionar acerca del teatro como un gran convivio, como algo que surge del deseo de habitar con otros.

El banquete era un tipo de reunión fundamental para los griegos, porque era un acto que reforzaba los valores de la comunidad y que acrecentaba los lazos entre los individuos. Era tal la importancia de estas reuniones que se ha llegado a hacer una analogía entre el banquete y la ciudad, hablándose de esta reunión como un microcosmo político. El banquete puede ser entendido como una institución cívica porque ejerce un rol importante en las decisiones tomadas por los miembros de una comunidad.

⁸ Honneth, A., (1997), *La lucha por el reconocimiento*, Traducción española de Manuel Ballester, Barcelona, Crítica

La teoría defendida por esta autora [P. Schmitt Pantel] concede a la institución del banquete en la Grecia arcaica un carácter público por el sentido social que adquiere: En la ciudad arcaica, lo político no estaba restringido a dos o tres instituciones precisas, sino que ejercían esta función todas las prácticas sociales que servían para definir, calificar o expresar la ciudadanía.⁹

A este sentido social también se le puede agregar un sentido religioso. Posterior a la cita expuesta con anterioridad, se hace referencia a esta carga religiosa que adquiere el banquete para los griegos, ya que todo lo consumido en este tipo de reuniones poseía una dimensión sagrada.

De esta forma, el hecho de beber vino conllevaba cierta idea de reconocer al dios, llegando así a cierta identificación entre el producto elaborado y la divinidad¹⁰

Todo ritual en Grecia parte por el sentimiento de identificación que se desea lograr con la divinidad. En el caso del vino la identificación que se buscaba era con Dionisio.

La derivación latina de banquete es *řconvivio* que deviene del latín *řconvivium*, *festin*, *convite*, y por extensión, *reunión encuentro de presencias*-¹¹. En la literatura y en la historia, podemos encontrar importantes ejemplos de este tipo de reuniones. Tomemos uno extraído de la literatura filosófica, denominado *El banquete* de platón. En este famoso diálogo platónico la conversación se centra en el desarrollo de diferentes discursos a partir de un tema propuesto por consenso. Con el extracto citado a continuación podremos hacernos una idea del contexto en que se daban estos encuentros. Dice platón en su escrito *El banquete o del amor*.

⁹ <http://digital.csic.es/bitstream/10261/18104/1/20091027142234047.pdf>

¹⁰ <http://digital.csic.es/bitstream/10261/18104/1/20091027142234047.pdf>

¹¹ Dubatti, Jorge: *El Convivio Teatral. Teoría y Práctica de Teatro Comparado*, Buenos Aires, Ed. Atuel, 2003, p. 9

é entramos en materia. Como te dije antes, estoy preparado, y sólo falta que me escuches. Además del provecho que encuentro en hablar u oír hablar de filosofía, nada hay en el mundo que me cause tanto placer [é] seas bienvenido si vienes a comer con nosotros. Si vienes a otra cosa, ya hablaremos otro día. Ayer te busqué para suplicarte que fueras uno de mis convidados, pero no pude encontrarte [é] Veamos, dijo, cómo podremos beber, sin que nos cause mal. En cuanto a mí, declaro que me siento aún incomodado de resultas de la francachela de ayer, y tengo necesidad de respirar un tanto, y creo que la mayor parte de vosotros está en el mismo caso; porque ayer erais todos de los nuestros. Prevengámonos, pues, para beber con moderación¹²

Esta forma de encuentro o reunión que se estructuraba a partir de la comida, la bebida, la capacidad discursiva y la de escuchar por parte de los concurrentes:

tiene sus componentes excepcionales en la interpretación de la oralidad, una memoria única y transmisión convivial entre los poetas y los oyentes de este espectáculo. Este es un modelo de recepción literaria devenido en la oralidad, los poemas no tan solo podían ser conservados en la forma de texto escrito ya que perdería a juicio de los antiguos griegos la razón de ser, ya que tan solo sería texto por texto, Y es por esto que este banquete es ñun verdadero manifiesto a favor de las culturas de la oralidad y su capacidad de improvisación y entusiasmo dionisiaco` contra el enfriamiento de una literatura escritaé¹³

La oralidad era la forma de transmisión de diferentes ideas y valores entre los ciudadanos, por tanto era fundamental poseer tanto la capacidad discursiva como saber escuchar a los otros. Como dato aparte, desde esta idea podemos inferir el porqué de los sofistas, que eran los individuos que enseñaban a argumentar y a estructurar cualquier tipo de discurso.

¹² <http://www.filosofia.org/cla/pla/azc05297.htm>

¹³ Dubatti, Jorge: Op. Cit., p.13

Esta transmisión que se realizaba oralmente, exigía una reunión, un convivio, un vínculo social. El convivio, o reunión entre emisor y receptor, aún pertenece a un constante estímulo de socialización. Esto se debe principalmente a lo dicho con anterioridad sobre el banquete. Para los griegos era visto como una institución cívica más, por tanto también poseía un rol importante en la formación de ciudadanos. El banquete era otro lugar donde los habitantes de la ciudad se humanizaban de acuerdo al ideal de ser humano concebido. Podemos hablar de las dos categorías mencionadas con anterioridad sobre el reconocimiento y el encuentro. El banquete era un lugar de encuentro y por tanto de un reconocimiento anterior de las partes involucradas. Los ciudadanos se reconocen unos a otros y, de esta forma se reunían.

Es importante mencionar el concepto de identificación que después será desarrollado con profundidad, y que es finalmente lo que da origen a gran parte de esta memoria. La identificación ocurre desde un reconocimiento; los ciudadanos se reconocían entre sí y, por tanto se identificaban con el grupo de características similares.

Jorge Dubatti abstrae, desde las diferentes formas conviviales de la literatura oral, un conjunto de rasgos invariantes.

a)é reunión de dos o más hombres, vivos, en persona, en un centro territorialé tiempo para compartir un rito de sociabilidadé donde ahí una alternancia de los rolesé ñel emisor dice y verbal y no verbalmente y un texto, el receptor que lo escucha con atención.¹⁴

¹⁴ Ibídem

El emisor entrega un discurso que el receptor debe escuchar para que se logre la comunicación. La cita habla de comunicación verbal y no verbal, esto quiere decir que cada uno de los elementos entregados por el emisor son relevantes en el desarrollo de la interacción comunicativa. Es importante detenerse también en la descripción del receptor como alguien que escucha con atención; sin esta atención se rompe la comunicación y el mensaje no es entregado en su totalidad. Aquí podemos encontrar elementos relacionados con la acción del espectador que es contemplar. El espectador como receptor de la obra debe direccionar su atención hacia lo que le quiere comunicar el emisor. Posteriormente en este mismo capítulo analizaremos el tema de la contemplación.

b)é compañero es ` el que comparte el pan`¹⁵ compañía del estar con otro como también con uno mismo, es una ñé dialéctica del yo ï tú, salirse de sí al encuentro con el otro y con uno mismo¹⁶

Dubbati expone el término dialéctica para dar a entender la acción que surge cuando un sujeto sale de sí mismo para ir al encuentro de otro y volver de nuevo hacia sí mismo, pero teniendo presente siempre ese encuentro que surge gracias al reconocimiento del otro. El autor habla de la compañía como del estar con otro como también con uno mismo. Esto puede ser entendido desde el concepto de identificación. Estar con otro, tener un encuentro con otro es reconocerlo y el reconocimiento surge cuando hay identificación; en el fondo es ver en el otro aspectos de uno mismo. Por medio del encuentro nos damos cuenta de nuestra propia existencia y creamos nuestra identidad, como fue expuesto con anterioridad al citar a Honneth. La vida social surge gracias al reconocimiento, y es ella finalmente la que estructura la identidad de los sujetos.

¹⁵ Idem, p. 14

¹⁶ Ibídem

C)é para ser efectivo el estado de reunión en el ñconviteò debe existir por excelencia una cercanía en lo visual e audible de una percepción estrecha [] una conexión sensorial que pueda atravesar todos los sentidos¹⁷é

Lo sensorial es fundamental en el fenómeno del convite. La cercanía entre los individuos se da gracias a la atención que se prestan unos a otros, y desde ella surge una conexión sensorial que va más allá del compartir la comida y el vino, ya que trasciende a las esferas del discurso. En el teatro también surge esta conexión sensorial entre las partes, conexión que penetra todos los sentidos.

D) ñé es efímero e irrepetible¹⁸é òesto esta implantado en la relación en que es único por ser una forma temporal ñé objetiva y subjetiva¹⁹ò

El convite es efímero e irrepetible, hablamos de un fenómeno marcado por su temporalidad. Tanto objetiva (el mismo espacio, la misma distribución de los cuerpos, el orden de los discursos, etc.) como subjetivamente (por ejemplo, el mismo estado emocional o de consciencia de los individuos) no pueden volver a repetirse. ñE) la socialización no es excluyentemente humana: el convivió incluye la ofrenda y la manifestación del orden divino del rito de reuniónò²⁰

Hablamos con anterioridad de la carga religiosa que posee este tipo de reuniones, ya que todo posee una dimensión sagrada.

¹⁷ Ibídem

¹⁸ Ibídem

¹⁹ Ibídem

²⁰ Ibídem

Dubatti afirma que *ñin convivio no hay teatro*²¹ El teatro exige que los cuerpos estén presentes, ya que no permite reproductividad técnica que es el concepto que utiliza Walter Benjamín²² para afirmar lo que sucede con casi la totalidad de las expresiones artísticas contemporáneas. Walter Benjamín nos habla del aura, nos dice que: ñen el teatro, el aura está en la presencia inmediata de los cuerpos, en lo efímero que es toda representación teatral y que es imposible de reproducir.²³

La fotografía o el cine son dos disciplinas artísticas que gracias a la técnica actual, pueden ser reproducidas masivamente, mientras que el teatro no permite reproducción. Aún realizando millones de veces una misma obra, ninguna de esas repeticiones conseguirá ser igual a otra.

Dubatti afirma que el punto de partida del teatro es la institución ancestral del convivio. El teatro puede ser visto como un fenómeno profundamente social, ya que necesita la presencia de otros para existir.

Dubatti afirma que el acontecimiento convivial es experiencia vital intransferible *ñterritorial, efímera y necesariamente minoritaria (Si se le compara con la capacidad de convocatoria y reproductividad técnica del cine y la televisióné)*²⁴

Si atendemos a tal afirmación, podemos inferir la importancia que posee un espectador atento, disponible a la captación de cada uno de los elementos que conforman una obra, con los sentidos abiertos a cada detalle, ya que sin aquella disponibilidad puede perder detalles que por la característica temporal y volátil del convivio teatral son irrepetibles.

²¹ Idem, p. 17

²² Ibídem

²³ Idem, p. 18

²⁴ Idem, p. 19

Por eso postulamos que la acción fundamental del espectador es una contemplación activa, totalmente atenta y consciente de cada elemento que se encuentra presenciando. El espectador no debe ser un sujeto pasivo, su función es totalmente activa. Debe hacer uso de su imaginación y su bagaje simbólico para darle sentido a lo que observa.

1.2.- El espectador y su acción fundamental: la contemplación.

El espectador como aquel otro necesario para que surja la experiencia teatral, es quien contempla algún objeto u acción que se coloca ante sus sentidos. Este objeto u acción que se coloca ante él, es lo que se denomina un espectáculo. El vocablo *espectáculo* viene del latín *spectaculum*, apelativo nominal del verbo *spectare* *mirar* *contemplar*²⁵ Así, el concepto espectador, está definido a partir de la principal labor que realiza: contemplar la acción que se realiza en otro sitio. Pero antes de seguir con lo que entendemos por espectador, quisiera aclarar primero lo que entendemos por la acción de contemplar.

Por lo general siempre ha existido una visión pasiva acerca del actuar del espectador, ya que en él solamente recae la acción representada, no es quien la ejecuta. Ahora bien, nosotros no utilizaremos esa visión generalizada para entender el actuar del espectador, sino que lo comprenderemos desde otro punto de vista.

La acción contemplativa genera una gran actividad en el contemplador, tal vez no a un nivel observable, pero si a nivel interno. Para argumentar esta idea, recurriremos a la idea de catarsis que Aristóteles utiliza en *La poética*, a pesar de tener claro que el filósofo hace referencia a la tragedia y al teatro generado en la Grecia clásica, creemos que tiene sentido extrapolar aquel concepto al teatro contemporáneo.

²⁵ <http://www.elcastellano.org/palabra.php?id=2083>

La catarsis o purificación es la finalidad que para Aristóteles posee la tragedia. Es por medio de la contemplación de las acciones que el espectador llega a aquella purificación de las pasiones. Pero el espectador no solamente es contemplador de las acciones que se generan en otro lugar, sino también es contemplador de sus propias pasiones.

Es, pues, la tragedia imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies (de aderezos) en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva acabo la catarsis de tales afecciones²⁶

Para Aristóteles la tragedia es imitación de acciones que generan compasión y temor. Gracias a estas pasiones se genera la catarsis.

En el segmento anterior, se habló del convivio teatral, ya que el teatro reúne a un grupo de individuos dentro de un espacio, volviéndolo un arte profundamente social. Exponemos esta idea para enlazarla con lo señalado sobre la catarsis, ya que ésta ocurre no solamente cuando se lleva a cabo de manera individual sino también cuando observamos que los otros, al igual que nosotros también la padecen. La catarsis se produce cuando aquellas pasiones que en principio nacen de forma irracional pasan al intelecto y, por tanto se accede a una contemplación, a una toma de consciencia de ellas. Esta contemplación hace que estas afecciones pasen de lo particular a lo universal. El que logra contemplarlas desde una universalidad y necesidad, se olvida de su individualidad y puede reemplazar el dolor que le causa su subjetividad por el gozo que otorga el conocimiento puro.

Al observar aquellas pasiones de forma universal se llega a una cierta forma de entendimiento social y humano.

²⁶ Ángel Sánchez Palencia: *Catarsis» en la Poética de Aristóteles*. [En línea] www.revistas.ucm.es

A partir de lo anterior, podemos concluir que la contemplación que realiza el espectador no es pasiva sino activa, ya que idealmente genera el movimiento de todo su universo interno con la finalidad de generar un cambio, que creemos, es uno de los objetivos fundamentales de toda obra que intenta dialogar con el espectador.

1.3.- El Ocio como condición necesaria para el actuar del espectador.

El ocio, es a grandes rasgos el *tiempo libre de una persona, sin actividad laboral y que lo dedica al descanso u otro tipo de actividades*²⁷ El sujeto deja de actuar desde la necesidad para actuar de manera libre, es por eso que nos atrevemos a afirmar que es en el ocio cuando el ser humano toma consciencia de su libertad, teniendo la posibilidad de darle un sentido más profundo a su vida, buscando *la razón por la cual el ser humano esta en este mundo*²⁸

Aproximadamente desde mediados del siglo XX, en las sociedades desarrolladas el ocio ha ido ocupando un lugar cada vez más importante en la vida de las personas. El aumento considerable experimentado en las condiciones de vida, junto con el destacado incremento del nivel educativo, y una disminución del tiempo total dedicado al trabajo, han contribuido considerablemente a ampliar la posibilidad de disponer de tiempo libre y de tomar parte en este tipo de actividades (San Martín, 1997). Así, el ocio, anteriormente reservado a una minoría, ha alcanzado a colectivos sociales cada vez más amplios.²⁹

²⁷ <http://www.wordreference.com/definicion/ocio>

²⁸ Gonzáles Contreras, Javier: *Territorio en la dimensión del ocio*, seminario de Arquitectura de la Universidad de Valparaíso, profesor Guía: Varas Arriazada, Luis, 2003. p 30.

²⁹ <http://www.efdeportes.com/efd47/bien.htm>

El ocio es connatural al ser humano porque es el reflejo de su libertad esencial. Es en el ocio donde el humano tiene la necesidad de ser creativo. En las sociedades actuales el ser humano en general posee mayor oportunidad de tener tiempo de ocio; en los países desarrollados, por ejemplo, las necesidades básicas ya han sido saciadas para una gran mayoría de la población, por tanto el tiempo libre que poseen puede ser utilizado en otras cosas. En asuntos de orden más bien intelectual o espiritual más que material.

En este sentido, si bien el trabajo sigue siendo un tema central en nuestra sociedad, para muchas personas, el ocio ocupa una posición igualmente importante en sus vidas. Este es el caso de los mayores que, una vez retirados del mercado laboral y de las exigencias familiares, demandan fundamentalmente experiencias de ocio que les permitan satisfacer sus necesidades de actividad, a la vez que contribuyan a mejorar su calidad de vida. De Castro (1990)³⁰

En este trabajo entenderemos al ocio como aquel tiempo libre que le otorga al ser humano la posibilidad de entrar en conflicto consigo mismo y con su realidad.

Quiero decir, con toda seriedad, que la fe en las virtudes del TRABAJO está haciendo mucho daño en el mundo moderno y que el camino hacia la felicidad y la prosperidad pasa por una reducción organizada de aquél.³¹

No creemos que sea erróneo afirmar que el ser humano debe por obligación tener un tiempo de ocio, debe disfrutar de su libertad esencial. Sin aquel tiempo, siempre estaría dentro de los límites de la necesidad y jamás experimentaría su propia naturaleza; el ser humano necesita ocio para conocerse como ser libre y profundamente creativo.

³⁰ Ibídem

³¹ Bertrand Russell, Elogio de la Ociosidad. Ed. Edasa, Barcelona, 1986. p 2

Las facultades humanas como la imaginación se ven exacerbadas en aquellos momentos donde nada externo nos obliga a actuar, sino que por voluntad propia decidimos hacerlo. Es en este sentido que se vuelve imprescindible el ocio para poder disfrutar totalmente del fenómeno artístico. Ya que sin él toda nuestra capacidad inventiva cae solamente en el terreno de la necesidad.

La próxima cita nos ayudará a entender que tan importante es, cuando somos espectadores, la utilización de nuestra capacidad creativa en la construcción de una obra.

é Aquella casona cuya disposición es a partir de patios, diferenciados por sus cualidades y usos, donde los elementos arquitectónicos eran instancias plenas de habitar el ocio en el territorio. Así tenemos el corredor que verá el patio, donde el margen entre interior y exterior se mide a través de una luz sombra, habitable y propicia para los ratos de ocio, como el descanso ante ese paisaje que es propio. El territorio compone un mundo armonioso que integra al hombre haciéndolo dinámico, este lo va construyendo a partir de su imaginación³²

Es importante detenerse en la visión de espectador que se utiliza en el texto anterior. Un espectador dinámico, que por medio del uso de su imaginación ayuda en la construcción de la obra. Ahora bien, en la base de la imaginación se encuentra la libertad. Ocio e imaginación se unen porque comparten la misma base o fundamento, y se unen también porque ambos son elementos conformadores del acto creativo.

Por lo anterior, creemos en el ocio como condición para el actuar del espectador. Sin ocio no hay contemplación, no hay tiempo para el ejercicio del espíritu. Sin ocio no hay libertad y por tanto tampoco imaginación; el espectador ya no puede ayudar en la construcción de la obra y por tanto el acto creativo no se finalizaría, ya que siempre se necesita un otro espectador para ser una totalidad.

³² Idem p. 33

Sin espectador, la obra de arte quedaría encerrada en sí misma, no existiría otro para hacerla significativa.

1.4.- La recepción de la obra y el tema de la identificación.

El recibir y el percibir son dos funciones altamente complejas, siendo fundamentales para el entendimiento de una obra. Sin una capacidad sensitiva el entendimiento se quedaría vacío de contenido, volviendo totalmente imposible la acción o el proceso de decodificación de los diferentes símbolos que conforman una obra teatral.

La recepción es *la actitud y la actividad del espectador confrontado al espectáculo; la forma en que utiliza los materiales suministrados por el escenario para convertirlos en una experiencia estética*³³

El ser humano al recibir, pone en marcha todo su poder interpretativo para darle un sentido a lo recepcionado, es allí que surge el trabajo de la percepción como un elemento aún más complejo en el acto de recepción. En el acto perceptivo, el cerebro no sólo registra datos, sino que además interpreta las impresiones de los sentidos³⁴.

Los diferentes mecanismos receptivos e interpretativos son fundamentales para hacer significativa a una obra.

Sin estos elementos la acción del espectador carecería de sentido, y por tanto el arte en general perdería uno de sus componentes esenciales. Estos elementos son condiciones de posibilidad para que se lleve a cabo la acción del espectador que es el contemplar. Un contemplar definido como algo esencialmente activo y que coloca en juego todas las facultades sensitivas e intelectuales del ser humano.

³³ Pavis, Patrice: Op. Cit., p. 383

³⁴ <http://www.monografias.com/trabajos18/la-percepcion/la-percepcion.shtml>

Nunca es suficiente querer consumir confortablemente y con poco esfuerzo el resultado de una producción artística; es necesario que participemos personalmente en la producción misma, que seamos en un cierto grado productivos, que consintamos un cierto gasto de imaginación, que asociemos nuestra experiencia a la del artista o la opongamos a ella³⁵

Es relevante analizar el pasaje anterior de Patrice Pavis, porque es una buena explicación para comprender la acción del espectador. Las últimas palabras hacen referencia a la experiencia, ya que es ella la que entrega las herramientas interpretativas. Es la experiencia la que hace posible que el ser humano al recibir y percibir pueda contrastar esos nuevos elementos entregados a los sentidos con el contenido guardado en la memoria, y por tanto comprender lo que esta siendo dado a la sensibilidad. Pero no comprender de manera pasiva, ya que una obra no es algo acabado, sino que es algo que se encuentra constantemente haciéndose y que por tanto necesita salir al encuentro de un otro que viene a ser el espectador para que éste por medio de la producción de su imaginación logre hacer que la obra sea una totalidad.

El observador, durante la acción de mirar, está comparando lo que ve con los modelos perceptivos adquiridos en su anterior experiencia cultural, prestando más atención a lo nuevo y desconocido que a lo obvio y familiar³⁶

La experiencia pasada nos ayuda también a la identificación con la obra, porque es ella la que nos entrega un cierto grado de familiaridad con lo observado. La extrañeza surge cuando no existen puntos en común entre lo que me plantea la obra y la experiencia o bagaje que poseo como individuo. La extrañeza entendida desde la concepción del filósofo chileno Luis Oyarzún es aquel sentimiento que padece el individuo cuando se enfrenta a algo con la cual no puede identificarse.

³⁵ Pavis, Patrice: : Op. Cit., p. 383

³⁶ <http://www.bocc.ubi.pt/pag/tarin-francisco-espectador-pantalla.pdf>

Para que exista un hacer por parte del espectador, un producir desde su imaginación con la finalidad de darle un carácter acabado a una obra, se necesita un cierto grado de identificación.

- _ ¿Qué es lo que el espectador espera del teatro?
- _ ¿Qué parte de su realidad social espera encontrar en la obra?³⁷

Siguiendo a Pavis se puede deducir que el ser humano tiende al deseo de verse reflejado a sí mismo en otro. En el fenómeno de la identificación que se da ante una obra el espectador *tiene la impresión de estar confrontado a acciones parecidas a las de su propia existencia*³⁸

La identificación es un proceso de ilusión según Pavis, ya que el espectador imagina ser el personaje representado.

En el texto de Pavis se hace referencia al pensamiento de Nietzsche para hablar de la identificación. Según el filósofo alemán el placer de la identificación con el personaje es el fenómeno dramático fundamental. En su obra *El Origen de la tragedia* dice: *Verse a sí mismo metamorfoseado ante sí mismo y actuar ahora como si hubiese entrado en otro cuerpo, en otra personalidad*³⁹

El espectador al identificarse se proyecta en la figura de otro, pero teniendo claro que lo que está observando es una ficción. Esto es a lo que se le denomina denegación, que corresponde a la atribución de verosimilitud a la obra sin olvidar que es una ficción.

En la idea planteada por Nietzsche se introduce el término *placer* para caracterizar el fenómeno dramático fundamental. Palabra que entenderemos como un

³⁷ Pavis, Patrice: Op. Cit., p. 384

³⁸ *Ibíd*

³⁹ Pavis, Patrice: Op. Cit., p. 240, 241

término que trata de expresar una sensación agradable. Ahora bien, en qué sentido la identificación causa placer. Para contestar tal cuestionamiento trataremos de argumentar utilizando al filósofo griego Aristóteles.

Todos los hombres tienen naturalmente el deseo de saber. El placer que nos causan las percepciones de nuestros sentidos son una prueba de esta verdad. Nos agradan por sí mismas, independientemente de su utilidad, sobre todo las de la vista.⁴⁰

En esta cita encontramos varios componentes para analizar. En primer lugar el hecho de que según Aristóteles el ser humano tiende por naturaleza al saber, o mejor dicho al *ñdeseoò* de aquello. El deseo será entendido como una *ñinclinación* de la voluntad hacia la consecución y el disfrute de algo.⁴¹ La obtención de aquel objeto capaz de inclinar a la voluntad es lo que causaría placer.

Aristóteles también expresa como el ser humano puede alcanzar aquel saber al cual tiende, y con el cual se conseguiría placer al obtenerlo.

Para el filósofo la imitación (mimesis) es algo natural en los seres humanos. Naturaleza en Aristóteles puede ser entendida como una tendencia. También es la imitación, para el pensador griego, *ñuna fuente de conocimiento muy placenteraò*⁴². Por medio de la mimesis adquirimos aquel saber al cual el ser humano tiende naturalmente.

Es por aquella natural capacidad mimética que fue creada la poesía y desde ella la representación de la misma. El teatro puede ser entendido como una mimesis de la vida,

⁴⁰ Patricio de Azcárate. Obras de Aristóteles. volumen 10. Madrid 1875

⁴¹ <http://www.wordreference.com/definicion/deseo>

⁴² Trueba, Carmen. *Ética y tragedia en Aristóteles*. Anthropos editorial, Barcelona, p. 83.

por tanto también adquirimos ciertos conocimientos en él, siendo por eso el placer que nos causa el mismo.

Todos disfrutamos las imágenes miméticas, porque aprendemos y deducimos qué es cada cosa⁴³

Es relevante realizar la pregunta sobre la clase de conocimiento que adquirimos al presenciar una obra. Si el teatro es un arte que trabaja representando acciones humanas el conocimiento que se logra es sobre las acciones humanas. Es desde aquí que surge la identificación. El ser humano se ve reflejado y se conoce y reconoce a si mismo en ese reflejo. Lo que hablábamos anteriormente al desarrollar los conceptos de reconocimiento y encuentro puede entenderse desde la identificación. El teatro conlleva un reconocimiento y por tanto un posterior encuentro del sujeto consigo mismo.

Con todo este análisis esperamos haber respondido a la pregunta sobre el placer que causa la identificación que propone el filósofo alemán Friedrich Nietzsche.

La identificación no solamente se da a un nivel psicológico, sino también ideológico. Identificarse con una obra, con sus personajes, etc, es identificarse con un discurso. Para Althusser, el cual es nombrado por Pavis, el concepto de identificación debe expandirse para comprender que el espectador se reconoce en el contenido ideológico de la obra.

A través de los personajes y de la fábula, el espectador reencuentra efectivamente los mitos y creencias de su ideología cotidiana⁴⁴

Todo este proceso de identificación se da a partir de las diferentes facultades que habitan en el humano. La capacidad de recibir datos del mundo va unida a la capacidad

⁴³ Trueba, Carmen: Op. Cit., p. 83

⁴⁴ Pavis, Patrice: Op. Cit., p. 242

de interpretar e integrar los nuevos elementos al bagaje simbólico del individuo. Es gracias a la capacidad de percepción que podemos realizar todas aquellas acciones. El concepto de percepción debe ser entendido como un concepto diferente al de recepción.

a la percepción concierne el conjunto de los procesos cognoscitivos, intelectuales y hermenéuticos que tienen lugar en la inteligencia del espectador⁴⁵

La percepción será analizada en el siguiente capítulo, el cual hablará de ella desde una mirada biológica y cultural a partir de la teoría de sistema.

⁴⁵ Idem p. 332

CAPITULO. II: EL ESPECTADOR CONDICIONADO COMO UN SISTEMA VIVO.

- 2.1.- La Teoría General de Sistemas.**
- 2.1.1.- Conceptos básicos de la Teoría General de Sistemas.**
- 2.1.2.- Características que definen un sistema.**
 - 2.1.2.1.- La singularidad del sistema.**
 - 2.1.2.2.- Toda particularidad del sistema es un sistema.**
 - 2.1.2.3.- Un cambio modifica el sistema.**
 - 2.1.2.4.- Los cambios en el sistema producto de su dinámica interna.**
 - 2.1.2.5.- Las características emergentes en el sistema.**
- 2.2.- Macrosistemas y Subsistemas.**
- 2.3.- Percepción y referentes culturales.**
- 2.4.- Sistemas Cerrados y Sistemas Abiertos.**
 - 2.4.1.- Sistemas Cerrados.**
 - 2.4.1.1.- Sistemas Cerrados Macro.**
 - 2.4.1.2.- Sistemas Cerrados Micro.**
 - 2.4.2.- Sistemas Abiertos.**
- 2.5.- El espectador de teatro como sistema abierto y su viabilidad.**
- 2.6.- El Propósito u Objetivo del Sistema.**

2.1.- La Teoría General de Sistemas.

Para poder comprender al espectador con mayor profundidad en su forma de percibir una obra de teatro estudiaremos a éste desde una perspectiva holística, tomando en consideración específicamente la Teoría General de Sistemas y la relacionaremos con los condicionantes biológicos y culturales que mantiene un ser humano al contemplar una obra teatral, siendo estos condicionantes parte importante de este proceso, ya que definirán la mirada del espectador, y a su vez el producto que aprecia. Por su parte la obra teatral también será analizada en su estructura como un sistema.

A continuación aclararemos más en profundidad como nació la teoría de sistemas, en que se fundamenta y porqué estudiaremos al espectador y en forma general la obra teatral como un sistema.

La Teoría General de Sistemas ha sido desde su origen una unión de principios e ideas que han establecido un orden para la comprensión de la realidad con una base científica para muchos campos del conocimiento, que consiste en la definición de los sistemas biológicos, sus características y su importancia en el estudio de las totalidades complejas.

Esta teoría fue concebida y trabajada por su principal impulsor, un biólogo alemán llamado Ludwig Von Bertalanffy desde el año 1920, pero públicamente la teoría nació cerca de los años 50. La teoría se desarrolló y adquirió gran importancia en los años sesenta porque manifestaba ser de gran ayuda en distintas áreas del conocimiento, proyectando un nuevo marco de enfoque metodológico, destacando ser en ese momento un nuevo paradigma científico que retomó la visión holística e integradora, considerándola como una nueva forma de ver el mundo y de entenderlo, frente a los reduccionismos analíticos que fijaban su atención en aspectos muy

concretos, sin considerar que éstos estaban sujetos a la dinámica del conjunto. Esto significa que antes de la teoría de sistemas, los estudios analíticos en su mayoría estaban enfocados en las partes de un sistema, sin mirarlo en su totalidad, más bien, un individuo u animal, según fuere el elemento de estudio, era dividido y estudiado por partes sin considerar su unión e integración con las demás partes, ya que *el hombre había sido incapaz de entender esa totalidad y, por ello, la había dividido en diferentes áreas*⁴⁶

Debemos aclarar que cuando hablamos de una visión holística consideramos una mirada en la cual aquello que se pone en estudio, es decir el *respectador* es visto como un conjunto de partes interdependientes entre sí, las cuales trabajan, afectan y condicionan mutuamente en forma simultánea al sistema en el que operan. De allí que se diga que la visión holística considera al objeto de estudio como un todo. Lo contrario de la visión holística es la visión atomista, que estudia al ser humano y a los seres vivos por partes, *cada una de las cuales habían sido estudiadas de una manera independiente*.⁴⁷

La Teoría de Sistemas en su distinción se considera una visión integradora que pone énfasis en la interacción y los conjuntos. Las características integradoras de la teoría permitieron que, a partir de los años 60 ella contara con un número importante de seguidores y de un gran valor, por la calidad académica de sus integrantes, ya que todos ellos eran personajes destacados en sus respectivos campos. Llegando a formar un grupo de investigación interdisciplinaria, consolidada como una institución llamada General Systems Society, siendo algunos de sus integrantes:

⁴⁶ Johansen Bertoglio, Oscar: *Teoría de Sistemas Sociales*, 1° Ed., Santiago de Chile, Ed. Universidad de Ciencias de la Informática, 2007, p. 19

⁴⁷ *Ibídem*

- Anatol Rapoport: Fue un Biomatemático, ruso judío, vivió en Estados Unidos, y al final de su vida en Canadá. Se le considera como a uno de los padres de la teoría de juegos, y uno de los primeros en aplicar modelos matemáticos avanzados de redes a problemas sociales y epidemiológicos. Fue quien promovió anticipadamente la red social de análisis.
- Ralph Gerard: Fue un biólogo estadounidense, neurofisiólogo y científico del comportamiento. Conocido por su trabajo de amplio alcance en el sistema nervioso, los nervios del metabolismo, la psicofarmacología y las bases biológicas de la esquizofrenia, propuso una interesante matriz para describir el funcionamiento y organización de los sistemas vivos y el análisis de los sistemas sociales.
- Kenneth E. Boulding: Fue uno de los economistas más prestigiosos y respetados durante la segunda mitad del siglo XX. Ejerció una considerable influencia intelectual sobre su generación. Realizó una clasificación sobre cinco prioridades básicas de la Teoría General de Sistemas.

2.1.1.- Conceptos Básicos de la Teoría General de Sistemas.

A continuación explicaremos los conceptos básicos de la Teoría General de Sistemas para llegar a relacionarla con el área Teatral y con el objeto de estudio, el Espectador.

Un sistema en su definición más elemental es un conjunto de partes o cosas que, ordenadamente relacionadas entre sí, contribuyen a un determinado propósito. Por lo tanto, todo lo que vemos a nuestro alrededor son sistemas, cualquier cosa que miremos en nuestro entorno serán sistemas, cada cosa en particular o en conjunto es un

sistema, *decir por ejemplo cosas es decir sistemas, decir individuos es decir sistemas, todo se reduce a sistemas, o todo es sistemas.*⁴⁸

Desde la perspectiva holística todo lo que existe en el mundo está relacionado, esto quiere decir que una parte del sistema afecta a otra y se considera a estas interacciones como un elemento fundamental que genera acción y reacción; por lo mismo, todo sistema se basa en relaciones. De igual manera sucede en el teatro, en particular en el sistema de trabajo de los actores, éstos generan vínculos que forman un núcleo fundamental para trabajar desde el escenario hacia el público.

Es la atracción que el teatro ejerce sobre él reside en ese vivir en el presente, en esa comunión con nuestros semejantes, no saber ya si yo soy ellos o si ellos son yo; amar colectivamente y transmitir un alma a todo lo que me rodea: dar, recibir, intercambiar⁴⁹

Al entender que el sistema está conformado por partes y que éstas se relacionan entre sí, afectándose mutuamente y generando una interacción, podemos observar como operan los sistemas al interior de una obra de teatro, estudiando sus signos y la estructura presentada en primera instancia por el autor. Toda la estructura de signos que generan un mensaje es un sistema.

Es nada hay en un Espectáculo Teatral que se encuentre yuxtapuesto y que pueda ser considerado aisladamente, cuando lo indispensable es referir cada componente a la unidad, al conjunto, a la totalidad, único modo que halle su auténtico sentido teatral.⁵⁰

⁴⁸ Johansen Bertoglio, Oscar: Op. Cit., p. 49.

⁴⁹ Naudon de la Sotta, Mario: *Apreciación Teatral*, Santiago de Chile, Ed. Del Pacífico S. A., 1956, p.

108

⁵⁰ Idem, p. 109

Lo mismo puede suceder con el sistema teatral de los actores donde cada compañía de teatro establece un sistema de trabajo determinado. Los actores se unen para llevar a cabo un espectáculo, todos son distintos, con aspiraciones diferentes en su cotidianidad, pero tienen en común el trabajo que realizarán y su objetivo es llevar al espectador un montaje teatral. Estas características encarnan a un sistema social.

Ludwig Von Bertalanffy, quien como ya dijimos fue el principal impulsor de la teoría, define al sistema como un conjunto de partes que se encuentran en interacción.

Un sistema, cualquiera sea éste, es una totalidad compuesta por un conjunto de partes, las que se encuentran en interacción⁵¹

Oscar Johansen Bertoglio, quien fue un estudioso de la administración y de la teoría de Von Bertalanffy, realiza una leve modificación a la definición anterior, señalando que *“un sistema es la interacción de un conjunto o colección de partes”*⁵² y enfatiza en la *“interacción”* porque son las relaciones las que definen y conforman el sistema, precisando que es un elemento clave en los sistemas sociales, ya que con sólo modificar la interacción sin agregar o quitar alguna de sus partes, el sistema cambia; es decir, se organiza en un sistema diferente.

Esta interacción entre las partes del sistema puede ser:

- **DINÁMICA:** Como es el caso de un sistema biológico que puede estar constituido por un ser humano, un animal, un grupo de personas, que por estar vivos o tener movimiento siempre existe la posibilidad de que el sistema en su totalidad o su interacción cambie.

⁵¹ Johansen Bertoglio, Oscar: Op. Cit., p. 50

⁵² Ibídem

- **ESTÁTICA:** Puede estar conformado por una mesa, un computador o el vestuario de algún actor en la que cualquier cambio de comportamiento de alguna de sus partes, afectará el resultado u objetivo del sistema.

Para comprender un sistema lo más importante es disponer de las partes y conocer su esquema de interacción; es decir, conocer exactamente la forma en la cual están ordenadas sus partes para funcionar y llevar a cabo su objetivo.

Cada una de esas partes son agrupadas como sistemas, siendo estas partes también sistemas.

2.1.2.- Características que definen un sistema.

Ahora vamos a definir las características básicas que componen un sistema.

2.1.2.1.- La singularidad del sistema.

Todo lo creado en el mundo, cada cosa, animal, ser humano o estructura social se conforma por un sistema que es único y diferente a otro, no existen dos sistemas que sean idénticos, lo que significa que todo es diversidad. Frente a esto podemos desarrollar una analogía con el área teatral deduciendo que una obra de teatro nunca será igual a otra, ya que la actuación de los actores es un sistema vivo en donde siempre se corre el riesgo de que ésta cambie, se transforme o modifique. Por lo tanto, cada representación será diferente en algún aspecto.

Junto a esto podemos inferir que en ningún caso un espectador será similar a otro; ya que al presenciar un espectáculo los espectadores decodificarán la obra según los distintos referentes culturales y la estructura simbólica que posean.

2.1.2.2.- Toda particularidad del sistema es un sistema.

Todo actor y espectador como particularidad es parte del gran sistema como el teatro.

Todos los sistemas están compuestos por partes, que pueden constituir otros subsistemas, dependiendo de la complejidad de su estructura. Un ejemplo de ello es cuando los actores, al llevar a cabo su representación, están operando un sistema. No es algo que el espectador pueda percibir, pero existe un orden y una jerarquía en la cual están situados; cada actor deberá hablar en un determinado momento a una persona en específico, en un tiempo definido.

A su vez este sistema (obra) se encuentra compuesto por subsistemas que son los mismos actores, compuestos a su vez por otros subsistemas como la sangre, los órganos, huesos, cartílagos u otras partes del cuerpo; estos subsistemas mantienen un objetivo en el cuerpo, que permite que la estructura corporal funcione perfectamente.

2.1.2.3.- Un cambio modifica el sistema.

Si alguna de las partes del sistema sufre una modificación, necesariamente se producirá un cambio en la relación con el resto de las partes que componen el sistema y como resultado todo el sistema se verá afectado, alterado o transformado. Esta característica es válida para cualquier tipo de sistema.

La información del contenido de la obra, así como la interpretación a través de las emociones, puede modificar al espectador y generar una reacción en él.

Podemos definir la interinfluencia escénica como la influencia de unos actores sobre otros, bajo las condiciones de una relación indisoluble entre ellos, cuando el mínimo cambio en el comportamiento de uno, produce, inevitablemente un cambio en el comportamiento del otro, y viceversa.⁵³

Este intercambio de acción y reacción se puede dar también entre el público que genera una sensación y una energía que puede influir en la interpretación de los actores.

2.1.2.4.- Los cambios en el sistema producto de su dinámica interna.

Los sistemas se ven forzados de manera permanente a los cambios, como una consecuencia de su dinámica interna, esto es producto de las variaciones que experimentan sus partes. Al interior de una compañía teatral pueden existir cambios que se experimentan cuando uno de sus miembros cae enfermo, fallece o simplemente se retira del equipo de trabajo, esto significa una modificación en el sistema, una alteración y para que el sistema siga con su función pronto se deberá reemplazar la función al ex miembro del equipo.

2.1.2.5.- Las características emergentes en el sistema.

Corresponden a las características propias que posee el conjunto de sus partes y éstas no se encuentran presentes en cada uno de los elementos que lo conforman.

Podemos observar que en una obra de teatro cada participante es un fragmento de la obra, pero no es la totalidad de ella; ya que un sólo actor en escena no será capaz de recrear la obra completa; pues el actor es solamente un fragmento de un total

⁵³ Sotoconil, Rubén, *Prontuario del Teatro Manual y Vocabulario*, 1ª Ed., Santiago de Chile, Ed. Planeta, 1998, p.124

compuesto por muchas partes que conforman la fábula que se quiere contar. Por tanto, la compañía en su totalidad representa un sistema y el montaje teatral es la característica que emerge lo cual significa que surge, que sale, que brota del sistema.

2.2.- Macrosistemas y Subsistemas.

En los sistemas existe un orden jerárquico, esto es que los sistemas se clasifican de acuerdo a su tamaño, características y extensión. Los sistemas mayores se denominan macrosistemas y los sistemas pequeños subsistemas que habitan dentro del macrosistema. En el Teatro (el lugar como espacio físico), en el que pueden vivir y desarrollarse otros sistemas menores que, necesariamente, tendrán que identificarse y separarse por una frontera. Estos sistemas menores pueden ser actores, escenografía, texto y todo el sistema de la obra: cuando hablará cada actor en determinado personaje, orden, tiempo etc. podemos incluir en este sistema menor al objeto de estudio el espectador que se encuentra percibiendo un sistema mayor como lo es el teatro en su conjunto.

Dentro del conjunto de sistemas podemos observar que estos se encuentran separados por fronteras que existen en cada uno de ellos. Estas fronteras dividen los sistemas, se encargan de definir todo aquello que existe dentro de él y fuera, haciéndolos más identificables. Estas fronteras se caracterizan por tener un cierto grado de permeabilidad, que posibilita la entrada de influencias que ejercen las otras partes que conforman el sistema y a la vez permiten la irradiación de sus propias influencias sobre el resto del sistema. Entendido desde el teatro podemos afirmar que una obra ejerce cierto grado de influencia en el espectador y el espectador a su vez ejerce cierta influencia en la obra; los actores actuarán inevitablemente de acuerdo a como perciban al público y de alguna manera les influirá en lo que perciben de él.

En la vida nos influenciamos unos a otros no sólo escuchándonos o mirándonos, sino también directamente, por la mera presencia.⁵⁴

Otra manera de influenciar un sistema a otro en el teatro lo podemos identificar en el espectador a través del mensaje y los signos que le entrega la obra teatral. El espectador es capaz de modificar su estructura de pensamiento por la influencia que le puede generar lo que percibe de la obra, y el espectador es capaz de alimentarse por la información cultural que posee la obra dada la constitución de la misma y por la necesidad de información que puede estar requiriendo.

Cuando el sistema espectador no se influencia por la obra o la información que recibe de la misma no lo alimenta, es posible que no exista una relación de identificación con los actores; esto significa, desde el análisis de la teoría de sistemas, que sus fronteras están cerradas y que tales sistemas son independientes y están expuestos a desaparecer porque la interacción no produce el efecto que debe tener un sistema.

Si tales fronteras fueran totalmente cerradas, significaría que esos sistemas serían totalmente independientes del medio que los contiene y, además, de los otros sistemas que viven en él, lo cual conduciría a la desaparición de la sinergia y, con ello, a la destrucción del sistema.⁵⁵

Esta sinergia es la interacción de las partes en el sistema que produce un flujo de materia, energía e información que proviene del sistema mayor que lo contiene o de su interior, para aquellos sistemas que se encuentran a su alrededor; es decir, se incluye en esta relación todo lo que el sistema entrega a su medio externo. Ésta materia o información que entrega la obra a los espectadores puede influenciar en su manera de pensar o de ser en el mundo.

⁵⁴ Ibídem.

⁵⁵ Johansen, Bertoglio Oscar: Op. Cit., p. 60

2.3.- Percepción y referentes culturales.

Cualquier sistema dado, ya sea un actor, un grupo de actores, una obra dramática, la escenografía o el vestuario, puede influir en la percepción del espectador y puede causar una reacción en él, pero teniendo en consideración que todos los espectadores son diferentes por los referentes que han recibido; ya sea, porque han buscado un tipo de información o porque el mismo sistema de cultura los ha moldeado, dependiendo de su condición socio económica, raza, sexo o nivel educacional, reaccionarán de una manera particular, porque cada espectador es diferente a otro frente al estímulo o signo que se les presente en la obra teatral.

De lo anterior, podemos decir que todos los espectadores reaccionarán de diversas maneras, dada la constitución de estructura de pensamiento que cada uno mantiene; pero es posible, a pesar de esto, influenciar por parte del teatro a través del discurso que mantiene la obra en la manera de pensar de los espectadores, quizás no completamente, pero dado que la frontera que define al subsistema público espectador es más frágil, por el hecho de constituir a un ser vivo, en forma individual o grupal, se verá mayormente modificada, lo cual no ocurre con la escenografía o el vestuario que son sistemas cerrados.

Las fronteras que definen los subsistemas, sean estos individuos o grupos de individuos, son más frágiles que, por ejemplo, las patas de una mesa.⁵⁶

Estas fronteras resultan más permeables debido a la dinámica del modelo de interacción que define su sistema en el cual están inmersos.

⁵⁶ Idem, p. 62

2.4.- Sistemas Cerrados y Sistemas Abiertos.

Todos los sistemas viven en un medio que los rodea y éste es el espacio que le entrega el universo del cual forman parte, existiendo también una relación entre ambos. De esta forma también se comprende que el sistema se ve afectado por las turbulencias experimentadas por el medio y también, pero en una escala menor, el sistema puede afectar al medio.

A partir de lo anterior se pueden dividir los sistemas en dos categorías cerrados y abiertos:

- 2.4.1 Sistemas Cerrados: Aquellos sistemas que viven en un medio que les afecta, pero que no poseen la capacidad necesaria para interactuar con ese medio para realizar transacciones, especialmente las que le permitan importar recursos para subsistir y no poseen lo que se denomina voluntad, inteligencia o conciencia, encontrándose completamente pasivos frente a las fuerzas externas que provienen de su entorno y los pueden amenazar.

sistemas cerrados a todos aquellos objetos físicos inertes, es decir, que no poseen capacidad interna alguna que les permita efectivamente llevar a cabo, por su propia voluntad, transacciones de materia , energía e información desde y hacia su medio.⁵⁷

Los objetos con sistemas cerrados, fueron ubicados en un lugar determinado como resultado de un fenómeno completamente ajeno a ellos.

⁵⁷ Idem, p.66

2.4.1.1 Un Sistema Cerrado Macro: Un edificio Teatral de características espaciales destinado al espectáculo del arte escénico.

2.4.1.2 Un Sistema Cerrado Micro: La escenografía que puede ser colocada por el encargado de producción, diseñador o director de la puesta en escena, en ningún caso consigue llegar por si misma a un determinado lugar.

Esto no significa que el sistema se encuentre inmune a lo que sucede afuera; sino que sufre las consecuencias de los sucesos externos. Por ejemplo un incendio o una inundación, tanto la escenografía como el edificio pueden sufrir sus secuelas, pero no pueden reaccionar frente a los acontecimientos.

2.4.2 Sistemas Abiertos: Son sistemas que viven y se desarrollan en un medio en el cual están expuestos a cambios y perturbaciones, pero a diferencia del sistema cerrado, los sistemas abiertos no muestran una conducta pasiva. Estos sistemas poseen una voluntad para sobre vivir empleando mecanismos de defensa adecuados para reaccionar dentro de ciertos límites, y transmiten materia, energía e información que de él se requiera a fin de cumplir con sus propios propósitos.

Una persona conforma un sistema biológico capaz de importar oxígeno, alimentos, líquidos o calor desde su entorno y, también, exportar al mismo alguna forma de energía, de acciones o de ideas a ese entorno.⁵⁸

En una puesta en escena en el Teatro los actores como sistema biológico y debido a la condición de seres humanos, requieren extraer oxígeno o calor desde su entorno y a la vez son capaces de entregar energía, acciones, ideas y emociones a

⁵⁸ Idem, p.67

ese entorno. En este aspecto demuestra ser un sistema viable, capaz de sobrevivir por su propia voluntad y decisión.

Las interacciones del sistema con su medio son administradas por el mismo sistema actor que pueden ser materia, energía e información y aquello que introduce en su sistema que le sirve para convertirlo, a través de un proceso de transformación.

El conocimiento no es una copia del objeto (Platón), ni una toma de conciencia de formas que están predeterminadas en el sujeto (Kant); es una construcción perpetua por intercambios entre el organismo y el medio desde el punto de vista biológico y entre el pensamiento y el objeto desde el punto de vista cognoscitivo.⁵⁹

Podemos ver un ejemplo de esto cuando un actor se relaciona con otro o con su propio medio enviando información, energía y logra modificarlo, éste recibe la información de otro sistema, medio, un grupo o persona determinada y puede ser capaz de transformarla por su propia voluntad, entregando un mensaje específico.

2.5.- El espectador de teatro como sistema abierto y su viabilidad.

Los seres vivos como el Espectador se encuentran formados por sistemas abiertos que necesitan ingresar energía a sus cuerpos (sistemas) para mantener su viabilidad. Esta energía puede ser también información, que viene a ser el discurso de la obra, permitiéndole al espectador analizar y construir niveles de pensamientos, ampliar su bagaje simbólico para finalmente desarrollar estructuras de significantes. Para realizar esta tarea dada la compleja permeabilidad de sus fronteras, y ya que el

⁵⁹ Eines, Jorge: *Alegato a favor del Actor*, 1º Ed. Barcelona, España, Ed. Gedisa, 2007, p .112

espectador puede modificar su estructura de pensamiento, el sistema debe componerse de mecanismos que actúen como fronteras en cuanto al control de la información que entra y sale; ya que si el sistema advierte que algo ha entrado, lo cual puede ser causa de peligro o modificación, este avisa a su estructura completa; pudiendo mediante este aviso tomar las medidas necesarias para su mejor funcionamiento.

El sistema posee mecanismos de autodefensa, los cuales podrían activarse frente a lo que puede significar un discurso teatral con una información que el espectador considera como peligrosa. Esta autodefensa se activa primeramente a través de una aduana:

Quando lo que entra puede transformarse en algo peligroso. Así, mediante este aviso, el sistema estará en condiciones de tomar las medidas necesarias para su mejor funcionamiento⁶⁰

Esta posible amenaza se hace patente cuando el espectador, que ya está estructurado con ciertos referentes culturales establecidos y con un sistema simbólico definido, a través del discurso de la obra, recibe una información diferente, y más aún si esta información puede oponerse a su sistema de pensamiento. Este material considerado distinto, puede dejar en estado de alerta al sistema espectador que puede percibir el contenido de la obra como una amenaza a sus creencias, o su estructura de referentes y lo conducirán a capacitarlo para prevenir posibles daños. Esto lo haría a través de aduanas, activadas como un sistema de defensa en el caso que la información que percibe sea considerada como un verdadero peligro.

⁶⁰ Johansen Bertoglio, Oscar: Op. Cit., p.108

En los sistemas abiertos esta tarea es realizada por los receptores que posee el sistema, representados por los sistemas sensoriales internos y externos. Ambos sensores indican al sistema lo que debe saber acerca del medio externo. A su vez el medio se caracteriza por brindarle al sistema algún grado de información que le sirve para tener cierta capacidad de anticipación para aminorar las consecuencias del peligro, pero *también el medio puede experimentar cambios súbitos y significativos, muchas veces imposibles de predecir*⁶¹

Frente a esto, si el sistema experimenta cambios a consecuencia del peligro del entorno y desea mantener su viabilidad; éste debe ser capaz de superar tales situaciones, puesto que forma parte de una condición básica para su supervivencia.

Independiente del riesgo que al espectador le toca asumir al contemplar una obra teatral, el sistema humano-espectador debe obtener una provisión necesaria de energía para existir. Esta energía se puede traducir en información cultural que el espectador buscará para satisfacer sus necesidades intelectuales. Asimismo, habilitará al sistema para mantenerlo, repararlo y lo prepara para extender su existencia, pudiendo cumplir con su ciclo de vida natural. Esto ocurre con el ser humano como espectador, que al ir a ver teatro, también asiste para recibir información que considere valiosa. Por tanto, la capacidad de ingresar energía al sistema lo habilitará para sobrevivir, pero no sólo bastará con esta capacidad; sino que necesitará de la permanencia efectiva de sus mecanismos vitales, porque siempre existirá el riesgo de que estas partes constitutivas terminen siendo afectadas por la propia actividad realizada.

⁶¹ Ibídem

2.6.- El Propósito u Objetivo del Sistema.

Todo sistema tiene un propósito y para cumplir con esta intención es necesario que el sistema posea un ritmo, llamado por Von Bertalanffy *Steady State*, que Johansen ha traducido como (estado permanente): ñsteadyò (estable, fijo, constante, seguro, prudente). Este ritmo se hace necesario en todos los sistemas abiertos; ya que todos ellos poseen un propósito para existir.

Todos los sistemas abiertos poseen un propósito para existir, el que es definido por el propio sistema y no por aquellos que lo rodean, aunque estos pueden influirlo.⁶²

Entonces, como todo sistema posee un propósito para existir, en el caso del espectador, asiste al teatro por su propia voluntad y por su parte el teatro desea influir en él, en su sistema de pensamiento y en su accionar, pero esto sólo se logrará por la propia decisión del que contempla.

Cuando el sistema mantiene un propósito para alcanzar sus objetivos, debe llevar a cabo múltiples actividades; tanto internas como externas, debiendo moverse para conseguir o encontrar alimento, en este caso información que posteriormente puede ser digerida y transformada en energía. Para lograr esto, el sistema debe mantener una temperatura interna constante y ordenada, debiendo poseer un ritmo determinado, estable y particular.

El conjunto de todas esas actividades y la forma de operar de cada una sus partes lo podemos definir como un estado particular tanto del sistema biológico como del sistema social.⁶³

⁶² Idem, p.109

⁶³ Idem, p.110

Este estado particular lo conforman los condicionantes biológicos que llevados al teatro, en el ámbito del espectador, se traducen en que estos deben tener un orden de salud mental y corporal, para que pueda entender y disfrutar de la obra en su plenitud. En el caso del actor, para que su trabajo sea eficiente, debe poseer la capacidad y la estructura corporal necesaria para entregarle a un montaje teatral todas estas características: fuerza, energía, concentración, ritmo constante, proyección vocal etc.é que captarán la atención del espectador y evitarán su desconcentración (si todos estos elementos están al servicio de un buen espectáculo) . Este perfil describe el trabajo de un actor que cumple con todas las condiciones para adaptarse a los diferentes requerimientos del arte teatral y debe mantener un ritmo constante de entrenamiento vocal y corporal.

Para cada una de las actividades que realiza el sistema o actor, pueden ser llevadas de diferentes maneras; sin embargo, es el sistema actor o director quien debe seleccionar una forma particular de trabajo. Este sistema particular de trabajo se llama interacción.

El conjunto de estas actividades y la forma de operar de cada una de sus partes lo podemos definir como estado particular. Cuando el actor trabaja dentro de un equipo, a su vez se encuentra en un estado particular manifestando su singularidad.

El estado particular es un estado normal y general para todo el sistema; ya que corresponde a una programación particular que abarca todas las actividades por desarrollar al interior del sistema, con el fin de lograr el objetivo del sistema. Otro aspecto a considerar es que en todos los estados posibles del sistema siempre existe uno que es mejor que los restantes, siendo más eficiente frente a su objetivo y a las propias circunstancias que rodean al sistema.

En el caso del espectador como sistema biológico, ese estado es adoptado y lo usa permanentemente durante toda su vida.

No todos los organismos biológicos pueden adoptar o pueden llevar a cabo su propia elección; sino más bien el estado permanente se encuentra inscrito en su código genético. Así, el estado permanente siempre lo efectúa aquel que lo ha diseñado. En el caso de las organizaciones sociales como el teatro, la elección la efectúan los propios participantes del equipo de trabajo o el director teatral; el cual establecerá la constitución de las leyes con las que trabajarán la obra. Por lo tanto, el estado permanente es la forma particular de llevar a cabo las operaciones que requiere el sistema para sobrevivir como tal.

Corresponde a una configuración particular de las funciones que deben cumplir las partes que forman el sistema y de las interacciones que, para ello, éstas deben establecer entre ellas.⁶⁴

En una compañía el director de la obra dispondrá de varios estados posibles para lograr lo que busca, posee varios estilos de trabajo, como el expresionismo, naturalismo, el absurdo, etc. para poner en escena una obra de crítica social contemporánea; sin embargo, elige uno que le parezca el más fluido, cómodo y eficiente; por tanto, se ha transformado en su sistema estable, fijo constante, seguro y prudente, el cual busca mantenerlo.

De esa forma se constituye el estado permanente de esa operación y corresponderá al sistema tratar de mantenerlo de manera constante durante el tiempo que estime conveniente su actividad, o por lo menos hasta que se presente un mejor estado permanente.

Sin embargo, en ningún caso este estado corresponde a uno relativamente estático o inerte. Por el contrario, es un estado dinámico, rebotante de movimiento, de interacciones y de conflictos, pero todo ello dentro de los estrechos límites que permite ese estado permanente.⁶⁵

⁶⁴ Ibídem

⁶⁵ Idem, p.111

Este estado corresponde al estado normal de producción de vida en un sistema, sean estos un organismo biológico, como puede ser el espectador de teatro o una organización social, como una compañía teatral, en los cuales un espectador para ver un espectáculo o un actor para trabajar en el sistema, deben estar en un estado tranquilo, confiado, fluido y sencillo para operar de manera eficiente los recursos energéticos, como el concentrarse o encarnar un personaje.

De igual manera lo podemos apreciar en el propio estado de un espectador, que al ver un espectáculo debe mantener una determinada temperatura corporal, determinados niveles de presión interna y ritmos cardiacos particulares, de modo que cada parte del cuerpo mantengan un orden. Si existe una variación producto de lo que ven, no debería ser extralimitado al estado permanente. Aunque en el desarrollo del proceso dinámico siempre se correrá el riesgo que existan alteraciones más allá de aquellas permitidas por éste. *De ahí que el sistema debe estar preparado para evitarlas o corregirlas rápidamente cuando sucedan.*⁶⁶

De todas formas los sistemas biológicos elaboran una serie de elementos encargados de regular la forma en que se desenvuelven las actividades y los procesos de producción de sus partes, siempre en función del estado permanente, ya que cuando el sistema desarrolla sus actividades internas de acuerdo a su estado permanente, alcanza su mayor grado de eficiencia; esto es, en el momento que el sistema esta sano y todos los procesos biológicos se encuentran desarrollados de manera normal, las cosas que se hacen de manera consciente, clara, por tanto la corriente de salida de información es óptima.

En el momento en que estos sistemas sufren anomalías en su estado permanente, su eficiencia se ve alterada, entonces el sistema se ve enfermo y se pueden ver afectadas sus operaciones y viabilidad.

⁶⁶ Idem, p.112

CAPITULO. III: LOS CONDICIONANTES CULTURALES EN EL ESPECTADOR.

3.1.- Condicionantes Culturales.

3.2.- Conocimiento de los códigos de apreciación teatral.

3.3.- La Ideología.

3.4.- La Estética de la Recepción.

3.5.- Experiencia estética previa.

3.6.- Las identificaciones masculina, femenina y sus características.

3.7 .- El gusto.

3.8.- Perfil Sociocultural.

3.1.- Condicionantes Culturales.

El teatro es un vehículo que puede transformar un mensaje en una conciencia colectiva; ya que una obra de teatro puede tocar, estimular y llegar a modificar los lugares más profundos del alma humana mediante una situación dramática que pone en evidencia dos fuerzas que se oponen conflictivamente. Estas fuerzas apelan a representar la vida y los conflictos que se muestran en una realidad humana, y se encuentran en manifestación.

para ser aprobada, mantenida, rechazada o modificada. Por todo esto, el Teatro, de todas las artes, es la que tiene mayor conexión con la vida y en ello reside su mejor mérito y su alto precio.⁶⁷

Todo este reconocimiento de la propia realidad del espectador, sólo es posible cuando una obra de teatro recurre, apela y dialoga con lo más íntimo que hay en el espectador; entonces más allá de perder la personalidad en una conciencia colectiva, el espectador es devuelto a la afinidad de personalidades *“devueltas a sí mismas por el arte, lo propio del teatro es conmover la personalidad de cada uno dentro de la multitud”*⁶⁸. Esto quiere decir: para que el público alcance una mayor comprensión del espectáculo es necesario que se identifique con la obra, con sus personajes y con los signos que presenta cada detalle de la puesta en escena y esto sucede porque la intensión del teatro es conducir al espectador al placer de la contemplación y a la edificación, como ser humano que comprende a cabalidad un espectáculo.

Que llegue a sentir que el anillo de fuerzas y de conflictos que presenta el autor es verdaderamente un dato que la humanidad vive y que el público también vive participando a ambos lados de la acción⁶⁹

⁶⁷ Naudon de la Sotta, Mario: Op. Cit., p.107

⁶⁸ Idem, p.108

⁶⁹ Ibídem

Y para que el espectador participe de este modo íntimo e ideal con la obra teatral presentada, es importante que logre comprender los signos que el director pretende mostrar, que entienda el mensaje de la obra, que sepa como se organiza, de que forma está hecha la obra. De este modo el espectáculo teatral puede llegar a lo más profundo del espectador y él a su vez disfrutar y valorar de una mejor manera la obra expuesta. Y para que el espectador pueda apreciar de esta forma la obra, debe apropiarse del capital cultural que contiene el espectáculo y no estar limitado por condicionantes culturales que le impidan conocer y opinar de la obra que contempla. Estos condicionantes se presentan de manera inconciente en la cultura que rodea al espectador y pueden apoyar en la comprensión de la obra o perjudicar su entendimiento.

Al fijar un modo "correcto" y hermético de apreciar lo artístico, supuestamente desvinculado de la existencia material, el modo burgués de producir y consumir el arte organiza simbólicamente las diferencias entre las clases.⁷⁰

Para Bourdieu quien fue un sociólogo francés de siglo XX (1930 ï 2002) hace hincapié en la importancia de la lucha de clases y el conflicto en el funcionamiento de la sociedad, propone que cada nivel socio económico organizará simbólicamente la forma de ver un espectáculo teatral por tanto el capital económico es preponderante en el espectador al momento de decodificar una obra artística específicamente una obra teatral.

⁷⁰ Bourdieu, Pierre : *Sociología y Cultura* , trad. por Martha Pou, 1º ed., México, D.F., Editorial Grijalbo, 1990, p. 18

Del mismo modo que las divisiones del proceso educativo, las del campo artístico consagran, reproducen y disimulan la separación entre los grupos sociales. Las concepciones democráticas de la cultura ò entre ellas las teorías liberales de la educación ò suponen que las diversas acciones pedagógicas que se ejercen en una formación social colaboran armoniosamente para reproducir un capital cultural que se imagina como propiedad común. Sin embargo, los bienes culturales acumulados en la historia de cada sociedad no pertenecen realmente a todos (aunque formalmente sean ofrecidos a todos). No basta que los museos sean gratuitos y las escuelas se propongan transmitir a cada nueva generación la cultura heredada. Solo accederán a ese capital artístico o científico quienes cuenten con los medios, económicos y simbólicos, para hacerlo suyo.⁷¹

Frente a esto podemos decir que mientras más recursos económicos tenga una persona, más acceso podrá tener a la educación, a la cultura y al capital artístico y quienes puedan hacer suyo este capital, podrán entender de una mejor manera una obra artística porque podrán tener un mayor número de referentes y de igual modo no todos podrán acceder a él, por tanto la educación y la cultura como lo declara Bourdieu no es igualitaria menos aún el arte y la cultura que finalmente quedan siendo parte de una elite.

Comprender un texto de filosofía, gozar una sinfonía de Beethoven o un cuadro de Mondrian, requiere poseer los códigos, el entrenamiento intelectual y sensible, necesarios para descifrarlos. Los estudios sobre la escuela y los museos demuestran que este entrenamiento aumenta a medida que crece el capital económico, el capital escolar y, especialmente en la apropiación del arte, la antigüedad en la familiarización con el capital artístico.⁷²

Bourdieu considera que el principal motor para lograr un entrenamiento intelectual y sensible es la posibilidad de tener un capital económico y escolar, estos conflictos se llevan a cabo principalmente en distintos ámbitos sociales, están enraizados en sus respectivas jerarquías económicas, y se basan en la oposición entre los agentes dominantes y dominados. Para Bourdieu, el conflicto artístico de la

⁷¹ Ibídem

⁷² Ibídem

decodificación no reduce los conflictos entre las clases sociales que se centra en el análisis marxista. En este tiempo contemporáneo no existe una educación de la estética previa a ver una obra teatral en el marco de la educación formal en todos los espectadores, por tanto el ojo del que contempla queda limitado ante un acto teatral, no queremos decir con esto que no se entiende en su totalidad el mensaje que el director desea entregar, sino que, simplemente está más limitado por referencias culturales que finalmente están relacionadas con el conflicto social, la lucha de clases en el campo artístico.

Bourdieu hace hincapié en la importancia de la diversidad cultural y simbólico en esta reproducción critica la primacía otorgada a los factores económicos en las ideas marxistas. Él quiere hacer hincapié, en que la capacidad de los oficiales en la posición de dominio para imponer sus producciones culturales y simbólicas juega un papel esencial en la reproducción de las relaciones sociales de dominación. Lo que Pierre Bourdieu llama violencia simbólica, que él define como la capacidad de hacer caso omiso de la arbitrariedad de la producción simbólica.⁷³

Según Pierre Bourdieu el capital cultural lo componen los recursos que permiten o facilitan las condiciones para entender una obra de teatro y para moverse dentro de ella. Como ya lo habíamos mencionado anteriormente, el espectador no permanece inmóvil contemplando la obra, sino más bien se mueve en su interior de acuerdo a lo que percibe y de acuerdo a lo que logra entender de ella. El capital cultural facilita el entendimiento, pudiendo adquirirse en una institución a través de diplomas escolares y universitarios, que han mantenido en este tiempo una importancia progresiva, llamándose capital cultural institucionalizado. Otra manera de incorporar este capital cultural puede ser en el seno de una familia de clase social alta (ABC1). Existe además, el capital cultural objetivado que se muestra en la acumulación de objetos extraordinarios como obras de arte que exponen el gusto distinguido del propietario y está el capital social, que se consigue a través de la red de relaciones que establece una persona en el campo cultural.

⁷³ http://es.wikipedia.org/wiki/Pierre_Bourdieu

Bourdieu observa que para dar su objeto propio a la sociología de la creación intelectual hay que situar al artista y su obra en el sistema de relaciones constituido por los agentes sociales directamente vinculados con la producción y comunicación de la obra. Este sistema de relaciones, que incluye a artistas, editores, marchantes, críticos, público, que determina las condiciones específicas de producción y circulación de sus productos, es el campo cultural.⁷⁴

A su vez el campo es una red de relaciones objetivas, una configuración de clases o de relaciones sociales entre posiciones objetivamente definidas en la sociedad que potencia la obtención de capitales, los que finalmente se transforman en poder. La posición en el campo impone la obtención de beneficios que se encuentran en él y el campo puede facilitar la obtención de información, referentes y educación.

Todos estos bienes culturales, libros, películas, textos y todo lo que sirva para apropiarse legítimamente del capital cultural que contiene el espectáculo sirve al espectador para llegar a entender de una manera más profunda el espectáculo teatral, para analizar y discutir en torno a él.

Por último el capital acumulado de modo específico en un determinado campo se distribuye ordinariamente de un modo desigual entre los agentes según la posición ocupada. En efecto, lo que se observa en la realidad es una estructura de distribución del capital específico más o menos dispersa o concentrada según la historia del campo considerado y, por lo mismo, según la evolución de las luchas por la apropiación del capital. A partir de aquí puede entenderse la relación entre capital y poder. La relación de fuerzas resultante de la desigual distribución del capital en cuestión es lo que define las posiciones dominantes y dominadas dentro de un campo y, por lo tanto, la capacidad de ejercer un poder y una influencia sobre otros. Con otras palabras: el hecho de disponer personalmente de bienes económicos y culturales es fuente de poder con respecto a los que poseen en menor medida o simplemente carecen de ellos.

⁷⁵

⁷⁴ Bourdieu, Pierre: Op. Cit., p.12

⁷⁵ Giménez, Gilberto : *La Sociología de Pierre Bourdieu*, Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM pdf

Esto quiere decir que no todos tienen libre acceso a los bienes culturales; por lo tanto no todos podrán entender, disfrutar, y ser parte de la comunión con la obra artística.

El Teatro es un arte de signos en el sentido que nos hace comprender, primero, el significado relativo del signo: comprendo la intriga, los resortes, los artificios, las pasiones, etc., en un primer contacto. Pero en un signo hay también otra cosa que es como su propia vida: el signo no cesa de ser intercambiado y de nutrirse por dicho intercambio. El signo significa que se comprende lo que contiene y que se devuelve dicha comprensión: es una complicidad. Se habla y se es comprendido.⁷⁶

En el caso de que un espectáculo sea difícil de entender, incomprensible o ilegible para el espectador, se producirá lo que Bourdieu llama efecto de campo.

Este efecto de campo sucede cuando el espectador no puede seguir comprendiendo una obra y no concibe el valor o la creencia que el director junto al equipo de trabajo le atribuyen, por no conocer la historia del campo de producción de la obra.

Por otra parte el equipo de trabajo de un director teatral o compañía necesitan al analizar un espectáculo, tomar conciencia de estos mecanismos de decodificación (porque no todos los espectadores poseen los mismos referentes culturales) y discernir hasta donde llegan los mensajes que serán leídos en el montaje; ya que el espectador considera una obra teatral como un conjunto de enunciadores.

El actor expresa el texto y expone signos que muestran información, ya sea sobre el tipo de compañía y elección de actores o los modos que se han elegido para interpretar la obra. La escenografía, la iluminación y la música, el modo de representar la época, el contexto de la obra y el discurso, la historia e identidad del director influirán sin duda en la apreciación primera del espectador.

⁷⁶ Naudon de la Sotta, Mario: Op. Cit., p.108

En esta evaluación inicial, el público a partir de toda la información que recibe pone a prueba el texto espectacular con su propio mundo, con su propia realidad, y de esta forma se produce la primera lectura, el espectador se cuestiona si el mundo que ve es un mundo posible, un mundo imaginario o si es en realidad un mundo que toma sólo algunos elementos de la realidad.

Y así en el Teatro. Por los signos del lenguaje, de los gestos, de la convención social, los signos vienen y van, de los actores - que los intercambian entre sí - a los espectadores, que los reciben y que los devuelven mediante su comprensión.⁷⁷

Junto a esta interpretación de la primera lectura, es necesario manejar un cierto nivel de conocimiento, de signos más precisos y profundos de la obra teatral, como son los códigos de apreciación teatral para llegar a una mayor comprensión del espectáculo y son los que analizaremos a continuación.

3.2.- Conocimiento de los códigos de apreciación teatral.

Para una apreciación más profunda, el espectador se verá obligado a conocer las reglas básicas o principales del lenguaje teatral, ya que si se aspira a enriquecer la interpretación de un espectáculo teatral es fundamental tener un punto de vista y para llegar a él es necesario decodificar un mensaje que sólo se puede tener asistiendo al teatro. Este punto de vista se enriquece aún más si el espectador se expone a una variedad de géneros desde la comedia hasta las propuestas experimentales, de otro modo, por no conocer en cierto grado la forma de decodificar un montaje es difícil establecer una opinión porque algo no le gusta, agrada, desagrada o finalmente causa repulsión.

⁷⁷ Ibídem

El espectador *deberá disponer de un <<diccionario básico >> que le abra las puertas del escenario*⁷⁸ para que llegue a entender por ejemplo la razón por la cual un personaje se encuentra iluminado con una luz central, de un color particular o de una manera especial. Uno de los lugares donde es posible encontrar esta preparación para los espectadores es en:

La Escuela de Espectadores es un programa de análisis y discusión de los distintos lenguajes de las creaciones teatrales que se presentan en Santiago. Abierta en forma gratuita a todo público, en ella se entregan herramientas necesarias para ampliar la lectura, comprensión y valoración de los montajes, con la participación de directores, autores, actores y creadores vinculados a las artes escénicas. Se desarrolla a través de ciclos de encuentros por temporada en salas y teatros y se complementa con la publicación de contenidos y registros de audio en este soporte.⁷⁹

Por otra parte en la puesta en escena de un determinado texto, el director deberá disponer de un conjunto de símbolos coherentes que demuestren, respalden y potencien el mensaje entregado al espectador, el cual a su vez llena los momentos de vacío de sentidos, reúne elementos dispersos, realiza conexiones y se cerciora de la coherencia de la puesta en escena. Junto con esto, el conocimiento de la puesta en escena realizada lo familiariza con otras obras, montajes teatrales y con otro tipo de interpretaciones, permitiendo de esta manera al teatro ser otro referente más.

3.3.- La Ideología.

Otra manera de comprender de una mejor forma una puesta en escena es entender las capas de signos o símbolos que mantiene la obra, sus valores implícitos, descubrir las contradicciones fundamentales que contiene la obra través de estructuras ideológicas que comprenden juicios valóricos y oposiciones axiológicas.

⁷⁸ Pavis, Patrice: Op. Cit., p. 264

⁷⁹ <http://www.escueladeespectadores.cl/>

Las oposiciones axiológicas corresponden a una forma de identificar y medir los valores tales como bueno o malo, verdadero o falso, naturaleza y cultura y de esta manera podemos entender como la obra es capaz de involucrar al espectador de una manera más cognitiva.

En el desarrollo de una tragedia griega de la antigua Grecia que manifestaba valores elevados desde los tiempos donde el personaje protagonista tenía un profundo sentido ético, hasta hoy en la actualidad, la ideología resulta útil para la identificación del espectador, ya que el público no se identifica únicamente con una psicología, sino que es necesaria una corriente de pensamiento que posibilite la confirmación de valores y es posible para el director hacer prevalecer la visión de ella y sacrificar la imagen de héroe si éste permite la confirmación de la ideología en el espectador.

Fundamentalmente, el público está mucho más interesado en confirmar una vez más sus valores que en preocuparse de la felicidad del personaje con el que se identifica; el héroe se sacrifica voluntariamente en beneficio de lo que proporciona un sentido de la orientación en el mundo. [é] La identificación con el sistema de valores es la única que puede conferirle una armonía total al alma del espectador.⁸⁰

La escena posibilita relacionar los conflictos psicológicos con los conflictos históricos terminando en un discurso ideológico:

La mejor forma de describir una representación es como una transacción ideológica entre una compañía de actores y la comunidad de su público. La ideología es la fuente de la facultad colectiva, de los actores y del público, de dar un sentido común a los signos que se usan en la representación y por medio de los cuales los objetivos y las intenciones de las compañías teatrales se unen a las reacciones y las interpretaciones de sus públicos. La ideología proporciona de este modo un marco en cuyo interior las compañías codifican, y los públicos de decodifican, los significantes de la representación.⁸¹

⁸⁰ Idem, p. 264

⁸¹ Ibídem

Este discurso ideológico no es fácil de analizar y de describir, ya que no se dispone de instrumentos adecuadamente finos como para especificar el funcionamiento de la codificación y decodificación, pero si se sabe que cada espectador es diferente a otro y debe ser capaz de comprender el signo entregado por el actor o director para que pueda disfrutar a cabalidad un espectáculo teatral.

Una alternativa a esto es el ideologema:

El ideologema es una unidad textual e ideológica que funciona en el seno de una formación social, ideológica y discursiva. En el campo ideológico extratextual, existe como una unidad conceptual; y en el campo textual, como una unidad narrativa o temática⁸²

Los ideologemas son significantes cuya connotación es ideológica y se materializa en diversos niveles de la estructura de cualquier texto que condensa un pensamiento que domina una sociedad en un determinado momento histórico.

El ideologema puede estar presente en los estereotipos pictóricos, que son formas típicas de caracterizar personajes para resaltar la esencia del contexto que lo rodea, expresando el director el modo en que percibe y desea ver interpretados los roles y las características de cada una de las escenas. Esta estructura de ideologema presente en los personajes o en la obra manifestados a través de características son significantes cuya insinuación es ideológica y *se materializa en los diversos niveles de la estructura de cualquier texto y que condensa el pensamiento dominante de una determinada sociedad en un momento histórico*⁸³, puede significar una crítica por parte del director al mundo o al sistema que percibe de él, da cuenta de forma transparente de su concepción y de su forma de ver la sociedad. Así también, la acción dramática revela el modelo de vida o de sociedad a la cual aspira o critica.

⁸² Ibídem

⁸³ <http://weblogs.clarin.com/revistaenie-elmisteriodelaspalabras/2008/05/03/ideologema>

Poner en escena estos códigos de significantes, en función de la totalidad de la obra, bajo la estructura de un sistema que incorpora la escenografía que representa el lugar donde acontece la acción, el vestuario, hasta el lenguaje que se utilizará es lo que corresponde a un análisis de contenido de carácter ideológico. Estos códigos pueden verse manifestados a lo largo de toda la obra y es posible que el espectador decodifique la mirada del director de un determinado momento histórico.

3.4.- La Estética de la Recepción.

Un aspecto importante a considerar en la comprensión de la obra teatral es el estado de la estética de la recepción en un momento determinado, porque a lo largo del tiempo las obras de arte de diversas disciplinas, se han recibido de diferentes maneras por parte del público espectador porque nuevos horizontes de expectativas han surgido. Esta estética de recepción la trae consigo el espectador y es influenciada por las corrientes artísticas que mantiene la sociedad en un determinado momento promoviendo referentes en el público receptor.

Hans - Robert Jauss (12 de diciembre 1921 - 1 de marzo 1997) quien fue un estudioso de la literatura alemana, romántica, medieval y francesa moderna, nos propone una *estética de la recepción en la que los estudios teatrales debían inspirarse*⁸⁴

Un aspecto importante para Jauss es el horizonte artístico de un público en un momento determinado, entendiendo el estado de la sociedad, el conocimiento previo a ver la obra del género teatral y los intereses del momento en el contexto social. Esto quiere decir que es importante la corriente artística que mantiene la sociedad en una determinada época, ésta se ve influenciada por el contexto social que se encuentra en manifestación, la corriente artística se manifiesta en la pintura, en la escultura, en la

⁸⁴ Idem, p. 265

danza y estas manifestaciones pueden servir de estímulo para nuevas creaciones teatrales y también ser parte de los referentes del espectador.

Es importante aclarar que estos datos son siempre hipotéticos, pero a la vez es importante investigar lo que puede influir de manera significativa en el sistema de expectativas del espectador, sobre lo que se percibe en el momento de contemplar la obra teatral.

3.5.- Experiencia estética previa.

Al analizar la preparación y la compleja estructura de factores que influyen en la recepción y percepción del espectador debemos analizar la experiencia estética previa, ya que el análisis que desarrollará el espectador no será solamente influenciado por el contexto social que le influye, sino también, por la propia experiencia artística que vive.

Se trata de formalizar la experiencia pasada, de describirla comparándola con la experiencia actual, de confrontar los puntos comunes y de juzgar la originalidad de la nueva experiencia.⁸⁵

Esta nueva experiencia también debe ser considerada con el análisis de la obra en su propia estructura y en cómo el espectador anticipa su futuro modo de recepción.

⁸⁵ Ibídem

3.6.- Las identificaciones masculina, femenina y sus características.

Para profundizar en el análisis de una puesta en escena es necesario saber si hay una mirada masculina y/o femenina por parte del espectador, y si éste percibe el espectáculo en función de su sexo y en que medida exactamente.

La identificación depende de la cultura, pero ¿está ligada al sexo también?

Para desarrollar el análisis de este tipo de identificación explicaremos que *el sexo es una cuestión de género (de género y de sexo al mismo tiempo), y no de determinación biológica.*⁸⁶

En la percepción del espectador no es fácil determinar la marca femenina o masculina de la puesta en escena, más bien podemos tomar en cuenta si ésta tiene un punto de vista y de causa, de hombres o de mujeres.

Un ejemplo de ello puede ser la Obra Casa de Muñecas de Henrik Ibsen; ésta obra probablemente se considere una obra que mantiene un punto de vista feminista y de causa femenina, e Ibsen plantea lo siguiente:

Existen dos códigos de moral, dos conciencias diferentes, una del hombre y otra de la mujer. Y a la mujer se la juzga según el código de los hombres. [...] Una mujer no puede ser auténticamente ella en la sociedad actual, una sociedad, exclusivamente masculina, con leyes exclusivamente masculinas con jueces y fiscales que la juzgan desde el punto de vista masculino⁸⁷

⁸⁶ Pavis, Patrice: Op. Cit., p. 238

⁸⁷ <http://unlibroaldia.blogspot.com/2009/07/henrik-ibsen-casa-de-munecas.html>

Una de las formas de observar la identificación femenina o masculina en los montajes no es la femineidad o masculinidad en si, sino la representación que logra llevar acabo el actor o la actriz. El espectador no tiene que cuestionarse si el que representa es un hombre o una mujer. Puede existir el caso de un hombre representando con signos de femineidad; pero independientemente de quien representa, el espectador observa, percibe, y analiza los signos del cuerpo del actor/actriz como objeto social y discursivo, lleno de significantes que contribuyen a un sistema de saber en la representación, contribuyendo a la producción cultural, y finalmente el espectador lo único que puede hacer es decidir subjetivamente si comparte o no la propuesta que se le presenta a través de estos signos.

Los elementos que pueden medir los parámetros de elección que utiliza el espectador para determinar la mirada o la visión, ya sea femenina o masculina, independiente de su sexo, son poco precisos; pero sin embargo, es importante expresar lo siguiente:

Una dificultad del feminismo sigue siendo saber si hemos de aceptar la hipótesis de una diferencia sexual en la mirada y en la evaluación que el espectador o la espectadora arrojan sobre lo que perciben. Para el feminismo, la diferencia es manifiesta: el espectador masculino confisca en beneficio propio un humanismo al que presenta como universal y que desconoce la mirada y voz específicas de la mujer.⁸⁸

Frente a esta visión podemos entender que la recepción del cuerpo de un hombre y una mujer son diferentes; por tanto psicológicamente tienen una apreciación diferente frente a diversas puestas en escena.

⁸⁸ Pavis, Patrice: Op. Cit., p. 239.

3.7.- El gusto o el sabor.

Otra condicionante para apreciar un espectáculo es el gusto.

El gusto en la tradición teatral occidental no suele ejecutar un papel preponderante en la experiencia estética de los espectadores, mientras que a diferencia de algunas poéticas orientales el gusto y el sabor del espectáculo es preponderante. Roland Barthes (1915 - 1980) quien fue un filósofo, escritor y semiólogo francés que se dedicó a desarrollar una sociología de los símbolos, los signos y las representaciones, nos propone aquello que él denomina la Sapiencia del texto: *“Sapiencia: ningún poder, un poco de prudente saber y el máximo posible de sabor.”*⁸⁹

Para que el espectador asista al teatro es importante que concurra con un interés y una expectativa que prontamente evaluará al término de la función. El gusto es esencial en el modo en que el público acepta el espectáculo en su conjunto, la interpretación de los actores, la escenografía, la música en función de determinados códigos; más aún, en que los tiempos cambian las ideologías, por tanto los gustos también manifiestan esos cambios. Una de las formas en que el público desarrolle el gusto por las obras teatrales es que estas posean abundante sabor.

La Escuela de Espectadores de Santiago de Chile dirigida por Soledad Lagos y Javier Ibacache considera que una puesta en escena puede ser valorada por las audiencias en función de la capacidad de generar:

- Entretención
- Conmoción
- Provocación

⁸⁹ <http://es.scribd.com/doc/44427076/Barthes-Leccion-Inaugural>

- Belleza
- Goce
- Discurso crítico
- Visión renovada del mundo

La importancia que se atribuye a uno u otro de estos efectos en el público varía de acuerdo al contexto, y según nuestra investigación depende de los distintos referentes que posea el espectador.

Para desarrollar esta teoría es necesario elaborar encuestas empíricas sobre el espectador, ya que el gusto se ve influenciado por sus costumbres, su conocimiento teatral previo, y la cultura en la cual está inmerso.

3.8.- Perfil Sociocultural.

Una manera de evaluar el gusto, el conocimiento cultural de la sociedad en la cual estamos inmersos; el conocimiento teatral, y poder analizar más en profundidad que aspectos influyen en la apreciación de una obra de teatro es realizando una encuesta empírica sobre el espectador.

En el libro *El Análisis de los Espectáculos* de Patrice Pavis, María Shevtsova inspirada en la obra de Bourdieu, pero desarrollando un estudio de la sociología del teatro propia, elaboró un cuestionario que traza y posibilita el análisis del perfil sociocultural. *Este abanico de preguntas obliga a tener en cuenta los factores culturales en el papel interpretativo del espectador*⁹⁰

⁹⁰ Pavis, Patrice: Op. Cit., p 260

Cuestionario

- 1.- Composición social del público: grupo étnico, sexo, edad, nivel educativo, profesión.
- 2.- Contacto de los espectadores con el país, costumbres, historia.
- 3.- Contacto con las fuentes de información del país y conocimiento de las mismas.
- 4.- Nivel cultural y conocimiento de las artes.
- 5.- Otros teatros a los que ha ido.
- 6.- Interacción y evaluación de las piezas interpretadas.
- 7.- Sugerencias para futuras puestas en escena de este grupo teatral.
- 8.- ¿A que público se dirigía la compañía: al grupo restringido al que usted pertenece o a un público más amplio?

A raíz de estos aspectos a evaluar es importante señalar que el grupo étnico, el sexo, la edad, el nivel educativo, la profesión influyen en la manera de entender y de percibir el mensaje que se quiere entregar; estas influencias corresponden a algunos de los condicionantes culturales que un público espectador posee y frente al estado de nuestra cultura creemos que es importante conocerla ya que si queremos proponer un espectáculo y aportar a ella, es necesario que podamos saber que influye en ella, ser

parte de la sociedad también significa analizarla ya que *ñuzgamos e interpretamos la realidad escénica desde el contexto de la sociedad y de la cultura.*⁹¹

CAPITULO. IV: IDEOLOGIA E IDENTIDAD NACIONAL EN EL ESPECTADOR CHILENO.

- 4.1.- Concepto de la Ideología.
- 4.2.- Concepto de identidad.
- 4.3.- El espectador teatral y la identidad nacional.

4.1.- Concepto de la Ideología.

En capítulos anteriores se habló sobre el concepto de ideología circunscrito a la comprensión del fenómeno teatral. Por ejemplo en el capítulo I se habló un poco del tema al decir algo sobre la identificación ideológica que posee el espectador con la obra. En este capítulo se analizará con mayor profundidad tal concepto, teniendo como principal horizonte el análisis de la construcción de la identidad.

Es importante partir definiendo y explicando el concepto de ideología con el cual trabajaremos, ya que existe una gran multiplicidad de interpretaciones sobre el mismo.

⁹¹ Idem, p. 261

La ideología es el conjunto de ideas fundamentales que caracteriza el pensamiento de una persona, una colectividad o una época.⁹²

La definición anterior nos hace plantearnos una pregunta que deja en evidencia la ambigüedad del término. Si la ideología es definida como un conjunto de ideas ¿Qué diferencia podemos encontrar entre ésta y la filosofía como disciplina que trabaja con las ideas?

Si observamos detenidamente la pregunta encontraremos que la respuesta ya se encuentra contenida en ella. En efecto, al afirmar que la filosofía es una disciplina que trabaja con ideas, estamos indicando de manera implícita que las ideologías o sistemas de ideas son el contenido de la filosofía, pero no de toda área de la filosofía. Mientras ciertos sectores como la lógica o la epistemología si trabajan con conjuntos de ideas, ya que sin estos conjuntos la filosofía carecería de materia para ejercer su actividad, estos mismos sectores no trabajan con ideologías. Pensamos que hay un área de la filosofía que si trabaja con ellas. Esta área denominada social y política se plantea la pregunta de cómo debiese vivir el ser humano en sociedad.

La filosofía social y política va más allá de la ética al abarcar no solamente a un individuo y su actuar en el mundo, sino que el actuar de muchos individuos.

Después de la aclaración anterior tratemos de comprender qué son estas ideas fundamentales, si deben entenderse como meras representaciones de la realidad para lograr una comprensión de la misma o entenderlas como pautas o formas de actuar sobre la realidad, con la finalidad de conservarla como tal o transformarla.

Respondiendo a la pregunta anterior, debemos afirmar en primer lugar que ninguna de las dos opciones excluye a la otra. La ideología es un conjunto de ideas que muestran una cierta comprensión del mundo, pero a la vez también pueden ser una

⁹² <http://definicion.de/ideologia>

pauta para actuar sobre aquel. El marxismo es un buen ejemplo de una ideología, que no solamente habla de las condiciones actuales que conforman la realidad, sino que habla de la transformación de aquellas condiciones. *"Los filósofos no han hecho más que interpretar de diversos modos el mundo, pero de lo que se trata es de transformarlo"* ⁹³

Aunque no es totalmente correcto hablar de ideología en el caso del pensamiento marxista, ya que postula que este conjunto de ideas sobre el mundo es una forma que posee la clase dominante para mantener oprimidas a las demás clases.

Las ideologías pueden ser entendidas como conservadoras del status quo o como transformadores de aquel.

La ideología tiende a conservar o a transformar el sistema social, económico, político o cultural existente. ⁹⁴

Es importante decir que la ideología jamás es un fenómeno individual, no le pertenece a una sola persona, sino que es un fenómeno social. El individuo tiene su ideología a partir del trato con los otros.

Tampoco puede ser confundida con la creencia. Para entender la diferencia entre ambas nos remitiremos a una nueva definición de ideología.

Las Ideologías son sistemas de conceptos e Ideas, también socializadas pero vinculadas a un grupo social (clase social, partido político, institución, corporación) en tanto que dado en conflicto con otros grupos sociales. ⁹⁵

⁹³ <http://www.ucm.es/info/bas/es/marx-eng/oe1/mrxoe101.htm>: Tesis sobre Feuerbach (11) Marx

⁹⁴ <http://definicion.de/ideologia/>

⁹⁵ <http://www.filosofia.org/filomat/df296.htm>

La principal diferencia entre ideología y creencia se encuentra en la idea de conflicto. Ambas son sistemas de ideas socializadas, pero la primera siempre se encuentra vinculada a un grupo social en cuanto este grupo entra en conflicto con otros.

Sólo en la sociedad diferenciada en clases, grupos, &c., en la que cabe hablar de enfrentamiento de unos grupos a otros, podrá hablarse de ideologías.⁹⁶

A partir de la cita anterior surge la pregunta de que si en una sociedad las clases son suprimidas ¿Las ideologías no existirían? Se puede entender desde el marxismo tal idea, ya que sin clases entonces no existiría la clase dominante y, por tanto tampoco ideologías para mantener subordinados a los otros grupos.

En sociología se llama ideología a todo conjunto más o menos sistemático de ideas que intentan explicar al hombre y el mundo, a la vez que orientar su conducta a partir de ciertos valores aceptados como correctos.⁹⁷

La cita anterior nos señala que la ideología intenta explicar al hombre y al mundo, o en otras palabras intenta ser una representación de aquellos dos elementos, pero que no se queda solamente en el plano del explicar por conocer, sino también entra al plano de la acción, al orientar la conducta de los individuos hacia aquello que se cree correcto. Por tanto una ideología se mueve en ámbitos epistémicos y éticos. El ámbito epistémico está dado por la explicación que intenta generar sobre el hombre y el mundo. En este punto es importante afirmar que existen ideologías que pueden ser equiparadas con teorías científicas, ya que no solamente intentan explicar el estado actual de cosas, sino que buscan realizar predicciones sobre ese estado. En el ámbito ético entra la búsqueda de orientar la conducta de los individuos en función de los valores que se creen correctos en una sociedad. Valores que pueden ser totalmente

⁹⁶ <http://www.filosofia.org/filomat/df296.htm>

⁹⁷ <http://www.e-torredebabel.com/Historia-de-la-filosofia/Filosofiacontemporanea/Marx/Marx-Ideologia.htm>

contrarios de una sociedad a otra. Así por ejemplo en algunas sociedades surgió el fascismo y el nazismo como política de estado y en otras el comunismo.

Cuando una ideología se convierte en política de estado, este estado utiliza diferentes herramientas para seguir manteniéndola. La propaganda es un ejemplo de herramientas utilizadas. A través de los medios de comunicación se trata de manipular la opinión pública y fortalecer la doctrina de turno.

La propaganda intenta forzar una doctrina sobre la gente. La propaganda opera sobre el público general desde el punto de vista de una idea y los prepara para la victoria de esta idea.⁹⁸

Estas palabras son dichas por Adolf Hitler abogando por el uso de la propaganda, para implantar en la gente los ideales del nacional-socialismo.



Imagen 1 ï 2

⁹⁸ <http://www.ushmm.org/wlc/sp/article.php?ModuleId=10007439>



Imagen 3

Las imágenes anteriores nos sirven a modo de ejemplos para ilustrar como la propaganda es utilizada por la ideología de turno para perpetuarse.

Tras la toma del poder por los nazis en 1933, Hitler estableció un ministerio de ilustración pública y propaganda encabezado por Joseph Goebbels. La meta del ministerio era asegurar que el mensaje nazi fuera comunicado con éxito a través del arte, la música, el teatro, las películas, los libros, la radio, los materiales educativos, y la prensa.⁹⁹

⁹⁹ Ibídem

El nazismo y el comunismo ruso son solamente ejemplos de algo que sucede con casi la totalidad de las ideologías existentes. Estas utilizan la propaganda como método de difusión de su doctrina y como forma de condicionar a la población.

Como vemos en la cita anterior se nombra a los materiales educativos como elementos para la difusión.

La educación formal es otro método importante para condicionar a los individuos.

Esta puede ser utilizada en función de la ideología en curso. Esta utilización no es solamente por parte de un Estado autoritario, sino también por las democracias liberales, aunque queda mayormente en evidencia en los primeros.

La educación desea formar una identidad en los individuos que este acorde a la ideología del momento. Un modo de ser y actuar que sea acorde al estado de cosas propuestas. Si hablamos de una democracia, el ser que desea ser creado por medio de la educación es un ser para la democracia, un individuo que respete los valores que la sustentan, valores como la libertad y la tolerancia.

Todo lo que se hace con el sujeto no es al azar, sino que se busca la formación de un individuo determinado para ejercer tareas específicas en una sociedad. *“Educar es producir al ser humano.”*¹⁰⁰

En el siguiente apartado en el cual hablaremos sobre la construcción de la identidad nacional, también comentaremos sobre la educación y el protagonismo que ésta tiene en la formación de esta identidad. Como los relatos que son los discursos que se emplean en la generación de un cierto modo de ser grupal.

¹⁰⁰ <http://es.scribd.com/doc/48666349/INTRODUCCION-EPISTEMOLOGICA-OCTAVI-FULLAT>- CAP-1 : *Paideia* de Octavi Fullat

4.2.- Concepto de identidad.

Carlos Altamirano en su libro *términos críticos sociológicos de la cultura* nos plantea que *la identidad mana de una naturaleza idéntica compartida*¹⁰¹ *la identidad es construida artificialmente en la interacción social*¹⁰² *Que va desde la identidad de GÉNERO, de la identidad étnica, de la identidad de raza, de la identidad de clase, y de la identidad nacional*¹⁰² La última será objeto de estudio en el actual trabajo.

Es relevante detenerse en la idea de identidad como algo erigido artificialmente y que necesita de la interacción social para formarse. En el capítulo primero hicimos referencia a Aristóteles y a su definición de ser humano como animal social. Es en la interacción con otros donde el individuo despliega toda su naturaleza social y va tomando consciencia de su propia existencia como ser único y a la vez como parte de una diversidad.

Es este *ser parte* de aquella diversidad lo que va generando una manera de ser y actuar por parte del individuo; es a partir de los otros que el sujeto genera su identidad. Una identidad marcada por la búsqueda de lo único y a la vez de lo semejante. Único para no ser igual a otro, pero semejante para no estar totalmente lejos de ese otro, porque siempre hay cosas en común; ciertos rasgos que originan finalmente una identidad en común. A partir de esto es que podemos hablar de una identidad nacional.

La memoria de título *La parodia como recurso paradójico de la reivindicación de un héroe nacional: Prat de Manuela Infante* nos define que la identidad nacional es:

¹⁰¹ Altamirano, Carlos, *Términos críticos de sociología de la cultura*, paidós, 2002, Buenos Aires, p. 129.

¹⁰² *Ibidem*

Un conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracteriza frente a los demás. También es la conciencia que una persona tiene de ser ella misma y distinta a las demás ¹⁰³

Y a su vez también la identidad descrita por el autor del libro identidad chilena, Jorge Larraín nos la define:

é deja de lado la mismidad individual y se refiere a una cualidad o conjunto de cualidades con las que una persona o grupos de personas se ven íntimamente conectados. En este sentido la identidad tiene que ver con la manera en que individuos y grupos se definen a sí mismos al querer relacionarse ñ identificarseò con ciertas características¹⁰⁴

Entendemos que al pertenecer a un grupo, el sujeto se identifica con ciertas cualidades. La identidad nacional es aquella identificación que se da a partir de ciertos rasgos en común que compartimos con otros. Es así que existe antes que una identidad individual una que es más global o grupal, estas individualidades están agrupadas e interrelacionadas y se necesitan mutuamente ñé no pueden haber identidades personales sin identidades colectivas y viceversa¹⁰⁵ò aunque son dos conceptos distintos y se pueden desarrollar y argumentar en forma distinta, están mutuamente relacionadas.

La preponderancia del punto de vista individualista en las identidades actuales se vuelve evidente cuando observamos los usos de la voz <<identidad>>. Hoy decimos que cada uno tiene su identidadé <<circunstancia de ser efectivamente una persona que se dice ser: ñtendrás que demostrar tu identidadò>é la identidad de cada quien queda demostrada con un documento, ya sea un carné de identificación o un acta de nacimientoé y es a partir de la identidad de cada uno que se forman las identidades colectivas.¹⁰⁶

¹⁰³ Memoria de título, la parodia como un recurso paradójico de la reindicación de un héroe nacional: Prat de Manuela Infante, Valparaíso 2012, p. 18

¹⁰⁴ Ibídem.

¹⁰⁵ Ibídem

¹⁰⁶ Altamirano, Carlos: Op. Cit.,p.130

A la persona no se le puede considerar como un ser aislado, por naturaleza se desenvuelve y se desarrolla en un colectivo que posee cualidades determinadas. Una sociedad se estructura a través de elementos relacionados con la construcción de nuestras identidades individuales; la sexualidad, la familia, la clase social, modismos locales como la geografía en la cual habitamos, *ñla vida asociativa de la gente, en la organización de la sociedad de grupos, que se encuentran y se reúnen de manera voluntaria, y en la formación de diversas conciencias identitarias de grupos*¹⁰⁷ ò Son diferentes elementos que van generando la identidad en los individuos. Esta identidad a la vez de ser única también posee características que la hacen semejante a la de otros individuos pertenecientes a la comunidad. *ñla identidad colectiva se forma, entonces, a partir de un común denominador, de una igualdad de esencia*¹⁰⁸ ò

Es así que al pertenecer a un territorio determinado llámese este, comunidad, ciudad, pueblo, país, etc. El sujeto debe respetar ciertas normas asociadas al colectivo de gente que habita tal territorio. La identidad territorial (país) da a mostrar características sociales que clarifican y muestran la personalidad de los habitantes de un espacio geográfico. Hay que aclarar que a grandes rasgos hay coincidencias que la masa tiene que van desde la personalidad, la forma de vestir, la manera de pensar.

Si miramos al prototipo chileno del campo, el huaso, este simboliza casi un emblema nacional: tranquilo, bruto, sacador de vuelta, bueno para el vino y la chicha, coqueto, ladino, simpático e ingenioso. Y en el lado femenino, la huasita coqueta, trabajadora, la que generalmente es la que saca a su familia adelante, la que hace las mejores cazuelas y empanadas de pinoé El chileno se caracteriza, por su forma de hablar. La cantidad de modismos y de palabras inventadas, algunos tradicionales dichos nos han llevado a crear una derivación del español. Otros países de habla hispana, se refieren a nuestra forma de hablar ñcomo si cantáramosñ y la mayoría de ellos al escuchar la palabra ñcachaiò no saben de lo que se les está hablando y tampoco entienden que en Chile todas las conjugaciones de los verbos terminen en ñíò (¿Tení un lápiz?) o que las eses al final de las palabras plurales tampoco sean pronunciadas (Hey, me ñprestaiò esos ñlibroð). El chileno tiende a hablar en diminutivos. ¿Porque? Nadie lo sabe con certeza. La única respuesta que encuentro para esta pregunta es que forma parte de nuestra identidad.¹⁰⁹

¹⁰⁷ Ibídem

¹⁰⁸ Ibídem

¹⁰⁹ <http://manuelgross.bligoo.com/content/view/630957/Caracter-e-identidad-del-chileno-actual.html>

Es por esto que la identidad nacional se compone de características que comparten o creen compartir una gran parte de los individuos de un cierto territorio.

En torno a la cuestión cultural ñe debe ser entendida en su aspecto múltiple y también, en su dependencia y relación con otros fenómenos sociales significativos y no sólo como una entelequia propia¹¹⁰ y es esta cuestión cultural la que nos hace obtener un carácter nacional. Debemos dejar en claro que cultura e identidad son cosas distintas. La diferencia se encuentra en que la cultura es el objeto y la identidad es aquello que adquirimos al identificarnos con aquel objeto. El individuo o el grupo poseen rasgos culturales con los cuales se identifica, siendo a partir de aquella identificación donde se genera por parte de los sujetos la diferenciación entre culturas. Mientras más elementos tengan los individuos con que identificarse, más rica es la multiculturalidad en la identidad de un individuo/grupo.

Al carácter nacional que se forma a partir de elementos como el lenguaje, las costumbres, comportamientos, religión y creencias se le agrega la cuestión nacional. Carlos Altamirano nos plantea desde la historicidad que *Ya en el siglo XIX se advierte en América latina una tendencia a dejar atrás el racionalismo de la ilustración para lidiar mejor con las obsesiones clásicas del romanticismo: el espíritu nacionalé*¹¹¹ es como ñ *la generalización del uso de la voz identidad, el pensamiento latinoamericano había desarrollado ideas respecto de las características comunes de las razas y el destino común que ellas imprimían a sus miembros*¹¹².

Los rotos de Santiago (de Chile) son una tribu, que allí encontraron y sometieron a servidumbres los españoles [é]. Los chilenos no han concedido a los rotos el derecho de ciudadanía, con el cual habrían sido ya aherrojados los caballeros, por un caudillo popular>> (*Conflicto y armonía de las razas en América*, 1883:103)¹¹³.

¹¹⁰ Berdichevsky, Bernardo: *Antropología Social: introducción, una visión global de la humanidad*, Editorial LOM, Santiago de Chile, 2002, p.87.

¹¹¹ Altamirano, Carlos, Op. Cit., p.132

¹¹² Ibídem p.133

¹¹³ Ibídem p. 133

El carácter nacional tiene una gran relevancia cuando hablamos de educación y de cómo se forma el espectador de teatro. El discurso que se nos plantea desde muy niños a nivel de educación formal, y en muchos casos también en la informal, son relatos que van formando al hombre de hoy <<al chileno>>.

Los discursos oficiales se traspasan de generación en generación a través de la educación o por otros medios menos formales. Son discursos que nos marcan e identifican. Un ejemplo de aquello es la construcción de la historia nacional. El qué se cuenta y el cómo se cuenta la historia por parte de una nación, esta totalmente relacionada a la identidad y al tipo de ser humano que se quiere formar. ¿Cuál es el discurso oficial? Es aquel que se encuentra relacionado con la ideología de turno.

Desde la formación escolar, se nos entrega una visión particular de la realidad relativa a la nación a la cual pertenecemos. Se nos hace respetar simbologías representativas que van desde el amor a la patria, el amor a la bandera, al himno nacional. Este sin fin de símbolos esteparios no hace más que formar un hombre nacional, o en algunos casos etnocentrista. En estos casos la educación no cumple su principal finalidad, que para nosotros es todo lo contrario a encerrarse en la visión de que la propia cultura es la más importante o la mejor de todas, sino que la educación debe formar individuos con una visión cosmopolita, donde ningún tipo de nacionalismo dogmático pase a formar parte esencial del pensamiento de un sujeto.

4.3.- El espectador teatral y la identidad nacional.

En el primer capítulo de este trabajo analizamos diferentes aspectos relacionados con el espectador teatral. Aspectos que poseían mayor relación con el espectador ideal que con el concreto. En este apartado del último capítulo trataremos de comprender de mejor forma al espectador concreto, relacionándolo con los

conceptos de identidad e ideología, que fueron desarrollados en los dos apartados anteriores.

El espectador es un sujeto que posee diferentes elementos que lo condicionan en su modo de actuar, siendo estos elementos los que hacen que nunca exista uno igual a otro; el espectador concreto es único.

Lo desarrollado en el primer capítulo hace referencia a las condiciones de posibilidad para la existencia de un espectador, pero sin profundizar en el espectador concreto que somos cada uno de nosotros.

Todo ser humano recibe y percibe desde su modo particular la información que el mundo le entrega. Los datos de la experiencia son decodificados de manera disímiles entre un individuo y otro; incluso cuando hay una cosmovisión en común siempre existen diferencias. Dos católicos por ejemplo no perciben y comprenden de igual manera su religión.

Cuando hablamos de ñpunto de vistaò queremos expresar que nunca dos seres humanos están parados en el mismo lugar en un mismo momento, y por tanto no observan las cosas de la misma manera. Toda esta idea expone la abismante separación que hay entre subjetividades.

El espectador teatral siempre recibe y percibe desde su particularidad la obra que esta presenciando, tomando una cierta posición sobre lo que observa. Esta posición se encuentra marcada por las características que posea como sujeto. Su forma de pensar a nivel ideológico, ético y práctico determina su posición frente a cualquier obra de arte.

En el hecho de que un espectáculo nos maraville o nos provoque rechazo hay un material contundente para conocerse a sí mismo. En ello radica la importancia y la trascendencia de afinar la capacidad de apreciación.¹¹⁴

El conocerse a sí mismo puede ser mirado como una consecuencia colateral del arte. Observarse mientras se presencia una obra hace adquirir una cierta consciencia acerca del propio modo de actuar frente a las diferentes circunstancias.

A medida de que más arte consumamos, más consciencia iremos adquiriendo y por tanto mejor espectadores seremos. Estaremos más cercanos a lo que denominamos un espectador maduro.

Sólo quien se conoce, sabe lo que le gusta. Es decir, sólo quien se conoce, sabe por qué tipo de montaje teatral está dispuesto a desplazarse, hacer una reserva o pagar una entrada¹¹⁵.

La decisión de ver o no ver un montaje teatral se encuentra determinada por las características del sujeto que decide.

Ahora bien, siguiendo con el tema de las diferencias entre un ser humano y otro, incluso cuando pertenecen a un mismo grupo ¿Cómo podemos hablar de una identidad que es adquirida por toda una comunidad?

Para hablar de una identidad grupal es necesario abstraer ciertos rasgos que son transversales a los sujetos de dicha comunidad. Un lenguaje en común es una importante característica para crear una identidad grupal. Las costumbres, religiones e ideologías compartidas por un amplio sector de la población también generan aquel tipo de identidad.

¹¹⁴ Ibacache, Javier V; Lagos Soledad R: *Escuela de espectadores ciclo 2010* sin ciudad, Andros Impresores, septiembre 2010, p.15

¹¹⁵ *Ibíd*

Los individuos son todos diferentes pero comparten ciertas actitudes o ciertas formas de ver y enfrentar el mundo que les rodea.

¿De qué manera afecta esta identidad grupal al modo en que el espectador teatral se enfrenta a una obra?

Vamos al caso específico de la identidad nacional que desde pequeños se nos ha ido inculcando, por medio de la educación y de otras maneras por las cuales se consigue formar a un ser humano. Pero antes de responder la pregunta anterior, nos gustaría aclarar desde qué posición comprendemos el concepto de identidad nacional, si es una concepción inamovible o que se va modificando a partir de los cambios que van surgiendo en la población.

Nosotros defendemos la segunda concepción sin realizar en primeros términos un juicio valórico frente aquello, ya que un juicio valórico necesitaría de un estudio más profundo de la diversidad de rasgos culturales existentes y de cómo la abertura al mundo hace que aquellos rasgos vayan desapareciendo y a su vez vayan destruyendo la identidad de un pueblo.

La identidad se va modificando porque las costumbres y creencias se van modificando. Ya no se cree en los mismos dioses de la antigüedad, las religiones y lenguas van cambiando a medida que pasan los siglos y por tanto también la identidad y el modo de ser de los habitantes.

Ahora trataremos de contestar la pregunta que quedó pendiente sobre cómo determina la identidad de grupo la forma de ver una obra teatral, agregando también de cómo los montajes se han ido adecuando a la revalorización que surge en las sociedades modernas.

El teatro actual en Chile, inmerso en este estadio de revisión de las bases de la cultura de hoy, aparece también comprometido con la tarea de encontrar aquellas fórmulas que le permitan responder, desde su órbita, a las nuevas condiciones de existencia surgidas a causa del proceso de revalorización que vive la modernidad. La respuesta que se ha tenido ha sido la de ensayar formas de lenguaje teatral que desarrollen experiencias distintas en los modos de comprensión de la realidad.¹¹⁶

El teatro se encuentra inmerso dentro del proceso histórico, por tanto todo cambio que surge en la historia de los seres humanos hace variar el hacer teatral.

El modo en que vivimos como sociedad aquellos cambios, van alterando también nuestro modo de enfrentarnos a un montaje.

Un ejemplo claro sería imaginarnos una obra teatral que trate sobre alguna dictadura militar x. Si esta obra teatral fuese observada antes de 1973 no generaría la misma reacción en los espectadores como si esta misma obra fuese vista posterior a aquel año. Tampoco sería lo mismo escribir y dirigir una obra de tales características antes de la dictadura chilena que posterior a ésta.

Tampoco sería lo mismo mostrar un montaje teatral que posea un discurso religioso a una población profundamente religiosa que a otra atea.

Desde todo lo dicho surge la pregunta sobre la universalidad del arte, o más específicamente de las obras teatrales. ¿Se puede hablar de tal universalidad?

Tal pregunta contestada de manera afirmativa sería una contradicción frente a la sentencia anteriormente expuesta sobre el teatro como algo circunscrito al proceso histórico, pero contestada negativamente sería una respuesta que llevaría cierta ceguera frente a obras teatrales que han trascendido en el tiempo.

¹¹⁶ http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-58111997001000007&script=sci_arttext

Definamos universalidad en primer lugar como aquello *“Que pertenece o se extiende a todo el mundo, a todos los países, a todos los tiempos.”*¹¹⁷

El teatro se encuentra dentro del proceso histórico, por tanto creemos que las obras que han llegado hasta nuestros días y que han trascendido en el tiempo son obras a las que no podemos extraer totalmente su sentido sin situarlas en su contexto, en su historia. Pero aún así, el teatro alcanza su universalidad o su extensión cuando se abstraen ciertos temas que son comunes a todo ser humano. Un ejemplo para ilustrar tal idea es la tragedia griega *Antígona* de Sófocles. Esta tragedia para ser comprendida en totalidad debe ser entendida desde su contexto histórico, pero esta obra trasciende el contexto histórico en la cual se genera y llega a la universalidad por medio de ciertas características que poseen sus personajes.

El personaje de Antígona actúa por razones que hoy en día cualquiera puede utilizar como justificaciones de su propio actuar; la lealtad familiar, las convicciones religiosas, etc., son motivaciones que movilizaron al personaje que le da nombre a la tragedia, pero a la vez pueden ser motivaciones que llevan a actuar a cualquier ser humano.

Después de este detenimiento en el tema de la universalidad del teatro, que surge a partir de cómo el espectador y su identidad puede afectar el modo de ver una obra, afirmamos que la identidad grupal y más específicamente nacional afecta de manera relevante la forma de identificarse que posee el espectador ante la obra, y pensamos que los ejemplos dados más arriba, como la obra de una dictadura militar x presentada antes del 73 y presentada después de aquel año son totalmente pertinentes para entender tal afirmación. En este sentido y recalcamos que solamente en este sentido, no cabe hablar de universalidad, ya que es necesario vivir ciertos acontecimientos para entender ciertas cosas que en otro caso no entenderíamos en su totalidad.

¹¹⁷ <http://www.alegsa.com.ar/Definicion/de/universal.php>

La ideología construye identidad, y la identidad construye modos de identificación. Por eso analizamos estos dos conceptos bajo el contexto del espectador, ya que afectan finalmente el modo de observar e identificarse que posee él con una obra teatral.

Conclusión

La finalidad que buscábamos alcanzar con el desarrollo de nuestro trabajo fue expuesta en la introducción. Nuestro deseo era comprender al espectador desde diferentes aspectos, analizando su acción fundamental que es la contemplación y las condiciones que hacen posible su existencia como el ocio o su capacidad perceptiva, comprendiendo de esta forma los diferentes elementos que condicionan su actuar, elementos de características extrínsecas e intrínsecas.

Por medio del análisis de diferentes textos y la reflexión de nuestra propia realidad como espectadores de teatro, hemos llevado a cabo el actual trabajo, y creemos haber logrado el objetivo principal recién expuesto.

También pensamos que nuestra hipótesis sobre el tema de la identificación, o más específicamente sobre la afirmación de que siempre debe existir algún grado de identificación para que surja el arte teatral en su totalidad, fue expuesta y afirmada rotundamente por nosotros a medida en que íbamos desarrollando nuestra tesis.

La identificación era el tema que se encontraba implícita o explícitamente a lo largo del actual trabajo. El propósito de analizar cada uno de los temas tratados era comprender los modos en que ocurre la identificación.

La identificación es necesaria para que ocurran ciertos fenómenos en el sujeto. El placer, el encuentro y el reconocimiento solamente ocurren gracias a una identificación que el sujeto realiza a nivel interno con lo que está siendo contemplado. El gran sistema que es el espectador es un sistema abierto, contenedor de conocimientos y actitudes que lo condicionan a tener una posición determinada frente a la nueva información que le esta siendo entregada.

Sin identificación no hay reconocimiento, el sujeto no se refleja, y por tanto no se produce un encuentro entre el espectador y la obra, haciendo que el convivio teatral no sea completado en su totalidad.

Sin identificación el sujeto no experimenta su naturaleza como un sistema abierto, ya que le parecería extraño el mundo que se le presenta. No podría unir la nueva información con el bagaje que ya posee y por tanto producir cambios en el sistema.

En este trabajo hemos hablado tanto del espectador ideal, ese que posee todas las características para llevar al fenómeno teatral al máximo despliegue de su significado, como del individuo concreto, el individuo real que se ve determinado por un sin número de condicionantes.

Analizando lo anterior podemos entender que el espectador como sistema completo que es, asiste al espectáculo condicionado biológica y culturalmente; y que todo lo que recibe cae dentro de sus mecanismos de percepción y valoración.

Asimismo, es necesario considerar que en la medida que el espectador posea una mayor cantidad de referentes e información que le permitan una mejor comprensión de la obra, el reconocimiento de su propia vida en ella, el goce en lo que percibe serán mayores.

El Teatro se transforma en un gran acto de conciencia colectiva, porque una obra de teatro ¿ hablo de las que, verdaderamente, merecen tan honroso nombre ¿ toca, se presume, las regiones conciencialmente profundas y trágicas del alma humana, mediante, por supuesto, una correcta estilización artística. Y, tal vez, esa estilización se resume en la situación dramática, es decir, en el hecho que varios seres humanos están cogidos, involucrados dentro de una constelación de fuerzas que los opone conflictivamente. Y el espectador debe reconocer en el conflicto que presenta la obra el alma dividida que hay en todos nosotros¹¹⁸

¹¹⁸ Naudon de la Sotta, Mario: Op. Cit., p 106

Esto permite que el espectador apruebe o impugne la propuesta presentada; pero gracias al reconocimiento, analiza lo que se le presenta y utiliza todo su bagaje simbólico, lleno de referentes que le guían y aportan a las imágenes el sentido, completando su significado.

ñe para que el público alcance una comprensión tan cabal y justa del espectáculoñ es necesario ser un espectador perfecto, a la vez que se necesita, de manera especial obras realmente selectas y meritorias para que los espectadores puedan sentirse cogidos de este modo por la situación dramática.¹¹⁹

Y para llegar a una comunión real con el público, para que se produzca el goce con la obra, es necesario que se encuentre equipado, instruido en todo lo necesario para la comprensión del espectáculo de la mejor forma posible.

Y no hay otro medio para lograr un progreso operante y real en Teatro: Si se carece de buenos espectadores, instruidos, exigentes, sensibles a las artes y seducciones del Espectáculo Teatral tanto como capaces de comprender y juzgar sus flaquezas y defectos, no podrá haber buen Teatro, no podrá haber ñselección teatralñ El buen Espectador es la mejor y la única esperanza del buen Teatro.¹²⁰

El buen teatro necesita de un buen espectador, pero ¿Cómo crear buenos espectadores en la sociedad chilena actual? Nuestra respuesta coloca a la educación como la herramienta fundamental para crear buenos espectadores en todas las disciplinas artísticas, cosa que en la realidad se encuentra muy lejana de ser así. La educación actual no se preocupa de dar una buena educación estética a su población.

¹¹⁹ Idem, p. 108

¹²⁰ Idem, p. 109

Las concepciones democráticas de la cultura ð entre ellas las teorías liberales de la educaciónð suponen que las diversas acciones pedagógicas que se ejercen en una formación social colaboran armoniosamente para reproducir un capital cultural que se imagina como propiedad común. Sin embargo, los bienes culturales acumulados en la historia de cada sociedad no pertenecen realmente a todos (aunque formalmente sean ofrecidos a todos)¹²¹ Solo accederán a ese capital artístico o científico quienes cuenten con los medios, económicos y simbólicos, para hacerlo suyo.

La educación estética actual está totalmente ligada a los medios económicos. Mientras mayores sean los medios de un sujeto en el campo cultural, mayor es el capital cultural que puede adquirir.

La cultura y el arte también han caído en una especie de pragmatismo porque al igual que todas las cosas, estas áreas también se han involucrado en el sistema de mercado. Además los sistemas educativos están más preocupados de instruir en temas relativos a la sociedad tecnócrata en la que vivimos que generar individuos íntegros y sensibles.

Los ramos relacionados con arte e incluso humanidades como la filosofía, son en los establecimientos educacionales cada vez menos relevantes, encontrándose en desmedro frente a otros ramos. Pensamos que todo esto se debe a una visión pragmática del mundo que posee la sociedad de hoy. Lo que se considera bueno es lo útil, lo que no es útil o no contesta de manera explícita la pregunta ¿Para qué sirve? Es considerado innecesario o por lo menos no tan importante.

Nosotros frente a esa visión técnica que posee la educación colocamos una visión mucho más integral del ser humano, proponemos un ser que despliegue su capacidad creativa. Para lograr lo anterior se necesita educar tanto la sensibilidad como la racionalidad con la finalidad de lograr individuos íntegros y civilizados.

¹²¹ Bourdieu, Pierre: Op. Cit, p.18

Sin arte el ser humano no disfruta de toda su naturaleza, no siente el gozo de utilizar todas sus facultades. Sin arte el individuo se vuelve totalmente funcional, negando su propia naturaleza como ser creativo.

Finalmente hay que entender que el espectador mientras ve una obra de teatro, su percepción y apreciación están enfocados en la obra generando una expectativa en base a sus referentes y condicionantes culturales y podríamos preguntarnos; ¿quién es el que mira? ¿en qué contexto lo hace?, ¿cómo esta obra resuena en su imaginario?, ¿que nuevas miradas descubre?, ¿que soporte emplea o convenciones?, y aunque las preguntas son amplias, esto lo instala en la obra desde ya condicionado y atravesando toda una línea imaginaria de referentes .

Frente a esto creemos que los referentes pueden llevar al espectador a maravillarse con el espectáculo o llevarlo al otro extremo del rechazo y es ahí donde una obra debe superar las barreras económicas intentando llegar a pesar de todas las dificultades al alma del espectador, flexibilizar, dar acceso a quién quiera y buscar la crítica o reflexión constante del arte del teatro y además de la tarea por parte de las Compañías Teatrales es decir el director y su equipo de trabajo, es necesario que las políticas culturales deban garantizar este acceso al conocimiento de las percepciones teatrales, pues es preciso que el ojo del espectador sea más que un simple agente cotidiano sin mayor fundamento y crítica, es ahí que la teoría general de sistemas nos muestra la complejidad del ser humano, como su entorno es importante al nivel de que debe brindarle todas las condiciones para que los espectadores se puedan desarrollar culturalmente antes de ver un espectáculo y de como este debe superarse constantemente para profundizar con la tan anhelada información, muchas veces oculta por grandes macrosistemas de estructuras de poder.

Bibliografía

- Altamirano, Carlos: Términos críticos de sociología de la cultura, Buenos Aires, paidós, 2002.
- Berdichewsky, Bernardo: Antropología Social: introducción, una visión global de la humanidad, Santiago de Chile, Editorial LOM, 2002.
- Bourdieu, Pierre: Sociología y Cultura, trad. por Martha Pou, 1° ed., México, D.F., Editorial Grijalbo, 1990.
- Dubatti, Jorge: El Convivio Teatral. Teoría y Práctica de Teatro Comparado, Ed. Atuel, Buenos Aires, 2003.
- Eines, Jorge: *Alegato a favor del Actor*, 1° Ed. Barcelona, España, Ed. Gedisa, 2007.
- Giménez, Gilberto: La Sociología de Pierre Bourdieu, Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM, pdf.
- Gonzáles Contreras, Javier: *Territorio en la dimensión del ocio*, seminario de Arquitectura de la Universidad de Valparaíso, profesor Guía: Varas Arriazada, Luis, 2003.
- Gonzáles Contreras, Javier: *Territorio en la dimensión del ocio*, seminario de Arquitectura de la Universidad de Valparaíso, profesor Guía: Varas Arriazada, Luis, 2003.

- Ibacache, Javier V; Lagos Soledad R: Escuela de Espectadores ciclo 2010 sin ciudad, Andros Impresores, septiembre 2010.
- Johansen Bertoglio, Oscar: Teoría de Sistemas Sociales, 1° Ed., Santiago de Chile, Ed. Universidad de Ciencias de la Informática, 2007.
- Memoria de Título, la parodia como un recurso paradójico de la reindicación de un héroe nacional: Prat de Manuela Infante, Valparaíso 2012
- Naudon de la Sotta, Mario: *Apreciación Teatral*, Santiago de Chile, Ed. Del Pacífico S. A., 1956.
- Pavis, Patrice: *Diccionario del teatro*, trad. por Jaume Melendres, 3° ed., Barcelona, ed. Paidós Ibérica, 1998.
- Rancière Jacques, *El Espectador Emancipado*, 1° ed., España, Ellago Ediciones, 2010.
- Russell, Bertrand: *Elogio de la Ociosidad*, Ed. Edasa, Barcelona, 1986.
- Sotoconil, Rubén, *Prontuario del Teatro Manual y Vocabulario*, 1° ed., Santiago de Chile, Ed. Planeta, 1998

Webgrafía

- Aristóteles, *Política*, Libro primero capítulo I. Edición electrónica
http://www.laeditorialvirtual.com.ar/pages/Aristoteles_LaPolitica/Aristoteles_LaPolitica_001.htm#C1, Julio, 2012
- <http://digital.csic.es/bitstream/10261/18104/1/20091027142234047.pdf>, julio 2012
- <http://www.filosofia.org/cla/pla/azc05297.htm>, julio 2012
- <http://www.elcastellano.org/palabra.php?id=2083>, julio 2012
- En *Poética*, obra de Aristóteles. Edición electrónica
<http://www.philosophia.cl/biblioteca/aristoteles/poetica.pdf>, julio 2012
- <http://www.wordreference.com/definicion/ocio>, julio 2012
- <http://www.efdeportes.com/efd47/bien.htm>, julio 2012
- <http://www.monografias.com/trabajos18/la-percepcion/la-percepcion.shtml>, julio 2012
- <http://unlibroaldia.blogspot.com/2009/07/henrik-ibsen-casa-de-munecas.html>, julio 2012
- <http://es.scribd.com/doc/44427076/Barthes-Leccion-Inaugural>, julio 2012
- <http://definicion.de/ideologia/>, julio 2012
- <http://www.ucm.es/info/bas/es/marx-eng/oe1/mrxoe101.htm>: Tesis sobre Feuerbach (11) Marx, julio 2012
- <http://www.filosofia.org/filomat/df296.htm>, julio 2012
- <http://www.e-torredbabel.com/Historia-de-la-filosofia/Filosofiacontemporanea/Marx/Marx-Ideologia.htm>, julio 2012
- <http://www.usmmm.org/wlc/sp/article.php?ModuleId=10007439>, julio 2012
- <http://es.scribd.com/doc/48666349/INTRODUCCION-EPISTEMOLOGICA-OCTAVI-FULLAT-CAP-1> : *Paideia* de Octavi Fullat, julio 2012

- <http://manuelgross.bligoo.com/content/view/630957/Caracter-e-identidad-del-chileno-actual.html> , agosto 2012
- http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-58111997001000007&script=sci_arttext , agosto 2012
- <http://www.alegsa.com.ar/Definicion/de/universal.php>, agosto 2012
- <http://quedatecontuborges.blogspot.com/2007/12/la-ideologa-en-la-obra-de-arte.html>, agosto 2012
- <http://www.escueladeespectadores.cl/>
- <http://weblogs.clarin.com/revistaenie-el-misterio-de-las-palabras/2008/05/03/ideologema/>

Galería de imágenes

Imagen 1: <http://www.ushmm.org/wlc/sp/article.php?ModuleId=10007439>

Hitler en su obra Mein Kampf

Imagen 2: <http://www.ushmm.org/wlc/sp/article.php?ModuleId=10007439>

Hitler en su obra Mein Kampf

Imagen 3: <http://www.ushmm.org/wlc/sp/article.php?ModuleId=10007439>

Anexos



Pinturas de Alex Grey, Título de la obra *Reading*. La teoría de sistemas en el arte, vinculada a la percepción del contenido educativo.



<http://alexgrey.com> - Pinturas de Alex Grey, La teoría de sistemas en el arte, vinculada a la percepción.