

Tecnológicas

Tecno Lógicas

ISSN: 0123-7799

tecnologicas@itm.edu.co

Instituto Tecnológico Metropolitano  
Colombia

CAÑAS RESTREPO, MIGUEL ÁNGEL  
ACERCAMIENTO A LA INVESTIGACIÓN SOBRE EL ESPECTÁCULO EN LAS RELACIONES  
ESTÉTICA-TECNOLOGÍA

Tecno Lógicas, núm. 14, julio, 2005, pp. 128-159

Instituto Tecnológico Metropolitano  
Medellín, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=344234270008>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

# ACERCAMIENTO A LA INVESTIGACIÓN SOBRE EL ESPECTÁCULO EN LAS RELACIONES ESTÉTICA-TECNOLOGÍA

MIGUEL ÁNGEL CAÑAS RESTREPO<sup>1</sup>

## Resumen

Este artículo hace un acercamiento a una definición del espectáculo que sea útil a nuestros fines de investigación en el Instituto Tecnológico Metropolitano. Para responder a la pregunta: ¿Qué consideramos espectáculo?, se hace un recorrido desde diversas disciplinas y perspectivas como el teatro, la semiótica, la estética, la antropología, la historia, que nos llevan a un reconocimiento de características, componentes y procesos.

Finalmente se formulan líneas de investigación aplicada e interdisciplinaria sobre el espectáculo, considerado como objeto de conocimiento y de intervención tecnológica con fines estéticos.

## Palabras clave

Espectáculo, Teatro, Estética, Tecnología, Código, Texto, Memoria, Sensibilidad, Actor, Imagen, Recepción, Espacio, Espectador.

## Key words

Spectacle, Theatre, Art, Esthetics, Technology, Code, Text, Memory, Sensibility, Performer, Image, Reception, Space, Spectator.

---

1 Profesor Escuela Profesional de Arte. Grupo de investigación Arte - Tecnología ITM. Julio de 2005.

## ACERCAMIENTO

Para una investigación sobre el espectáculo se hacen necesarias no sólo enfoques dialógicos transdisciplinares, sino mapas y rizomas que permitan interpretar la movilidad, multiespecialización e incidencia de este fenómeno en la construcción, percepción e imaginarios de la sociedad contemporánea.

En las últimas décadas se han presentado bruscos cambios teóricos y prácticos en el arte, la tecnología y el pensamiento que, más allá de las modas, deben ser considerados juiciosamente pues son el marco para cualquier investigación que queramos adelantar. Términos de unas disciplinas trasladados a otros contextos, metáforas de la literatura utilizadas en los procesos de la ciencia, el lenguaje que devela sus inseguridades, desarticulación y desfamiliarización de las formas artísticas..., son algunas características discursivas que dan cuenta de las pesquisas que se realizan en los senderos ambiguos y resbalosos de las relaciones estética-tecnología, donde el espectáculo como punto de encuentro de estas relaciones toma cada vez mayor fuerza, llegándose incluso a hablar de una “espectacularización” del mundo, como si todo en la vida no fuera más que espectáculo, queriendo con ello decir que la apariencia y el simulacro han tomado el lugar del original y de la verdad.

Ante estas confusiones, ambigüedades y perspectivas, muchas veces radicales o establecidas desde puntos de vista limitados, no es fácil abrir trayectos que vayan aclarando conceptos que permitan comprender la realidad atropellada y en expansión del espectáculo, e intervenirla con una actitud tecnológica y estética.

Asumiendo la voluntad y acciones del conocimiento como *objeto epistemológico*, asumimos el espectáculo como *objeto ontológico* que debe ser reconstruido y aprehendido por el pensamiento y la sensibilidad, en sus componentes estéticos y tecnológicos, desde distintas perspectivas disciplinares. Se trata de proponer mapas, trayectos, rizomas que den cuenta de la complejidad y ambigüedad de estas relaciones.

En nuestro medio y en el mundo en general, son pocos los estudios que aborden específicamente el diseño y producción del espectáculo. Lo que primero encontramos son tratados que analizan el espectáculo teatral desde disciplinas como la lingüística, la semiótica, la antropología, la sociología... Partiremos de ellos para ir haciendo las delimitaciones correspondientes, pues debemos tener en cuenta que la academia ha estudiado el espectáculo como Teatro, que tiene origen en Grecia y se configura en el Renacimiento europeo a partir de las tensiones texto dramático - texto espectacular, dejando de lado formatos espectaculares menores, no literarios, corporales, populares, callejeros, propuestos por otros artistas o mass mediatizados. De los estudios teatrales nos centraremos en el texto espectacular, performático. En este sentido, la dramaturgia será tomada en su acepción amplia de organización, selección y combinación de los diferentes elementos y lenguajes de la escena, no limitada a la escritura del texto literario dramático.

Aunque un estudio sobre el espectáculo también reconfigura la teatralidad, no será éste nuestro énfasis. Se trata de delimitar el espectáculo como objeto de estudio, con determinaciones y cambios en su evolución histórica, ubicado en un vértice de relaciones estética-tecnología.

### **Perspectiva semiótica**

Desde una perspectiva semiótica, podemos hablar en primera instancia del espectáculo como conjunto complejo de sustancias de la expresión en términos de categorías bipolares, sistema semiótico triádico (icono, índice, símbolo) que provoca una explosión del sentido, figura jánica de puertas abiertas, de polaridades, paradojas o denegaciones realidad / artificialidad en los ámbitos del tiempo-espacio, del lenguaje, del performer, del objeto, de la imagen, del referente.

Sustancias de la expresión entendidas como las materialidades diversas que configuran el espectáculo: sonido, palabra, gesto,

espacio, tiempo, luz, objetos; que son analizadas desde categorías semánticas bipolares, que permiten la construcción del sentido a través de las relaciones unidad-diferencia: visualidad- textualidad, performer-espectador, tiempo-espacio, ostensión-comunicación.

La denegación es un concepto tomado del psicoanálisis que designa el proceso a través del cual se hacen conscientes elementos reprimidos que al mismo tiempo son negados. Tal vez el placer del espectador se encuentre en ese vaivén ambiguo entre el efecto de realidad y el efecto de teatralidad, entre el artificio y la ilusión de lo verdadero, entre la realidad del actor (un semejante) y la ficción del personaje; pasando sucesivamente por la identificación y el distanciamiento.

“Nos encontramos frente a un objeto policódico cuyas sustancias de la expresión son diversas y cada una de ellas de distinta procedencia y por lo tanto con un cierto número de convenciones y codificaciones dispares en cada caso y lo que es más, estas convenciones y códigos ya entran en el espectáculo con una determinación sociocultural” (Del Toro, 1999: 14)

Categorías, sustancias, sistemas y códigos que nos permiten describir el espectáculo en su función de “explotar” la sensibilidad, de rebosar de sentido.

Los códigos del espectáculo están íntimamente vinculados a los códigos de la cultura, puesto que tanto en su producción como en su recepción involucra actores y espectadores vivos, concretos. Esto implica que ni la abstracción de la teoría ni los modelos estructuralistas pueden explicarlo y comprenderlo en su realidad performática. En este sentido, sería conveniente optar por una perspectiva hermenéutica y fenomenológica, empírica, de la producción y la recepción, puesto que el espectáculo como producto cultural y artístico, aunque pueda someterse a leyes generales, no es estable en una sincronía, no puede ser descrito con exactitud y precisión; sino que es heterogéneo y rápidamente cambiante.

Del Toro propone para el análisis del espectáculo teatral tres niveles de relaciones entre texto y contexto:

- **Intertextos: texto/otros textos.** Los textos del espectáculo provienen y comparten referentes con otros textos (espectaculares, performáticos, literarios, sonoros, políticos, etc.), que deben ser reconocidos por el espectador para una adecuada lectura. Aunque este “robo” y reutilización de textos no es nueva en la historia del arte, sí adquiere hoy nuevos sentidos estéticos.
- **Idiotexto: texto/ideología.** El espectáculo está vinculado a otras prácticas textuales e involucra para sí los instrumentos y tratamientos ideológicos de la sociedad. En la medida que el creador trabaja en un ámbito ideológico de representaciones, imágenes, materiales y medios existentes, la ideología siempre está presente aunque sea de manera velada o silenciosa.
- **Texto/instituciones.** Circuitos de distribución y consumo y entidades que reglan y legitiman su producción en la sociedad. La autonomía en la producción del espectáculo está determinada por las instituciones, entendidas en un sentido amplio como medios de comunicación, tendencias del mercado, la academia, la censura o la moda. El reconocimiento y valoración institucional del espectáculo es condición para su desarrollo y transformación.
- **Texto/sujeto creador:** Producción, organización y división del trabajo.
- **Texto/valor:** El valor desde una perspectiva estética e ideológica, donde pueden analizarse aspectos y competencias cognitivas, emotivas, culturales e ideológicas de los espectadores, que son los que, en últimas, validan el espectáculo. Ser espectador es una práctica ideológica y estéticamente predeterminada por un contexto social, que asigna valor o prejuzga, aunque no se sea consciente de ello. Así mismo, la producción del espectáculo implica una opción axiológica, que asigna valor a determinadas imágenes, palabras, acciones o conceptos.

Desde una perspectiva socio-semiótica, el espectáculo es un texto performático típicamente mediático: realidad mediada por un discurso formalmente construido, práctica social (referente) y práctica estética (texto). Desde esta perspectiva deben considerarse en la investigación sobre el espectáculo, además de los temas y conflictos, los signos y estructuras sociales, ideológicas, institucionales o estéticas instaladas en él. La tecnología como estrategia de producción textual.

Estos procesos de simbolización están basados en el lenguaje y pueden tener funciones de comunicación (uso) o de representación (estética). Esta diferenciación sólo es de grado, de mayor apertura semántica en el segundo caso.

Podríamos plantear la tecnología como lenguaje que enfatiza en el uso práctico, y el arte como lenguaje que enfatiza en la experiencia de la representación sensible. En el caso del espectáculo se trata de un proceso dinámico de desplazamientos e intercambios de funciones y sentidos.

Como realización estética, el espectáculo configura su existencia desde un principio de composición o estructuración semánticamente autónomo, funcionalmente integrado por la expresión y la manipulación.

De estas afirmaciones, claves en el estudio de las relaciones estética tecnología, se desprende:

- La refutación de la la preexistencia de las formas bellas, antes de la manipulación material y sensible
- La apertura de derivas hacia uno de los planos, hacia un grado "cero" expresivo de los materiales o hacia la ambigüedad y complejidad de las imágenes y sentidos textuales
- El cuerpo humano es el depósito primordial de la experiencia en el mundo. Arte (uso / representación) del actor propuesto desde una perspectiva tecnológica
- La creación no supone siempre la creación de objetos materiales sino, ante todo, una manipulación de signos
- La experiencia estética comporta además del goce, elementos de verdad y de moral

### Perspectiva antropológica

Desde la antropológica, uno de los problemas planteados es la dinámica de las culturas que hace posible la fijación y la transmisión de la experiencia más allá del instante en que originariamente se vivió. Despliegue de procesos públicos de simbolización tanto horizontales (contemporáneos) como verticales (de un generación a otra) que tienen "las mismas raíces en la ciencia, el ritual o los procesos estéticos" (Jiménez, José. 1992 : 39).

La antropología teatral se orienta hacia la búsqueda de las bases materiales de la experiencia estética y del arte del actor, al estudio sociocultural y fisiológico del comportamiento humano en una situación de representación. Esas bases materiales son tecnologías empleadas por el actor.

Esta perspectiva que pone en relación la *expresión* y la *manipulación material*, ha sido expuesta por André Leroi-Gourhan, que plantea la integración funcional, en el equipamiento cerebral de los seres humanos, de la fabricación de *instrumentos* y la producción de *símbolos*. Los conceptos abstractos solo pueden ser comprendidos como resultado de un control y conocimiento de la comunicación humana, relacionados con la tecnología del intelecto y especialmente con la aparición de la escritura, como técnica de comunicación. Las maneras para la creación de objetos e imágenes en una sociedad están emparentadas con las maneras de la creación artística.

"El hombre fabrica útiles concretos y símbolos, dependiendo unos y otros del mismo proceso, más bien recurriendo en el cerebro al mismo equipamiento fundamental. Esto conduce a considerar no solo que el lenguaje es tan característico del hombre como el útil, sino que ambos no son sino la expresión de la misma propiedad del hombre" (Leroi-Gourhan. 1964:162-163).

Los objetos técnicos siguen un *philum* de transformación que, al igual que los esqueletos de la paleontología, hacen aparecer leyes morfológicas de evolución, comunes a todas las culturas;



tendencias técnicas que controlan el devenir de los objetos, de los sistemas técnicos y, por ende, de los sentidos o significaciones allí implicados. Leyes que no solo tienen que ver con la física, la biología y la antropología, sino con la paleontología y la prehistoria.

Esas leyes, esas tendencias es lo que Gourhan denomina Tecnología: una teoría general de la evolución de la técnica. Observamos que esta definición de la tecnología es más amplia que aquella que la limita a la movilización de saberes científicos, vinculándola desde los primeros años del reconocimiento de la vida humana en la tierra hasta estas épocas de industrialización y virtualidad, con una tercera memoria, además de la genética (el genoma) y la somática individual, condición de la transmisión de la cultura que son los procesos de "exteriorización" y transmisión de la experiencia individual a generaciones posteriores. El hombre es tal en la medida que se pone fuera de sí a través de las prótesis tecnológicas. "El hombre se inventa en la técnica y la técnica es inventada en el hombre" (Stiegler. Mat. Mimeo traducido por Jairo Montoya Gómez en 2001), hombre y técnica constituyen una relación transductiva, que es aquella en la que cada uno de sus términos no existe por fuera del otro.

"A partir del momento en el cual se inicia el proceso de exteriorización, aparece un nuevo ser que se libera progresivamente de la presión de la selección colocando los criterios de su poder fuera de su propio cuerpo y por tanto fuera de su desarrollo genético, desarrollan para sobrevivir, objetos técnicos a través de los cuales la vida prosigue en nuevas condiciones y por otros medios diferentes a la vida".

Estos procesos que tienen como fin transmitir, memorizar, fijar la experiencia, comienzan con los primeros sistemas de contabilidad y las primeras escrituras ideogramáticas, pasando por las alfabéticas. Permiten transmitir no solo experiencias ligadas a comportamientos motores y de supervivencia, sino propiamente contenidos simbólicos, visiones del mundo, religiosas o profanas.

Esto supone que la ampliación de nuevos instrumentos "espectaculares" en la fijación y transmisión de la cultura, significa

un enriquecimiento de las capacidades simbólicas de los seres humanos, por ejemplo al permitirnos acceder a tradiciones culturales distantes y diversas. Aquí es necesario reconocer una antinomia no planteada por Benjamín, por un lado la reproductibilidad técnica permite el acceso masivo a la producción y recepción estética, acerca el arte a la vida; pero por el otro fomenta la pasividad, el gusto general por las "marcas". Esta escisión, esta frustración de la homogeneización, de la redundancia informativa, esta contraposición uniformidad-diferencia, es un giro cualitativo en la sensibilidad contemporánea, que explica la cada vez mayor presencia del espectáculo como alternativa de comunicación masiva. Si la imagen y la palabra han perdido su hondura, son superabundantes y banales; si el arte se ha descentrado y el hombre ha quedado disuelto en el vacío de su soledad, aparece el espectáculo como expresión desgarrada que busca las imágenes vigorosas y la experiencia no escindida, festiva.

Las masas, esa matriz que gracias a la tecnología ha transformado el arte convirtiendo la cantidad en calidad, no pueden ser desvaloradas, porque es precisamente allí donde se están operando los cambios de sensibilidad, es allí donde opera el mundo del espectáculo. Estética difusa de imágenes multiformes, visiones de una humanidad degradada, despliegues infinitos que podemos apreciar, como afirma Benjamín "en los grandes desfiles festivos, en las asambleas monstruos, en las enormes celebraciones deportivas y en la guerra".

Las modificaciones tecnológicas empleadas en una tradición de cultura, la utilización de unos canales y soportes para la fijación y transmisión de la experiencia, delimitan y modelan los horizontes perceptivos y conceptuales de una sociedad dada. El establecimiento de sistemas tecnológicos icónicos, gestuales, literarios y audiovisuales configuran el ámbito estético en un momento y espacio social determinados. Formar objetos es formar ideas.

En el espectáculo el sujeto vivencia el camino que lo vincula al grupo, unidad en la diversidad que lo identifica a otros en un ritual común.

Para Benjamín, la reproductibilidad técnica abriría un camino emancipatorio del arte con respecto a su "existencia parasitaria en un ritual". Para nosotros, en el espectáculo los medios tecnológicos no anulan el rito, entendido éste como evento simbólico de participación lúdica.

Uno de los problemas que la hipertecnologización y el mercado plantean es lo relacionado con la originalidad o autenticidad de la obra de arte al poderse reproducir masivamente, muchas veces con intenciones de falsificación o suplantación. Además de lo acotado sobre los múltiples tejidos textuales presentes en el espectáculo que ya están poniendo en cuestión esta originalidad, nos preguntamos por su poder de influencia en los paradigmas de la sensibilidad contemporánea, para algunos "extraviados" con respecto a la tradición del "aura" en el arte de Occidente.

Benjamín habla de una conmoción de la tradición que debe tener como resultado una renovación de la humanidad, al acercar a las masas lo que en el arte ha sido singular, restringido a unos pocos. Nuevos sujetos sociales, nuevas sensibilidades y énfasis en la producción material, son producto de los avances tecnológicos que liberan el arte de la manualidad en tiempos de la producción post-industrial y de la mega-información.

A partir de Benjamín, el arte pierde ese halo de espiritualidad al hacerse sólo espectáculo, al democratizarse su acceso a las masas y acercarse a la vida: estetización. Pero no podemos dejar de advertir que ese camino aún está por recorrerse, pues esas tecnologías en casi todos los casos no hacen más que reforzar su esplendor, ahondando la brecha que separa la auténtica experiencia estética (creadora, crítica, liberadora) de la homogenización masiva del gusto y la pasividad impotente. Hablamos, entonces, que esa mutación estructural suscitada por la avalancha tecnológica no resuelve una mayor participación en la praxis política y social, una inserción de las masas en la vida cultural como sujetos autónomos y participativos.

Esta fugacidad y superabundancia de imágenes, sonidos e informaciones que llevan a la banalización, también nos enfrentan

al vacío, a la nada aniquilante del pensamiento. Aquí, el espectáculo se ha convertido también en una opción de revalorización de la experiencia en la vida social contemporánea.

Este universo escindido, antinómico, donde la saturación informativa se transforma en giro cualitativo de la sensibilidad, es también una oportunidad para que las masas, esa segunda potencia mundial que es la opinión pública, se apropien del conocimiento y se proyecten al futuro como apertura cualitativa de esas sensibilidades generadas. Esa cantidad convertida en calidad también nos habla de otras formas de participación estética, que permiten al sujeto reconocerse como ser degradado, mero signo repetible hasta el infinito, fragmentado y asediado.

“Lo que aparece en primer plano es la profundización de la antinomia que contrapone uniformidad y diferencia en la entraña misma del arte, en el proceso histórico moderno de su constitución. Nunca como hoy, el arte, como esfera fundamental de institucionalización de la experiencia estética, nos ha confrontado de manera tan radical con una antinomia que es tanto estética como civilizatoria; por un lado, la tendencia a la homogeneización estética del gusto, su disolución en una receptividad de masas meramente pasiva; pero, por otro lado, las condiciones técnico-materiales en que se desenvuelve el universo de las artes anticipan la posibilidad de un ejercicio creativo valorativo diferencial y antropológicamente universal” (Jiménez, José. 1992: 231).

El espectáculo conmociona a algunos humanistas, en la medida que es para el consumo masivo y en este sentido es vulgar, “pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible” (Benjamín, W. 1935: 23). El espectáculo en nuestro tiempo es el mejor testimonio de dos tendencias contemporáneas: el acceso masivo a bienes y servicios y una ampliación de la sensibilidad, una estatización del mundo. El espectáculo conmociona también porque implica una preocupación por la producción material con los medios que ofrece la tecnología.

Esta indiferenciación de las esferas cognitivas, normativas y expresivas de los conceptos de valor, han llevado a una ambigüe-

dad del "sentido" vehiculizado, disuelto y disperso por instituciones y prácticas espectaculares, sin autores intencionales, donde la racionalidad ha quedado reducida al lenguaje mediático e informatizado, dando espacio a expresiones subjetivas cada vez mas libres, menos domesticadas por la norma o la tradición. Ahora nada podría tomarse sin autoconciencia o ironía; todos somos consumidores en la plaza pública de las autoimágenes; reconfigurados o desaparecidos en una racionalidad de desigualdades y discriminaciones económicas, políticas, morales. Lo que impera es la diferenciación mutante, subjetiva, romántica –pudiéramos llamarla–, ejercida por la materialidad ostentosa, diversa y plural de los lenguajes del mundo.

## TECNOLOGÍA Y ESPECTÁCULO

Los hombres creadores del espectáculo a través de la historia de Occidente, de muchas maneras han tenido relación con la tecnología. Ejemplos de ello podemos encontrar en la historia, se enumeran algunos casos y se hace una invitación a una línea de investigación en historia del espectáculo.

Para definir el espectáculo debemos hacer el análisis en un marco de relaciones diacrónicas, con una visión de conjunto que ponga el espectáculo en relación con el arte, la estética, la sociedad, la tecnología y el pensamiento, en un contexto contemporáneo. Disponemos de trabajos sobre temas específicos, pero hace falta establecer vínculos epistemológicos y metodológicos entre ellos, y con otras prácticas artísticas y simbólicas que involucran la tecnología y la estética.

En la tradición teatral de occidente el espectáculo es un concepto superfluo, ajeno al arte, vinculado a las ferias y fiestas populares y al fasto político, por lo menos desde el circo romano (Ovidio, *El arte de amar*. s 1 DC.), pasando por los carnavales de la Edad Media y las ferias en el Renacimiento. Según el *Diccionario del Teatro* (Pavis 1996) en Occidente el espectáculo adquiere siempre una significación peyorativa, frente a la profundidad y a la permanencia del texto.

Aristóteles lo incluye en su *Poética* como una de las seis partes de la tragedia, pero tan sólo para reducir su importancia frente a la acción y al contenido: "El espectáculo, pese a que su naturaleza es seducir al público, es lo más extraño al arte y lo menos cercano a la poética" (1450b), pues la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores. Aristóteles limita la mimesis a la fábula o trama, privilegiando la necesidad lógica con sus principios de extensión, unidad y verosimilitud, sobre la acción mimética, considerando como innecesarios los elementos propiamente espectaculares del canto o la danza, tan asociados a las descargas emotivas catárticas más allá de la razón. La catarsis aristotélica es vivencia de la poesía independiente de la acción física espectacular.

Las relaciones con la tecnología pueden encontrarse en las cuevas en la antigua Grecia que se excavaban en los lugares adyacentes a los teatros, con la intención de que sirvieran como cajas de resonancia; en el *deus ex machina* que es el mecanismo tecnológico que permite la aparición del mismo Dios a los espectadores, para resolver las sin salidas planteadas por la tragedia; en el neoclasicismo alemán que construye en el siglo XVIII teatros con todos los adelantos tecnológicos de la mecánica de cuerdas, poleas y piñones, que permite mover simultáneamente, en un cambio de escena, telones laterales que entran y salen, un telón de foro que baja y una silla que sube desde una trampa para instalarse en el piso.

Es imposible pensar en la obra de Esquilo o Sófocles sin el edificio teatral griego, o la de Shakespeare sin la espacialidad simultánea de El Globo, la de Lope de Vega sin El Corral, Calderón sin El Buen Retiro, Molière sin el teatro de La Rote. Aunque en la época clásica, espectáculo equivale a puesta en escena, término entonces inexistente, reconocemos desarrollos tecnológicos en el edificio teatral que llegan configurar lo que hoy entendemos por escenario o escenografía, al configurar una caja con telones, parrilla, luces y tramoya separada de la platea.

Un importante crecimiento de la empresa del espectáculo de cara a una sociedad dinámica, incierta, puede verse elocuente-

mente en tiempos de Shakespeare. Por primera vez en la historia de Inglaterra se construye fuera de la jurisdicción de Londres, en 1576, un edificio dedicado exclusivamente a la representación dramática. Este teatro “compartía vecindario con una serie de actividades lúdicas de reputación dudosa, los Stews, el entonces ‘barrio chino’ de los burdeles, o las arenas de las peleas de gallos o de perros contra osos y toros” (BREGAZZI, Josephine. 1999)

Es indudable que desde las velas con pantallas y capuchones, pasando por las lámparas de aceite y a gas, hasta la electricidad y la sofisticada programación digital de hoy, los creadores se han apropiado de la tecnología para dar cuenta de sus imaginarios y, a la vez, ésta ha determinado sus propósitos.

Desarrollos tecnológicos logrados inicialmente para fines no propiamente artísticos sino militares o de mercado, han sido adecuados para la escena, con el fin de mejorar la fascinación visual y sensorial propia del espectáculo.

“Las innovaciones efectuadas por Iñigo Jones en torno a 1620 con sus experimentos con globos de luz y color, las impresionantes técnicas de diferentes colocaciones en los telones o la utilización muy precisa del arco del proscenio nos hace pensar en que cada tiempo y lugar tiene su propia avanzada tecnológica escénica” (Heras, Guillermo 1995: 90)

Durante mucho tiempo se le seguirá reprochando al espectáculo (por ejemplo, Marmontel, 1787) su carácter exterior, material, más adecuado para divertir que para educar; siempre suscita alguna desconfianza. Aún en los casos de reacción contra la puesta en escena —espectáculo en un sillón Musset, 1832) o Teatro en libertad (Hugo, 1886)— no se corre el riesgo de imponer una escenificación demasiado llamativa e «infiel» al texto escrito.

Sin embargo, la concepción clásica no se opone por principio al espectáculo. D'Aubignac (1657) subraya su interés por la representación, pero sigue separando categóricamente texto y espectáculo, colocando los medios técnicos del segundo al servicio del primero.

Relación espectáculo-tecnología que llega más lejos con la revolución naturalista, posible gracias a las innovaciones relacionadas con la luz eléctrica, que transformaron la escena teatral en el siglo XIX al permitir esconder los recursos técnicos de la vista del público, presentar acciones cada vez más verosímiles con cambios de lugar y escenas simultáneas, ambientes psicológicos e íntimos, penumbras, atardeceres, paisaje... Una subjetividad que logra expresarse a través de la luz, como en el teatro estático y simbolista de Adolf Appia. Una revolución teatral, desde sus propios materiales, en este caso la luz, que influye en la construcción de nuevas percepciones, sensibilidades y lenguajes, asunto fundamental en la creación artística.

Una iluminación pálida puede evocar la enfermedad de un personaje, un bote de humo puede propiciar un ambiente tenebroso o un sonido de agua que corre puede sugerir la proximidad de un río; por citar tres ejemplos de interdependencia de la técnica con la dramaturgia: Una técnica al servicio del sentido del texto, del logos.

Con esta emergencia de la puesta en escena a finales del siglo XIX y la toma de conciencia de su importancia decisiva para la comprensión de la obra, el espectáculo recupera sus derechos de ciudadanía. Con Jarry (1896, *Ubú rey*) se inaugura una nueva época que concentra sus esfuerzos en la performance y en los medios de expresión teatrales, en el juego escénico, la lúdica, en papel ditirámico y ritual del actor, en el texto espectacular. Le siguen en el siglo XX grandes maestros como Meyerhold, Artaud, Craig, Schlemmer, Kantor, Grotowski, Wilson, Peter Brook...

Esta preeminencia del texto sobre lo escénico es asumida de manera especial en el siglo XIX por la nueva figura del director de escena, que acaba con las veleidades de actores y escenógrafos y vuelca la balanza hacia una puesta en escena fiel al texto. No es extraño que en este contexto de cumplimiento de los postulados aristotélicos surja Federico Nietzsche con *El origen de la tragedia*, advirtiendo sobre los peligros intelectualistas de reducir lo escénico a la palabra sin cuerpo, criticando la separación aris-



totémica entre el “logos” (Apolo: diálogo dramático) y la “mimesis” (Dionisio: música, danza, canto) y considerando el acto trágico griego como equilibrio apolíneo-dionisiaco, como “la transformación de uno mismo delante de sí, penetrando en otro cuerpo” de manera ritual, festiva, orgiástica, espectacular.

Craig en *El arte del teatro* (1905) afirma que este arte ha nacido de la acción, del movimiento, de la danza, y no del discurso como se creía, y que el padre del teatro no es el poeta sino el bailarín. Georg Fuchs, director del Teatro de Artistas de Munich, en 1909 asume el lema de “reteatralizar el teatro” reivindicando la autonomía de lo escénico como forma artística frente a lo literario, separando el drama del teatro, con los elementos sensibles que lo constituyen (escenografía, vestuario, música, danza). Es en este sentido que mas adelante Katia Mandoky en su *Prosaica* establecerá diferencias entre acción dramática y acción escénica.

*¡Artes y Técnica: una nueva unidad!* gritaba ya Walter Gropius en la Bauhaus, que buscaba trabajar con materiales y herramientas para buscar relaciones entre materiales, manipulación de técnicas, elementos formales del arte, funciones y sentidos.

Las diversas formas y prácticas artísticas en el siglo XX han transformado el teatro e instituido nuevos paradigmas relacionados con la anulación de la preeminencia del texto dramático y de la intención mimética, reemplazándola por un texto espectacular fundado en la producción de signos paratextuales como la dimensión visual y lúdica, el cuerpo y la actividad perceptiva del espectador. Este centramiento en lo propiamente espectacular del teatro es lo que plantea la necesidad de explorar en otros medios y tecnologías para lograr esa visualidad, esa lúdica, ese estallido de sentidos.

A comienzos del s. XX directores como Meyerhold, Piscator o Brecht empezaron a utilizar en sus espectáculos proyecciones filmicas o bandas radiofónicas documentales, con el fin de mejorar la comunicación con los espectadores, pero siempre sometidos al texto dramático, como apoyo informativo, crítico o decorado.

“Lo que intentamos señalar con esto, es que de alguna manera estas diversas formas de practicar y hacer teatro instituyen un nuevo paradigma teatral y estético que anula y destruye la preeminencia del texto dramático reemplazándolo por un texto espectacular puro, el cual se funda en la producción de signos paratextuales: la dimensión visual y lúdica pasan a constituir el proceso de semiosis por excelencia. La palabra deja de ser centro y es reemplazada por el cuerpo del actor, el texto dramático es reemplazado por la performance, por el texto espectacular puro, fundando de este modo una nueva teatralidad, una teatralidad con sello propio. El espectador es obligado a cambiar completamente sus hábitos perceptivos y receptivos teniendo que realizar operaciones muy similares a las que realiza ante la pintura moderna, ante la danza moderna de Pina Bausch, de Anna Teresa de Keersmaeker, de Maguy Marin o de Lindsay Kemp. La percepción se focaliza en la dimensión lúdica, en el juego, rompiendo con toda mimesis”. (DEL TORO, Fernando, 1999)

Reivindicar esta dimensión lúdica, no necesariamente mimética del espectáculo, implica pensar que no es el texto el que determina el espectáculo, sino la producción del espectáculo la que determina y devora el texto, como uno de sus componentes discursivos. De muchos de estos creadores teatrales del siglo XX no sobreviven textos propiamente dichos, sino matrices, espacios en blanco, lugares de indeterminación potencialmente transcodificables y plasmables en la escena.

La técnica ha actuado en la tradición teatral de occidente, básicamente sobre dos vectores de la representación: sonido y luz, y se ha usado así para amplificar e iluminar, para allanarle al discurso el camino entre el escenario y el patio de butacas. La técnica le allana el camino al logos, a la palabra. Pero también ese allanar caminos no se ha limitado a garantizar la transmisión de un texto interpretado y dramatizado, sino que ha modelado el propio artificio de la representación, su propia manera de ser desde su propia acción. Acción que nos vincula con su acontecimiento, característica primordial del espectáculo.

En esa línea es lógico pensar que en el momento en el que se cuestionan los límites y tradiciones de la representación y del propio teatro, se lo haga desde los propios procedimientos que los constituyen, es decir desde las mismas maneras del espectáculo, de hacerse visible.

Con Antonin Artaud, el espectáculo pasó a ser el corazón de la representación. Encontramos en este teórico los dos usos —el peyorativo y el laudatorio— de la palabra:

“La representación impropriamente denominada espectáculo, con todo lo que ésta denominación comporta de peyorativo, de accesorio, de efímero y de exterior” (1964 *El teatro y su doble*)

“Pretendemos basar el teatro en el espectáculo ante todo, y en el espectáculo introduciremos una nueva noción del espacio utilizado en todos los planos posibles y en todos los grados de la perspectiva en profundidad y en altura, y a esta idea le sumaremos una noción del tiempo añadida al movimiento” (1964, Obras completas).

El cambio de paradigma es Josef Svoboda que logra con *La Laterna Magika* un espectáculo sintético que incorpora simultáneamente actor, cantante, bailarín en vivo, escena cinética, música y proyección cinematográfica masiva y simultánea en varios espacios. Se actúa en la imagen, no con la imagen. La luz tratada desde la dramaturgia.

Creadores como Pierre Friloux-Schilansky, Françoise Gédanken o Hervé Nisic exploran la imagen filmica y del video que pasa a ser central productora de sentido, donde la denegación procede de la fragmentación y del descentramiento del mundo proyectado, de la plurivocidad discursiva.

La herencia de la cultura artística en Occidente ha devenido contemporáneamente, entre otros caminos, en espectacularización. Esta nueva manera de vernos y comprendernos se caracteriza por el desarrollo de tres procesos independientes (CASTELS 1997): la revolución de la tecnología de la información, la crisis del capitalismo y el fortalecimiento de algunos movimientos sociales y culturales como la liberación femenina. Fenómenos que tuvieron su

florecimiento en la década de los setenta, transforman la sociedad generando en ella dinámicas inéditas en la historia de la cultura humana, marcan derroteros fundamentales en los campos de la educación y la cultura y demandan nuevas competencias.

Las dinámicas imaginarias y económicas del espectáculo están vinculadas a estilos y modelos de vida; a apropiaciones cenestésicas del mundo y de los otros; a gustos y comportamientos, a vivencias, experiencias y lenguajes... Esta vitrina en que se ha convertido el mundo, esta afectación perceptiva que logra el espectáculo, debe entenderse también como una preocupación por aprehender el mundo, por comprenderlo y por mejorarlo. Una reflexión desde y para la acción, desde los procedimientos mismos del lenguaje, en este caso los lenguajes del espectáculo.

Desde los años 1960, compañías como el Living Theatre de Nueva York han sido pioneras a la hora de romper el espacio escénico tradicional mediante la incorporación de este tipo de recursos, y los espectáculos de Robert Wilson y Philip Glass son otra buena muestra de una lista innumerable de ejemplos.

Por su elocuencia, nos detendremos en la Fura dels Baus, la compañía catalana que ha marcado con su 'lenguaje furero' una peculiar manera de entender el espectáculo teatral. Mezcla de movimiento, música, materiales industriales y naturales y nuevas tecnologías, los espectáculos de la Fura rompen con el concepto de espacio escénico (se representan habitualmente en espacios abiertos o en grandes naves) e implican de forma directa al espectador. Recientemente ha dado un paso más en su vinculación entre las nuevas tecnologías y el teatro con la formulación de lo que ellos han dado en llamar 'teatro digital' y que se define en la web de la propia compañía como «la suma de actores y bits 0 y 1 que se desplazan por la red».

Esta modalidad se consagra en ØBS, unos de los montajes recientes de la compañía como un lenguaje escénico-tecnológico en el que conviven elementos reales y virtuales. En ØBS se combina así el movimiento de actores con el de imágenes tridimensionales proyectadas sobre pantallas móviles que van evolucionando de

acuerdo a la dramaturgia del espectáculo y que permiten además la interacción entre actores situados en tiempos y lugares diferentes. Esta fascinación por lo visual se concreta en la disolución de lo dramático en lo espectacular, otra de las señas de identidad de la Fura.

La alusión al lenguaje binario que caracteriza a este teatro digital proviene de la relación simultánea de lo orgánico con lo inorgánico, lo material y lo virtual, el actor de carne y huesos con el avatar, el espectador presencial con el internauta, el escenario físico con el ciberespacio.

Pero ØBS se concibe sobre todo como un *work in progress* diferente en cada función y en el que los espectadores pueden participar con propuestas argumentales a través de una página en la que se insertan también conexiones en directo y vídeos de los espectáculos.

Uno de los textos recogidos en la web de la Fura explica así la relación del grupo con la Red: «Internet es la visualización de un pensamiento colectivo, orgánico y caótico, que ha ido desarrollándose sin una jerarquía definida. El Teatro Digital se multiplica en miles de representaciones donde los ciberteatros pueden desplegar imágenes de su propia subjetividad, en el interior de mundos virtuales compartidos».

Se ha producido un rompimiento no sólo en la producción del objeto artístico (abstracción, no-figuración, desfamiliarización del objeto percibido/escuchado/leído), sino en el receptor: erradica su pasividad y lo confronta a la reconstrucción del objeto, cambia radicalmente sus hábitos de escucha/lectura/percepción, puesto que la atomización-espectacularización del objeto lo obliga a un trabajo contruccionista sin precedentes en Occidente. Se propone una nueva percepción porque se instaure un signifiante autorreflexivo, transformado en significado, consciente de sí mismo: el énfasis se desplaza de lo expresado/figurado a cómo se expresa, es decir, se focaliza en la materialidad misma del signo espectacular.

El énfasis se desplaza de la sustancia del contenido hacia la sustancia y forma de la expresión, en la materialidad misma del

signo. Modalización del objeto que ya no necesariamente hace referencia al mundo exterior sino que busca el equivalente artístico.

Esa exploración de la propia materialidad de lo espectacular, de la dimensión lúdica, sensorial, esa necesidad de encontrar las formas adecuadas para expresar esas imágenes que ya no se pueden resolver en la palabra o la mimesis, es lo que lleva a un interés por los desarrollos tecnológicos.

Ahora, la imagen no depende del actor sino que "el actor actúa en la imagen".

El trabajo receptivo del público se bifocaliza, se fragmenta en una escena multidimensional, donde la procedencia en vivo de las imágenes puede proceder desde fuera del teatro: una orquesta tocando en vivo que es proyectada en el foso del escenario, al mismo tiempo que los actores actúan ante una pantalla habitada por seres de celuloide magnificados con los cuales mantienen un diálogo... Los medios de comunicación son utilizados dramáticamente... Se trata de una confrontación y de una integración espacio-conceptiva y esencialmente visual. Asistimos a un nuevo tipo de teatralidad: al teatro-multimedia.

Uno de los casos más importantes y sorprendentes... es el de Pierre Friloux-Schilansky y Françoise Gédanken, quienes en *Ecrans noirs* realizan una perfecta integración video actor. Allí tenemos en el costado izquierdo del escenario seis actores sentados en sillas de a tres, cada uno con un aparato de televisión portátil, pegados a sus espaldas. Luego, en el centro del escenario, hay una construcción topográfica, una maqueta en escala reducida. Allí observamos unas montañas y un paisaje devastador, donde hay soldados muertos por todas partes. Desde el fondo del escenario hasta el espacio donde se encuentra el público, hay monitores de televisión que emergen desde un enorme monitor suspendido y situado en el fondo y en el centro del escenario y sostenido por barras de aluminio que se extienden en triángulo, y en cuyo término hay un monitor en cada lado, y de aquí se extienden otros, en forma intercalada, hacia la audiencia. La obra se inicia cuando los cuerpos inmóviles de los actores comienzan a respirar, primero lentamente asumiendo un crescendo que lleva al paroxismo. Luego algu-

nos de esos cuerpos se levantan con gran lentitud y caminan hacia el centro de la escena. Los actores llevan lápices electrónicos que filman el terreno de muertos y éstos, como todas sus otras acciones, aparecen directamente en los monitores, de modo que el espectador recibe docenas de fragmentos de la misma imagen que a su vez se va filmando en el hacer mismo del texto espectacular. La imagen televisiva pasa a ser parte fundamental del tejido espectacular, y a su vez el espectador tiene que realizar un trabajo delicado de composición, un verdadero trabajo de síntesis del texto espectacular *éclaté*, fragmentado... Se trata de la imagen en escena. La filmación y la proyección cumplen funciones en el itinerario de los movimientos de los espacios imaginarios y renuevan los procedimientos de la ilusión escénica... Este tipo de práctica visualizante, que espacializa los tiempos y los aproxima, rompe con todos los esquemas perceptivos del espectador es con el fin no solamente de cambiar su actividad perceptiva, sino también de fragmentar los puntos de vista, para destruir la unidad del discurso proyectando diversos discursos, por lo tanto, diversos puntos de vista sobre el mundo, sobre la realidad, entremezclando fragmentos escénicos d aquí y de allá, introduciendo el exterior en el interior del teatro: la extraescena hace ahora parte de la intra-escena, transformando al espectador en un observado al mismo tiempo que observa, devolviéndole su mirada como ante un espejo. (Del Toro. 1999: 100-101)

Encontramos en la ciudad contemporánea, en nuestro Medellín, una tendencia en el aumento de la oferta y demanda de eventos espectaculares de diferentes características y con distintos fines: obras teatrales, cine, televisión, humoristas, conciertos en recintos cerrados y al aire libre, intervenciones urbanas, manifestaciones políticas, festejos deportivos, rituales juveniles y urbanos, circos, performances, espectáculos callejeros, recreativos y de magia, etc., que se realizan con fines benéficos, estéticos, publicitarios, políticos, deportivos o lúdicos.

En el proceso de producción de un espectáculo intervienen hoy múltiples personas que, desde diversas formaciones y especialidades, conforman equipos de trabajo para presentarnos lo mejor de la imagen que se hace ver, muchas veces a través de los medios

masivos de comunicación: diseñadores y productores que conciben la intencionalidad, formato y presupuesto generales; actores, bailarines, músicos, modelos, coreógrafos, presentadores y personalidades de la vida pública; libretistas, editores, mercaderistas, vendedores; técnicos en iluminación, electricidad, sonido, decoración, camarografía, maquillaje, vestuario; factores de orden público, legal, de seguridad, permisos, publicidad, comunicaciones, logística.

También podríamos considerar en el espectáculo, las propuestas creativas contemporáneas que no cuentan con la presencia directa de performers (sean actores, cantantes, bailarines, payasos o modelos), pero "se hacen ver" a través de medios audiovisuales, electrónicos, digitales y objetuales. La combinación de elementos orgánicos con artefactos construidos, los efectos sensibles amplificados o dislocados, el movimiento intervenido por el paso del espectador, las simulaciones virtuales, la evidencia de metáforas y paradojas, los extrañamientos, dispersiones y fragmentaciones, la hipertextualidad..., son algunos procedimientos para construir instalaciones y espacios que deben ser recorridos o habitados, que confrontan las imágenes que tenemos del mundo y de nosotros mismos, que nos involucran en ambientes sonoros o alteran las percepciones del tiempo y el espacio. Las posibilidades que el espectáculo tiene de desarrollarse en estos sentidos, sin la presencia de intérpretes, es también ilimitada.

Este uso cada vez más frecuente de espectáculo no se explica únicamente por una cuestión de modas, sino por razones más profundas:

- Todo es significativo: texto, objeto, escenario y lugar del teatro y de la sala. El espectáculo ya no se circunscribe al área escénica; invade la sala y la ciudad, desborda los límites de su marco.
- Todos los medios son buenos para la espectacularización: discurso, actuación, nuevos medios técnicos. El teatro abandona su exigencia de forma pura para apoderarse de todos los medios que le pueden ser útiles.



- Ya no se pretende producir una ilusión enmascarando el proceso de fabricación; este proceso es integrado a la representación, subrayando el aspecto sensible y sensual del juego teatral, sin preocuparse por la significación.

Pavis nos presenta al espectáculo como todo aquello que se ofrece a la mirada: "El espectáculo es la categoría universal bajo cuyas especies es visto el mundo" (BARTHES, 1975). Este término genérico se aplica a la parte visible de la obra, a todas las formas de las artes de la representación (danza, ópera, cine, mimo, circo, etc.) y a otras actividades que implican una participación del público (deportes, ritos, cultos, interacciones sociales).

Aunque una tipología de los espectáculos es peligrosa, podemos establecer, sin embargo, algunas grandes divisiones: las artes de la representación que se oponen a las artes de la escena. O, de acuerdo con su estatuto ficcional:

- Artes de la ficción (ej.: teatro, cine no documental, mimo, etc.).
- Artes no ficcionales (ej.: circo, corridas de toros, deportes, etc.): Estas artes no pretenden crear una realidad distinta a nuestra realidad de referencia, sino que realizan una demostración basada en la destreza, la fuerza o el saber hacer.

En la construcción de una teoría general del o de los espectáculos, se suscitan preguntas como ¿Qué prácticas podemos calificar de «espectaculares»? El teatro, el cine, la televisión; pero también el strip-tease, los espectáculos callejeros e incluso —por qué no— los juegos eróticos y las discusiones conyugales cuando son observados por alguien voluntaria o accidentalmente.

Reconocemos la dificultad de trazar la frontera entre el espectáculo y la realidad. A la pregunta ¿Todo puede ser espectacularizado? podemos encontrar dos respuestas: Sí, si se trata de convertirlo en el objeto de una ostensión y de una observación; no, si el objeto también es espectacular, es decir, capaz de sorprender y

fascinar a un observador. Según PAVIS, podemos, eso sí, llegar a una definición mínima y puramente teórica del espectáculo:

“La definición del espectáculo comprende entonces, desde el punto de vista interno, características tales como la presencia de un espacio tridimensional cerrado, la distribución proxémica, etc., mientras que, desde el punto de vista externo, implica la presencia de un actante observador (lo cual excluye de esta definición las ceremonias, los rituales míticos, por ejemplo, donde la presencia del espectador no es necesaria)” (Grimas y Courtes, 1979).

Aquí cabe preguntarse si esos elementos festivos y rituales donde se confunden actores y espectadores no corresponden también a nuestro objeto de estudio.

Desde la definición de espectáculo como performance, no circunscrita a Occidente y al teatro, podemos designar toda manifestación visual del sentido («espectáculo» del mundo) y cubrir un ámbito inmenso que impugna las fronteras existentes entre espectáculo estético y práctica cultural: “La performance (y por tanto la práctica espectacular y/o cultural) no resulta más fácil de definir o de localizar. El concepto y la estructura se han extendido por todas partes. Es étnica e intercultural, histórica y ana-histórica, estética y ritual, sociológica y política. La performance es un modo de comportamiento, una aproximación de la experiencia concreta; es juego, deporte, estética, diversión popular, teatro experimental, y todavía más” (Turner, 1982). Desde esta perspectiva la principal dificultad consiste en saber utilizar la etnología y la antropología cultural aplicándolas elásticamente a objetos que no sean ni metáforas (como la de la teatralidad de lo cotidiano o de la vida social), ni ámbitos abiertos al infinito como son a veces las performance de todo tipo: Juegos, deportes, ritos, ceremonias, etc.

La noción de espectáculo (*spectaculum*, lo que es visible, y *speculum*, lo que refleja una imagen) y la de performance (acción completa) pertenecen a dos universos epistemológicos incompatibles y, por canto, a dos miradas sobre un mismo objeto: Para evi-

tar una deriva hacia el infinito de las actividades humanas, se sugiere la opción de interesarse por fenómenos que impliquen los siguientes criterios: formalización estética de un acontecimiento, ficcionalidad, placer lúdico, gratuidad de la acción.

El espectáculo está orientado a intervenir la percepción del espectador a través de diversos medios: tecnologías y lenguajes, que son y generan imágenes del mundo. Todo ese efectismo del espectáculo, también está dando cuenta de las percepciones y categorías cada vez más atrevidas del entendimiento, de la acción y de los fenómenos humanos y naturales.

Establecer relaciones entre percepción (sentidos), conciencia (conocimiento), lenguaje (medios) y creación (acción), nos permite acercarnos al espectáculo desde la propia experiencia, necesaria en cualquier proceso creativo y artístico, en este caso del espectáculo. Nos permite también considerar las diversas maneras en que los sentidos nos involucran con las acciones y el tiempo.

El ver, hoy más que nunca, está mediado por prótesis y procedimientos como la cámara foto, cinema o videográfica, los lentes de aumento o los telescopios, las hipótesis matemáticas y los procedimientos virtuales de simulación, montaje y desmontaje. Por otra parte, el ver nunca aparece aislado; por pasivo que sea es siempre una acción que involucra el cuerpo con mayor o menor aceptación de los otros sentidos, más o menos dinámico, más o menos emotivo o distanciado, más o menos silencioso.

Más allá del tradicional sentido de la dramaturgia entendida como el ordenamiento de la fábula a través de la palabra, entendemos por ella los criterios y procedimientos de disposición escénica de los diversos materiales del espectáculo, entre ellos, pero exclusivamente, la palabra. Dramaturgias de la imagen (SÁNCHEZ, José A. 1999), del espacio, del sonido, de los objetos.

Las acciones encadenadas del espectáculo, que presentan de cierta manera las acciones humanas, articulan en el espectador experiencia y reflexión, lo enfrentan a la condición de sujeto que se reconfigura en el lenguaje, que aprehende significados. Conciencia de sí y de(l) lo otro a través de la acción que se despliega en

imágenes, que nos permite conocer y crear mundos, saber las cosas y saber de las cosas, sin olvidar que desde el lenguaje nos estructuramos significativamente para lo discursivo y lo poético.

Si la aprehensión del mundo que propone el espectáculo está vinculada a las acciones de quienes lo producen y de quienes lo espectan, en todo caso acciones siempre mediadas, nos preguntamos ¿Qué acciones, y con qué fines, son desplegadas en un espectáculo, tanto por parte de quienes los producen como de quienes los presencian? ¿Cómo son hilados los fenómenos en el espectáculo y a qué categorías del entendimiento corresponden?

Nos proponemos un ámbito de investigación que permita vincular los imaginarios individuales que recodifican y resignifican el proceso de las percepciones en la imaginación de la cultura (Paul Ricoeur lo planteará como la capacidad de metaforizar del sujeto); donde los datos de la experiencia puedan servir como premisas para la construcción de una conciencia autónoma que afectará necesariamente toda percepción. En la trascendencia que tiene el encadenamiento significativo de las acciones, las imágenes y los sonidos desde una teoría de la Gestalt, nos interesa caracterizar el proceso de la imaginación como "formación" (GADAMER: *Verdad y método* Cap 1): no se trata sólo de formatividad esencial, de aquella que podemos decir que se encuentra en todo proceso en tanto que se realiza en cada cosa que el hombre elabora, sino que sea también formatividad de la imaginación a través de las experiencias perceptivas, para que la capacidad de metaforizar se active y trascienda el acto fenoménico de la percepción.

Si fundamos el acto creativo del espectáculo en la capacidad perceptiva que transforma, tendremos que ubicar inicialmente los saberes que la cultura determina (frente a los acontecimientos auditivos, sinestésicos y visuales) en las estructuras simbólicas que las fijan al pensamiento, que les otorgan sentido, es decir que nos debemos preguntar por los medios físicos que en la comprensión de la experiencia tenemos que atravesar, negociar, o suscribir para explicarnos significativamente el pensamiento que provoca acciones. También debemos tener en cuenta que toda diná-

mica tecnológica está sometida a negociaciones sociales, a consensos y transacciones en cada época.

Aunque reconocemos en el espectáculo un objeto nómada, que se anida en diversos formatos y especialidades artísticas, a veces parásito y otras motor de la creación, ostentación de la comunicación, superficie por antonomasia; para los fines de la investigación es entendido como un proceso que implica el conocimiento teórico de su elaboración y la posibilidad de observarlo y seguirlo desde el comienzo hasta el final.

### LÍNEAS PARA LA INVESTIGACIÓN

1. Una perspectiva para la investigación es la Escuela Internacional de Antropología Teatral (ISTA) de Eugenio Barga, un laboratorio que funde la producción espectacular y experimental con la teoría entendida como un pensar sobre esa producción. Tecnologías del actor.

Esto justificaría la implementación en el ITM de un grupo de creación y producción del espectáculo que indague, desde una práctica específica y con una perspectiva teórica-investigativa, en la recepción.

2. Un estudio del actor fundamentado en la neurología y la biología que aborde sus fundamentos biológicos y sus gestos, su aprendizaje y su anatomía, y lo considere antropológicamente como ántropo en una situación de representación y como signo en cuanto entidad performativa espectacular<sup>2</sup>.
3. Un estudio de la recepción del espectáculo como texto performativo multicódico, que se ocupe de los aspectos motores, pragmáticos y semióticos de la percepción y el lenguaje visual vinculados a la focalización y a la mirada, también ampliado con una dimensión antropológica que de cuenta de las competen-

---

2 Barba, Eugenio y Savarese, Nicola. (1988). *Anatomía del actor*. Traducción de Bruno Bert. México: Grupo Editorial Gaceta.

cias socioculturales del espectador y de los elementos cognitivos y emotivos de la recepción.

4. Un estudio del espacio y de las formas de llenarlo teniendo en cuenta que el espectáculo es ante todo una puesta en espacio. Estudio del objeto y las prácticas objetuales en sus mutaciones espaciales.

Al ser el espectáculo una puesta en espacio, consideramos que el espacio se ha convertido en *escena*, en lugar para ser observado por un espectador. Este “hacerse ver” implica que el espacio ha sido creado para tal fin como en el caso del edificio teatral, o intervenido o afectado en su uso cotidiano. Estamos hablando de creaciones e intervenciones tecnológicas en el espectáculo que vinculan la arquitectura, la proxemia, la actuación, la acústica, la escultura.

No sobra aclarar de nuevo, que no estamos hablando necesariamente de la puesta en escena de un sentido previo que ha sido interpretado a partir de un texto u obra dramática, como se considera en la tradición del teatro. El sentido del espectáculo deviene de la propia manipulación de sus materiales, en esa mediación dialéctica uso-sentido que va dando cuenta de su propia existencia como suceso presenciado por los espectadores.

Encontramos en la ciudad cuatro tipos de edificios teatrales:

- a. Edificios que heredan la tradición del teatro europeo “a la italiana” con una concepción del espacio que separa actores de espectadores. Ej. Teatro Metropolitano, Teatro Pablo Tobón Uribe.
- b. Auditorios privados y del Estado con pretensiones de teatros, con limitaciones espaciales y técnicas para el espectáculo.
- c. Salas de pequeño y mediano formato administradas por grupos teatrales independientes, que tienen en cuenta, en

medio de las limitaciones económicas, disposiciones espaciales y tecnológicas alternativas

- d. Una gran variedad de edificios y espacios no teatrales, que se adecuan para la realización de espectáculos: plazas, calles, esquinas, corredores, galerías...

Además de un inventario de espacios susceptibles de ser intervenidos por el espectáculo, se hace necesario pensar en el diseño y construcción de nuevos espacios acordes con nuevas necesidades y desarrollos. Aún están por resolverse, por ejemplo, inquietudes que desde los años 1920 y 1930 fueron planteadas por la Bauhaus, como el Teatro Total ideado por Grupius para Erwin Piscator; el "sistema cinético-constructivo" de un teatro de escenario abierto a todos lados utilizando los adelantos tecnológicos de Molí-Nagy, o las utopías del teatro esférico de Andor Weininger.

"Me imagino la construcción de teatros con nuevos materiales y su interior debía ser una maravilla con material del futuro, con nuevos descubrimientos en el ámbito de la óptica, la mecánica, la acústica y nada de teatro de cámara oscura, sino escenario móvil, escamoteable, organizado en pisos" (Tut Schlemer. 1927).

"Las reformas, las reparaciones de cosas viejas, no nos interesan. Debemos realizar una revolución del edificio teatral. Al preparar los proyectos de tal oficio debemos superar los datos objetivos de nuestro tiempo con ayuda de una prognosis. Debemos orientarnos hacia un futuro magnífico, hacia los que habrá dentro de cien años... Nuestro proyecto debe ser fantástico, utópico. Se tratará de un proyecto equivalente a un programa máximo...

Hasta hoy se acostumbra a dividir el edificio teatral en una sala y un escenario. Consideramos superado este viejo punto de vista. Hoy debemos afirmar: existe un edificio único, un todo único, el teatro... El espectador del mañana participará en el espectáculo. Para una representación de masas necesito un escenario capaz de contener a 700 a 1000 personas, dis-

puestas a desfilan sobre la escena... Si el teatro no estuviera dividido en un patio de butacas, unos palcos y un gallinero, si la orquesta no fuera un pequeño abismo entre el escenario y los espectadores, si no existieran las candilejas, si el teatro fuese un todo único, si entre el público y el escenario hubiera un puente natural, movería a esa masa pasiva de gente sentada, lograría sacudirla, y los espectadores, después de desfilan sobre la escena volverían a sentarse en sus puestos" (Vsevolod Emiliwiv Meyerhold, 1927).

5. Un estudio histórico diacrónico formal y cultural del espectáculo, que considere su evolución en el contexto de una historia de la tecnología y el arte, analizando formatos, prácticas y valoraciones en una interacción pasado-presente.
6. Tecnología en los procesos de creación y producción: diseño, realización, ensayos y puesta en escena.

Programas para el diseño como el autocad, 3d5max, cinema 4d, softimage, MAYA; o herramientas como el video para la evaluación de un ensayo, son útiles si comprendemos que estos medios adquieren sentido si están sustentados, como dice Heras: "en un discurso de qué, para qué y cómo queremos montar".

Otro campo se encuentra en la utilización de nuevos materiales. Son ejemplares los casos de Fabia Puigserver y Lago Pericot, en España, que han utilizado materiales industriales e "inteligentes" como lonas, plásticos (polipropileno, PET, PTFE), poliuretanos, gasas, espuma gel, masilla loca, vidrios, cerámicas... "Los materiales del futuro no serán monomáticos, sino compuestos: superaleaciones, sándwich alveolar de aluminio y espuma rígida o plásticos armados con fibra de vidrio".

7. Tecnología en los procesos de promoción y distribución del espectáculo, en campos como la informática y el mercadeo, la utilización de medios masivos, videotex, teletextos y bases de datos.



## BIBLIOGRAFÍA

- ARTAUD, ANTONIN. *El teatro y su doble*.
- BARBERO, JESÚS MARTÍN. *De los medios a las mediaciones*.
- BENJAMÍN, WALTER. *El arate en la época de la reproductibilidad técnica*.
- BREGAZZI, JOSEPHINE. *Shakespeare y el teatro renacentista inglés*. Madrid, Alianza, 1999 (Filología y Lingüística)
- CASTELS, 1997.
- CRAIG, EDWARD GORDON. *El arte del teatro*. 1905.
- DEBRAY, RÉGIS. *Vida y muerte de la imagen. historia de la mirada en Occidente*. Barcelona, Paidós. 1998.
- *Introducción a la mediología*. Barcelona. Paidós, 2001. (Comunicación 125)
- DEL TORO, FERNANDO. *Intersecciones: ensayos sobre teatro*. Madrid-Frankfurt, 1999.
- DUQUE, FÉLIX. *Filosofía de la técnica de la naturaleza*. Barcelona, Tecnos. 1986.
- *Arte público y espacio político*. Madrid, Akal. 2001.
- ESTIEGLER, BERNARD. *Leroi-gourhan: lo inorgánico organizado*. Traducción de Mario Montoya Gómez. Diciembre de 2001. (en *Les cahiers de dédiologie* No 6 "Pourquoi des médioloues?").
- GADAMER, H. S. *Verdad y método*.
- JÍMENEZ, JOSÉ. *Imágenes del hombre. fundamentos de estética*. Madrid, Tecnos. 1992.
- LEROI-GOURHAN, ANDRÉ. *El gesto y la palabra*.
- MANDOKY, KATIA. *Prosaica*.
- NIETZSCHE, FEDERICO. *El origen de la tragedia*.
- PAVIS, PATRICE. *Diccionario del teatro*. Barcelona, Paidós, 3ª ed. 1996.
- RICOEUR, P. *La metáfora viva*.
- SÁNCHEZ, JOSÉ A. *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca. Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha. 1999.