

La construcción social del espacio escénico

Social Construction of the Performing Space

Ulises Hadjis

Universidad del Zulia
E-mail: uliseshadjis@gmail.com

Recibido: 14-10-09
Aceptado: 17-11-09

Resumen

Las prácticas escénicas muestran aspectos comunes en muchas culturas alrededor del mundo. Sus protagonistas tiñen los espacios donde las perpetúan de otro significado, generando así otro espacio, un *espacio escénico*. El objetivo de este artículo es dar un primer acercamiento al tema, que circunscribe la problemática dentro de las ciencias humanas. El desarrollo consistirá en una revisión teórica sobre algunos de los temas pertinentes de esta discusión, donde se expondrán y compararán las ideas de diversos autores sobre el espectáculo, el público, la relación espectador- público y el factor social en el espacio escénico, siendo Lucina Jiménez, Berman y Luckman, y Stanislavsky autores centrales. Se verá que la construcción del espacio escénico es un proceso dinámico, y multifactorial, en el que distintos elementos e individuos participan teniendo cada uno un peso y participación diferente en cada acto escénico. El desempeño del sujeto escénico, el ambiente que le genera al espectador los otros integrantes del público, la calidad de la obra, el tipo de socialización y de códigos culturales compartidos por los individuos son elementos determinantes en el proceso. El acto y el espacio escénicos se construyen, en gran medida, por la socialización: aprendemos a comportarnos de cierta forma, en ciertas situaciones

Palabras clave:

Espacio escénico, público, escenario.

Abstract

Stage practices evidence common aspects in many cultures around the world. Their protagonists color the spaces where they perpetuate them with other meanings, thereby generating another space, a *stage space*. The objective of this article is to make an initial approach to the theme, presenting the problem within the human sciences. Development will consist of a theoretical review of some themes pertinent to this discussion, where the ideas of diverse authors regarding show, public, the spectator-public relationship and the social factor in the stage space will be expounded and compared; central authors will be Lucina Jiménez, Berman and Luckman, and Stanislavsky. Construction of the stage space will be seen as a dynamic, multi-factorial process in which different elements and individuals participate, each having a different weight and participation for each stage act. The performance of the stage subject, the environment generated for the spectator by other members of the public, the quality of the work, the type of socialization and cultural codes shared among the individuals are determining elements in the process. The stage act and space are constructed, by and large, through socialization: we learn to behave a certain way in certain situations.

Key words:

Stage space, public, stage.

Introducción

Los espacios físicos pueden teñirse de distintos significados y usos más allá del que sus creadores pensaron originalmente para estos: una cárcel puede convertirse en un museo, una iglesia en una discoteca. En estos casos una modificación material es fundamental para terminar de redireccionar el espacio.

Sin embargo, hay cambios en el espacio que no necesitan una importante modificación física, son intermitentes y dinámicos, estos se construyen a partir de significaciones sociales. Esta investigación se centrará en la construcción social del espacio escénico, incluyendo dentro de lo escénico no solo eventos artísticos como conciertos, o happenings, sino también actos políticos o incluso deportivos.

Todo artista escénico siente el momento en que un espacio convencional deja de serlo y se convierte en un espacio escénico: una suerte de respeto o atención de parte del otro (denominado usualmente *público*), la sensación de que el espacio donde nos movemos es más denso y enmarca nuestros movimientos.

Sin embargo, no es uno solo, sino muchos factores los que determinan que un espacio escénico sea concebido como tal. Pueden incluso darse casos en los que en un espectáculo, debido a la complejidad de su proceso, el espacio escénico no se logre concretar o no se sepa diferenciar claramente de un espacio cotidiano. Es por eso que esta investigación requiere un acercamiento multi y transdisciplinario de algunos de los aspectos relevantes que intervienen en la construcción del espacio escénico. Se trata de una revisión teórica que por razones de limitación, abordará sólo algunos puntos claves del problema.

1. El espectáculo y el espacio escénico

Según Lucina Jiménez, el espectáculo es: "aquello que es hecho para su exhibición pública, sin que implique algún tipo de adjetivación... en un cierto lugar escénico, no importa si éste es cerrado o abierto, profesional o natural, si está destinado a la búsqueda estética o al comercio" (2000, p. 63). Esta definición sirve para marcar una diferencia con la operatividad y el sentido que se le ha dado a la palabra "espectáculo" en la cotidianidad, palabra que es comúnmente relacionada con espectáculos de danza, teatro, música o sus variantes.

Este artículo se adscribirá a la definición de Jiménez, donde actos políticos, rituales religiosos, y actos deportivos entre otros, formarán parte de lo que se entenderá como espectáculo, y los lugares donde estos ocurren como "espacios escénicos".

La dicotomía

Stanislavsky describe dos tipos de teatro, uno que "está creado para entretener al ojo y al oído." (Cole, 1983, p. 18), que relaciona con show de cabaret y de revista. A este tipo de teatro lo considera meramente efec-tista. Aún así, no lo denigra, de hecho, se declara aficionado a ellos, pero opina que al poco tiempo se olvidan, no hacen una mella importante dentro de la emocionalidad.

El segundo tipo de teatro "sólo emplea las impresiones visuales y auditivas para penetrar profundamente en el corazón del público" (Cole, 1983, p. 18). Éste, a diferencia del primer tipo, sí busca generar un impacto importante en la emocionalidad, incluso ansiedad o malestar, de una manera profunda.

Es interesante como Jiménez al igual que Stanislavsky hace una dicotomía entre dos tipos de teatro, a los que ella particularmente denomina: Teatro de arte y teatro comercial. Evitando la denominación de "Teatro cultural" que se le da a lo que ella llama "Teatro de arte" ya que sostiene que el "teatro comercial no está deslustrado de cultura" (Jiménez, 2000, p. 30). Ambas dicotomías son homologables: El "Teatro comercial" de Jiménez es similar a ese teatro de "Ojo y oído" de Stanislavsky y el "Teatro de arte" de Jiménez es equivalente al que penetra "profundamente en el corazón del público".

Aunque esta dicotomía no es infalible, y la complejidad de las artes escénicas no parece reductible a algo tan simple, es resaltante que dos pensadores separados por más de cincuenta años conserven esta visión dicotómica del teatro, que sin lugar a dudas está diseminada dentro del imaginario del público y los artistas.

Esta idea de "la obra para divertirse" y "la obra para pensar" pareciera, si no sentenciar, al menos sí predisponer la actitud que el público asumirá ante el escenario, el nivel de atención y su nivel de compromiso y análisis ante la obra. Esta dicotomía que puede asumir el artista ante una obra determinada, igualmente podrá ser asumida por el público.

Muchos artistas juegan con estos supuestos para generar sorpresas: Presentan una obra como un acto para niños, o de humor, pero dentro de la obra subyace un mensaje de crítica social o de reflexión humana.

2. El público

Aunque Jiménez entiende que el concepto de público está en construcción lo asume provisionalmente como:

Una comunidad imaginada, es decir, un grupo unido *temporalmente durante la representación*, por ideas compartidas de sí mismos que son inventadas ficticiamente y alimentadas por conductas e imágenes que los ha identificarse como miembros de una comunidad aún cuando nunca se conozcan o se vean unos a otros (Jiménez, 2000, p. 72).

Cuando se habla de un *grupo unido temporalmente*, se hace referencia a que los individuos que se unen a ver una obra de teatro no estarán por siempre viendo la obra, esta se terminará y el grupo se romperá, aunque, si se mira con mayor cuidado, no del todo. Dos personas que vieron la última presentación de Nureyev, aunque nunca se vieron dicho día, siempre compartirán un sentimiento de comunidad: si se encuentran luego de 20 años, y saben que estuvieron ahí, tendrán una sensación de comunidad. Un buen ejemplo de esto es el culto que existe en España hacia el festival musical FIB en Benicassim, donde cientos de jóvenes se dejan sus brazaletes de entrada todo el año y acumulan los de los años anteriores, generando una identificación de "Espectador de FIB" fuera del espectáculo, que les da una identidad que los relaciona en particular con los otros espectadores, relación que hace referencia a puntos en común con otros iguales dentro de una sociedad diversa.

Luego Jiménez habla de que *los unen ideas compartidas por sí mismos y que son alimentadas por imágenes y conductas*. Es indudable que es el escenario de donde se nutre mayormente la comunidad que se denomina público: ahí ocurren las acciones que recordarán, que aplaudirán, que rechazarán o ignorarán; en el escenario se dará el foco a partir del cual se relacionarán los integrantes del público. Más adelante en el texto hace otra aproximación:

Presente o ausente, el público conforma un conjunto momentáneo de cuerpos, rostros y memorias unidas por la representación, y que habrán de distinguirse entre sí por la interpretación que de ella haga cada individuo desde su íntima subjetividad (2000, p. 127).

En esta segunda aproximación subyace una idea importante: El público no es una masa homogénea. Muchas veces se comete el error de ver al público como una gran individualidad, y no lo que es realmente: es un conjunto de individualidades. Eso hace que el público pueda fragmentarse; algunos presten más o menos atención, algunos estén de acuerdo con lo que se diga, otro no, no todos se conectarán del mismo modo con lo que ahí ocurra.

El público es un ente dinámico que, como dice Jiménez, "(...) no existe en sí mismo, más bien se construye" (Jiménez, 2000, p. 73); es decir, se arma en diferentes momentos e incluso puede tener una identidad formalizada (Ejemplo, el Club de Ópera de París), pero eso no significa que sea un ente indisoluble, prueba de ello, basta con ver grandes fenómenos mediáticos que reúnen multitudes y años después no logran reunir ni a una fracción de aquel primer público.

El público visto desde el artista

Jiménez hace una división teórica entre dos tipos de público, el hipotético y el real: "(...) conviene distinguir al espectador imaginario o hipotético con el que dialoga el director de teatro durante el montaje de la puesta de escena, del espectador real, del hombre o la mujer, el joven, las amas de casa, los y las profesionales, el anciano, la maestra o el ejecutivo de carne y hueso que son el público real" (Jiménez, 2000, p. 71). Este público "imaginario" curiosamente, es con el que el artista tiende a relacionarse con más frecuencia, ese "otro" construido a partir de su propia psique. Otro que pocas veces se parece al público "real". Es común oír a los artistas decir "al público le gusta esto, le gusta lo otro", pero sin tener ningún apoyo empírico que sustente sus afirmaciones.

Es importante tomar en cuenta a este "Público imaginario" que menciona Jiménez (debido a la incapacidad del artista de aprehender todas las particularidades de cada individuo en el público); es el que toma el artista como referencia para enmarcar sus acciones dirigidas al público.

Relación espectador-espectador

Una idea de Castagnino nos hace ver que la relación escénica no es sólo artista- público sino también público-público:

El fenómeno del contagio, de arrastre, de sugestión, que implica una sala repleta no se opera en individuos aislados, sino en el conjunto que es el público. El clima de una sala caldeada permite al espectáculo alcances que no se logran con las butacas vacías. La

sala desierta es siempre una traición a la magia teatral (Castagnino, 1967, pp. 29-35).

La cohesión del público no depende solamente de lo que esté ocurriendo en el escenario, depende en buena medida de la interacción que se dé entre los individuos que están en el público.

Muchas veces una persona ha ido a espectáculo sobre los cuáles ya tiene una opinión hecha, arrastrados por un grupo de amigos y, a veces, contagiados del entusiasmo del público, disfruta del espectáculo más de lo que pudo prever, un disfrute, no necesariamente sustentado en la razón sino en la emocionalidad.

Siempre se debe tener presente que el público es un ente activo, no pasivo (Jiménez, 2000, p. 72) y que esa actividad participa grandemente en la construcción del espacio escénico.

3. Entre el artista y el público

La cuarta pared, vista desde el escenario

El concepto de la cuarta pared fue introducido por el realismo teatral en el siglo XIX y plantea que hay 3 paredes en el escenario: La del fondo, y las dos de los lados; y luego una cuarta que separa a la audiencia de la obra, ya que dentro del desarrollo de la obra, los actores (en la mayoría de los casos) no perciben la presencia de la audiencia. Así que sería posible decir que en el momento en que esa cuarta pared invisible se crea, se genera el espacio escénico.

La cuarta pared se ubicaría específicamente en el proscenio, el espacio que separa a la audiencia del escenario.

La cuarta pared como herramienta

La idea de cuarta pared fue desarrollada por Stanislavski como una necesidad de aislar al actor del público, que en su época, sufría de un divismo que entorpecía el proceso artístico. Kreig lo explica de esta manera: "Stanislavski descubrió que los grandes actores unían a un cuerpo cómodo y relajado una gran concentración en escena. Comenzó por imaginar una "cuarta pared" que separa al actor del público, obligándolo a dirigir toda su atención a lo que sucede en escena y "olvidándose" así del espectador" (Kreig, 2009).

Stanislavsky habla de la necesidad del artista de separarse del público al momento de actuar: "cuando la atención del actor se aparta del espectador, logra un poder particular sobre el público, lo sujeta y lo obliga a tomar una parte activa en su existencia artística" (Cole, 1983, p. 25) como si jugara con su "histeria", al ignorarlo llama aún más su atención, se la hace más apetecible.

Pero tampoco plantea un aislamiento total: "Esto no significa, por supuesto, que el actor deba dejar de sentir por completo al público; pero éste interviene nada más hasta el punto en que ni ejerce presión sobre él, ni lo aparta innecesariamente de las demandas artísticas del momento" (Cole, 1983, p. 25), aún así debe conservar una "emoción de la verdad", es decir, estar consciente de que los árboles de escenografía que lo rodean no son de verdad, y de que está en un escenario, para así controlar su actuación (Cole, 1983, p. 28-29). En pocas palabras, el actor debe lograr un balance con la cuarta pared: no debe comportarse como si la sala estuviera vacía, pero tampoco debe detener el desarrollo de la obra para saludar a la audiencia.

La cuarta pared vista desde el público

«Cuarta pared» se llama en realidad a uno de los fenómenos de lo que se conoce como «suspensión de la incredulidad»: cuando el espectador se sumerge en la ficción, está creyendo el mundo imaginario de la narración, pese a las incongruencias que pueda generar (que un disparo haga volar por los aires un coche, por poner un ejemplo peregrino) (By, 2008).

Así que para By el momento exacto en el que se alza la cuarta pared es cuando el público se sumerge en la ficción.

Sin embargo, la pared no es infalible: "Cuando esa suspensión de la incredulidad falla, ese cuarto muro que separa realidad de ficción se rompe. Esto puede ocurrir por carencias de la obra, o, lo que es mucho más interesante, por voluntad de su creador" (By, 2008). Es decir, esa pared debe sostenerse, pues se puede romper por varios factores: cuando se ve que sale en la pantalla un micrófono, o cuando un actor olvida una línea.

Lucina Jiménez plantea algo similar, sólo que no menciona la cuarta pared, pero utiliza el término "Atención" que parece referirse a algo parecido:

(...) si el público no puede olvidar que está frente a una representación, y pone cada vez más atención a los distractores que le separan cada vez más de la obra, es que esta no ha logrado involucrarlo. Esto puede suceder por diversas razones: si en lugar de dramatismo que era la intención del director produce humor involuntario, si la actuación no es convincente, si el discurso escenográfico es contradictorio con el textual, si la obra no en-

cuentra ritmo, si los personajes y las escenas no son creíbles, cuando la obra no está diciendo nada, cuando el lenguaje teatral no ha sido suficientemente explorado, en fin; cuando la efectividad de la comunicación y el hecho escénico no se logra (Jiménez, 2000, p. 214).

Para Rapoport, el momento escénico empieza cuando el actor toma una correcta "actitud escénica" (Cole, 1983 p. 47). Es decir, cuando el actor asume una actitud correcta, el momento se genera.

Jiménez señala que la atención del público es intermitente y raras veces abarca la duración total de la obra (Jiménez, 2000, p. 218), y Brook parece estar de acuerdo cuando opina que la actitud "semi-drogada": "de trance, de total entrega, torpe, onírica, a la ilusión" (Brook, 1983, p. 37) que plantea Brecht poca veces se da en el teatro. Es decir, el espectador jamás podrá estar en un trance hermético durante la totalidad de la obra: Eventualmente mirará su reloj, notará un detalle de la sala, o recordará lo que hará después de la obra.

Por otro lado, Jiménez piensa que un exceso de realismo en el escenario puede causar que el público se desconecte y pierda la atención. Ella rememora una obra de temática política donde el contenido y las actuaciones representaban de forma tan fiel a la realidad política mexicana, que el público perdió la conexión (Jiménez, 2000, p. 218).

Aún así, Jiménez señala: "no todos los espectadores tienen la misma capacidad para introducirse y navegar en el mundo de la ficción" (Jiménez, 2000, p. 214). Esta última idea se desarrollará en el apartado sobre lo social.

La relación artista-espectador

Jiménez cita una entrevista a la actriz mexicana Julieta Egurrola donde la artista habla de cómo siente una relación de sinergia con el público cuando actúa, profundizando en esa sensación de atención que menciona Stanislavsky:

Cuando sales a escena inmediatamente captas la vibra del público. Es algo muy especial que se va desarrollando. Captas el interés o el no interés, si hay percepción, si hay respuestas. Sientes cómo el público se va calentando o enfriando; sientes en el estómago el ambiente. Hay públicos que te corrompen, que te jalen a que los complazcas. Hay públicos indiferentes, que son los peores, los que no sabes si están ahí, si están muertos, si respiran o no respiran. Hay públicos propositi-

vos, que te exigen que tu trabajo no decaiga que no los decepciones, que no los subestimes, que te están entendiendo. Siempre habrá un espectador que tenga la capacidad y la sensibilidad para relacionarse (Jiménez, 2000, p. 215).

Como deja entrever en la frase "sientes en el estómago en el ambiente", para Julieta Egurrola la conexión con el público al momento de hacer la obra se hace desde un lugar corpóreo-emocional más que desde un lugar racional. Ella siente al público, durante su presentación crea una relación sinérgica con ellos, se alimentan mutuamente. A partir de esa conexión habla de distintos públicos: Corruptores, indiferentes o propositivos, y cada uno parece moldear su actitud.

Brook en este fragmento reafirma lo que ya Julieta Egurrola comenta, describe aquí la relación que se da entre el público y el artista durante una improvisación:

El actor empieza percibiendo al público, sintiéndolo, de la manera más simple posible. Puede jugar con algún objeto, puede hablar; puede incluso mostrar fragmentos de relaciones humanas, a través de la música, del canto, del baile. Al hacerlo, está registrando el modo en que el público reacciona; así como en una conversación en seguida nos damos cuenta de que es lo que importa y le interesa a nuestro interlocutor.... También el público percibe esto de inmediato, comprende que participa activamente en el desenvolvimiento, en el crecimiento de la acción, y se sorprende gratamente al descubrir que es parte integrante del evento (1989, p. 129).

Aunque aquí Brook describe una improvisación, la relación que menciona se da siempre, aunque en mayor o menor medida en cualquier acto escénico.

4. El elemento social

El conocimiento previo

Jiménez también toma en cuenta el conocimiento previo que debe tener el espectador para que el proceso escénico se dé de forma exitosa: "Si el espectador carece de las categorías para seleccionar evaluar e interpretar las acciones se producirá un desencuentro, un rechazo, entonces seguramente dirá que el espectáculo es inexplicable para él" (Jiménez, 2000, p. 216).

Para Brook, el conocimiento previo dado por la socialización es importante para que se dé el proceso escénico, aseveración que demuestra recordando su viaje a África:

(...) comprendimos cuántas cosas damos por garantizadas. En algunos lugares llegamos a un punto muy interesante, que fue descubrir que ni siquiera lo ficticio, la ilusión, en el sentido de una historia que se narra, puede darse por garantizada. ... Como ese joven actor que se adelanta y enseguida se curva para caminar como un anciano. Este es obviamente el primer paso para "hacer creer" que se trata de un anciano. Pero, al estar en lugar donde jamás ha habido nada parecido al teatro, hemos comprobado que ni siquiera ese recurso de "hacer creer" puede darse por garantizado; porque si alguien que camina erguido de repente se curva, lo más probable y razonable se lo vea como a alguien que ha enfermado de repente (Brook, 1987, p. 136).

Es decir, el público debe tener una serie de códigos para que el proceso se dé de forma fluida, no es sólo el momento en que se da el espectáculo; en el momento también influyen los procesos de socialización por los que han pasado los individuos.

La socialización como elemento de importancia

Berger y Luckmann plantean una forma de ver la construcción de los universos simbólicos, y asumiendo que el espacio escénico es uno de ellos, revisaremos las ideas de los autores. Según ellos, el universo simbólico se construye en cuatro niveles que, aunque en la explicación teórica parece que se desarrollan en una consecución obligatoria, en la realidad pueden estar yuxtapuestos.

El primer nivel responde a las primeras ideas que se presentan sin mucha explicación del *cómo*: "Este nivel es, por supuesto, pre-teórico, pero constituye el fundamento de "conocimiento" auto-evidente sobre el que deben descansar todas las teorías subsiguientes y, recíprocamente, el que deben alcanzar si han de llegar de incorporarse a la tradición" (Berger y Luckmann, 1979, p. 123). Es decir, como cuando a un niño se le dice que debe permanecer en silencio en una obra de teatro, y nunca se le explica que se debe a que si todos hablan el nivel de ruido que se generaría no permitiría que las voces de los actores se oyeran, y que incluso el solo sonido de su voz hace que tanto los espectadores como los acto-

res pierdan la concentración, nada de esto se le dice al niño, tan sólo "permanece callado".

El segundo nivel pertenece ya a una explicación teórica, pero siempre relacionada estrechamente con la experiencia empírica: "El segundo nivel de legitimación contiene proposiciones teóricas en forma rudimentaria (...) Estos esquemas son sumamente pragmáticos y se relacionan directamente con acciones concretas" (Berger y Luckmann, 1979, p. 123). Esas primeras teorizaciones se reconocen no necesariamente por el nivel de complejidad sino por su relación con el mundo empírico. En el caso del niño, se entra en un segundo nivel cuando el papá le dice al niño en el teatro: "No hables porque molestas al señor que está a tu lado".

El tercer nivel ya son teorizaciones no relacionadas necesariamente con la práctica cotidiana:

El tercer nivel de legitimación contiene teorías explícitas por las que un sector institucional se legitima en términos de un cuerpo de conocimiento diferenciado (...) En razón de su complejidad y diferenciación, suelen encomendarse a personal especializado que las transmite mediante procedimientos formalizados de iniciación (Berger y Luckmann, 1979, p. 123).

Dándole continuidad al ejemplo anterior, estas serían las discusiones académicas que se pueden formar sobre la necesidad del silencio en los espacios artísticos, la importancia de incluir a los sectores infantiles dentro del arte, entre otros aspectos.

El cuarto nivel es en el cual ese elemento se relaciona con un todo que es lo que los autores llaman el "universo simbólico" en sí (Berger y Luckmann, 1979). En este caso sería, por ejemplo, la relación padre-niño, el trauma que le podría causar un fuerte regaño con respecto al teatro, cómo ese acto está en relación con todo ese cosmos simbólico.

Ahora bien, antes de relacionar estas ideas con el tema que nos ocupa, creo que es importante hacer un pequeño aporte a las ideas de Berger y Luckman, y sugerir la presencia de un "nivel cero" de legitimación. Haciendo referencia aquí al estadio no verbal-no explícito por el cual el niño aprende varias cosas. No es necesaria la claridad verbal de "No hables" para que el niño entienda que no tiene que hablar en el teatro.

Como ya se observó, estas ideas pueden ser producto de un detallado proceso de socialización, el hombre aprende por medio de mensajes explícitos (o no) qué es el espacio escénico, como cuando alguien ca-

mina por la calle y le dicen "No pases por ahí, que hay un performance ocurriendo". Aún así, hay performances que no necesitan de ese aviso explícito, al pasar por la calle nos los quedamos viendo, o respetamos su territorio.

El Acto escénico como acto social

El acto escénico puede ser entendido también como un acto ritual, de ese modo enmarcarlo dentro de la sociedad como una necesidad:

Los ritos contemporáneos llenan toda nuestra vida social. Tales prácticas sociosemióticas perviven gracias a su capacidad de dar respuestas a necesidades grupales en ocasiones diversas... Esto permite satisfacer incluso necesidades individuales y familiares. Los ritos llevados a cabo en todas partes usualmente provienen de prácticas religiosas antiguas y folklóricas. Han sido transformadas y adaptadas a circunstancias especiales para responder a necesidades de comunicación, integración social y cooperación, y al establecimiento de ciertas relaciones de poder... diversas ceremonias públicas siembran y alimentan los valores simbólicos que crean y mantienen el tejido social (Finol, 2002, pp. 82-83).

Como bien explica Finol, los actos públicos y, en este caso, escénicos no se dan por el simple capricho de un individuo; responden a una necesidad social, el acto escénico estará siempre enmarcado dentro de un sistema social, forma parte de él.

Estas afirmaciones hacen eco dentro del tema de la pertinencia social de los espectáculos que aunque casi siempre la asistencia de público parece ser el termómetro para la pertinencia social: "Es la necesidad del público lo que hace del Teatro un arte social" (Castagnino, 1967, p. 154). Las ideas de Finol señalan que el acto escénico en sí mismo es social.

Las diferencias culturales

Como ya se observó en la experiencia de Brook en África, distintas culturas socializan a sus individuos de distintos modos. Julie Barnsley hace una diferenciación entre los valores que occidente ha implantado en la danza y los que conserva oriente:

Probablemente sin levantar una pierna el actor kabuki se transforme en un pájaro en pleno vuelo frente al asombro de su público; para lograr convencer a su público el bailarín de ballet tendrá que ejecutar enormes sal-

tos. Para ambos la concreción de la ilusión de volar a través de la materia corporal era la prioridad, pero las maneras de lograrlo son muy diferentes. En Oriente, dentro de la elaboración de las técnicas se incorpora la potencialidad de las energías invisibles mentales, dándoles igual valor que al potencial kinestésico. En occidente evidentemente no sólo ignoran estas energías, sino que en algunas técnicas hasta las aniquilan y destrozan, causando serios traumas psicológicos, y provocando procesos de desensibilización a los protagonistas y públicos involucrados (2006, p. 42-43).

Aún así Barnsley no ve a estas dos tendencias como irreconciliables, ve en la danza contemporánea la posibilidad de síntesis: "Si generalmente Oriente, en términos filosóficos, representa la Integración y Occidente la Individualización, quizás la danza contemporánea en sus mejores momentos representa una verdadera integración y expresión de ambas tendencias" (Barnsley, 2006, p. 68).

Para Fuenmayor hay formas de *espectación* distintas dependiendo de la cultura:

Los estados corporales alterados en culturas de trance, por ejemplo, no entran en la práctica escénica occidental que siendo esencialmente dirigida a receptores de lejanía (ojos y oídos) mantiene el cuerpo actuando en su imagen del espejo (el ballet, por ejemplo) mientras que las alteraciones de ciertas representaciones rituales latinoamericanas donde incluyo el trance pueden llevar al cuerpo a una energía y una imagen visceral inconsciente anterior al estadio del espejo" (2006, p.19).

Es decir que nuestra relación de espectadores occidentales se activa en el momento en el que usamos al otro como reflejo de nosotros mismos, y en esa interacción el cuerpo sólo usa parte de sus sentidos; el autor sugiere que en otro tipo de relaciones de espectador, en Latinoamérica, el individuo puede conectar de otro modo:

(...)Se puede hablar de un predominio mayor o mejor desarrollo de algunos órganos de la percepción en individuos o culturas que facilitan el aprendizaje de un arte (el caso de los gitanos y la guitarra o del ritmo y la percusión en áreas brasileñas o caribeñas); de de-

sarrollo [de] órganos o de fragmentos de cuerpo según las culturas, que indicarían la distribución de las coordinaciones o descoordinaciones corporales en relación a los procesos sensorio-motrices y cognitivos que desarrollan de manera intuitiva y concreta los lenguajes artísticos escénicos según los modelos culturales (Fuenmayor, 2006, p. 19).

Con esto el autor sugiere que una relación de espectador más inclusiva y activa sensorialmente (como la que ocurre en el flamenco, donde como mínimo el público lleva *las palmas*) podría sentar unas bases que hagan más fácil el proceso de aprendizaje de la forma de arte antes *espectada*. Esta apreciación es bastante comprensible: si un joven desde niño llevó correctamente las palmas de todos los *palos* de la música flamenca, cuando tome un cajón tendrá una mayor comprensión de cómo opera el instrumento en la forma de arte.

A manera de conclusión

Debido a la naturaleza del tema y el proceso en ciernes de la investigación, las conclusiones a continuación planteadas funcionarán más como una revisión de elementos tratados que como un final definitivo.

El otro, el espectador, se muestra como el único elemento imprescindible para construir un espacio escénico. Ningún otro elemento pareció ser necesario a ese nivel, así que por lo pronto podemos concluir que para que se dé un espacio escénico el único elemento imprescindible es el espectador. Y aunque el espectador puede tener conocimientos previos que pueden condicionar su relación con el espectáculo, éstos no son necesarios para establecer una relación escénica, es decir, el espectador no debe ser un *entendido* para que el espacio escénico se construya.

Más allá de las significaciones que están adheridas a ciertos espacios, hay condiciones materiales que influyen en la construcción del espacio escénico:

Si el espacio es abierto o cerrado: dentro de espacios cerrados es más fácil ejercer control: cuánta luz entra, cuántas personas entran y salen, a qué volumen sonará cada cosa, y en qué medida y momento el silencio es más viable. En espacios abiertos el control es limitado en los elementos antes mencionados.

Los espacios abiertos tienden a ser asociados con espacios no convencionales, y los cerrados con espacios convencionales, pero no siempre ocurre así; hay an-

fiteatros al aire libre, hay casas abandonadas donde se hacen presentaciones.

Hay cambios sutiles que pueden hacer una diferencia: la presencia o ausencia de: reflectores, luz artificial, equipos de sonido, tratamiento especial del suelo, trampas de bajo, etc. Son estos cambios directamente utilizables por los artistas, mientras que en lugares no acondicionados el artista debe valerse de recursos propios para crear el efecto requerido para que un espectáculo sea percibido como tal.

La relación que tienen el espectador y el artista escénico no se construye desde cero cuando comienza el momento escénico. El espectador no llega *Tabula rasa* al espectáculo. Hay una serie de prácticas aprendidas por socialización, ya sea por experiencias previas o por normas señaladas por otros agentes sociales. Por otro lado el artista escénico tiende a tener un comportamiento con el público altamente codificado: cuándo dar las gracias, cuándo retirarse, cómo dirigir su mirada, etc.

El público debe ser entendido como un conjunto de individualidades y no como un ente homogéneo. Dentro de ese colectivo hay una gran cantidad de relaciones intersubjetivas que generan reacciones que desde afuera parecen coordinadas y naturales. Es una multitud de individuos con historias únicas que logra fungir como un ente único durante un período limitado.

Al mismo tiempo, el público es un ente dinámico, "el público de las pantomimas" no está formado por los mismos individuos en 1999 que en 1940, no sólo son otros individuos; sino que como colectivo operan a partir de otras significaciones, y ven a su objeto de apreciación de otro modo. Hay eventos institucionalizados y legitimados socialmente, en los que una estructura de tradición, espacio físico, e incluso legalidad, hace que el espacio escénico se genere con más facilidad, que los que no cuentan con esta legitimidad. Esto se conecta inmediatamente con códigos compartidos social y culturalmente. Como ya se explicó a partir de las ideas de Berger y Luckman, el acto escénico se construye, en gran medida, por la socialización: aprendemos a comportarnos de cierta forma, en ciertas situaciones.

Referencias

- Berger, Peter y Luckman, Thomas. (1979). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorroutu Editores.
- By, Stan. *Rompiendo la cuarta pared*. Consultado el 30 de noviembre de 2008, en <http://www.revistaxtre->

- me.com/Reportajes/Mas-alla-de-la-10-2007-47538.html.
- Brook, Peter. (1989) *Provocaciones*. Buenos Aires: Fausto.
- Fuenmayor, Víctor. (2006). El Bios escénico. *Situarte*, Año 1, No. 1, pp. 13-23.
- Kreig, Raúl. *El modelo de Constantin Stanislavski: el actor como artista*. Tucumán en Escena, Portal de Teatro. Consultado el 5 de junio de 2009, en <http://www.tucumanenesena.com.ar/index.php/2007042614/autores/El-modelo-de-Constantin-Stanislavski-el-actor-como-artista.html>
- Jiménez, Lucina. (2000). *Teatro y público: El lado oscuro de la sala*. Ciudad de México: Escenología AC.
- Castagnino, Raúl. (1967). *Teoría del teatro*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- Stanislavsky, Constantin. (1989). La responsabilidad del actor. En Toby Cole (comp.). *Actuación*. México: Editorial Diana, pp. 17 -21.
- Stanislavsky, Constantin. (1989). Dirección y actuación. En Toby Cole (comp.). *Actuación*. México: Editorial Diana, pp. 22 -33.
- Rapoport, I. (1989). *El trabajo del actor*. En Toby Cole (comp.). *Actuación*. México: Editorial Diana, pp. 34 -72.
- Barnsley, Julie. (2006). *El cuerpo como territorio de la rebelión*. Caracas: ludanza.
- Finol, José Enrique. (2002). *Cuerpo y rito: la estructura del gesto en ceremonias públicas*. *Designis*. Barcelona: Gedisa.