

## Lenguaje escénico: reflexiones en tres actos sobre la estética de la ausencia

Julio Horta

*En las manifestaciones teatrales contemporáneas, lo ausente es lo presente: la imaginación es, en consecuencia, la certeza ontológica del ser, y posibilidad de lo existente. En ello se evidencia la idea contemporánea del arte dramático: una estética de la ausencia que busque las formas más puras en el pensamiento imaginativo del hombre. Por supuesto, la matriz de estos planteamientos deviene de la reflexión particular del mundo europeo; y es esta reflexión acerca del arte, en sus diferentes ámbitos filosófico/históricos de desarrollo, donde se buscará establecer dos determinaciones: por un lado, la justificación del lenguaje escénico contemporáneo; y por otro, el “hacer” del teatro mexicano frente a la influencia de la estética europea.*

*In contemporary theatrical manifestations, what is absent is what is present: the imagination is, as a consequence, the ontological certainty of being and the possibility of existing. In it the contemporary idea of dramatic art is evident: an esthetic of absence that looks for purer forms in the imaginative thought of man. Of course, the matrix of these proposals comes from a particular reflection of the European world; and this reflection is about art in its different philosophical/historical spheres of development where the attempt will be made to establish two resolutions: on the one hand, the justification of contemporary scenic language and on the other, the “making” of Mexican theater faced with the influence of European esthetics.*

Dedicado al profesor René Lira: en la despedida, convenimos ser enemigos en el olvido, caminantes de un sueño imperturbable... con el andar firme, seguiremos buscando la senda... hasta alcanzar el fin de todo, y desaparecer... justo detrás de nuestros pasos...

APUNTE NÚM. I: DESVELANDO UNA IDEA...

En su devenir, el hombre percibe el reflejo de sí mismo en aquel punto de encuentro con lo trascendente, lo divino: el arte. Existencia y trascendencia convergen en ese fragmento de irrealidad con-

creta que se incrusta –no sin antes destruirla– en la continuidad... como una “experiencia simbólica”. Pero lo concreto ha perdido la materia sensible, y entonces, las expresiones artísticas del siglo xx han justificado una idea estética: la ausencia.

En las manifestaciones teatrales contemporáneas, lo ausente es lo presente: la imaginación es, en consecuencia, la certeza ontológica del ser, y posibilidad de lo existente. Lo existente, en la filosofía que acuña el término, es esencial, no material. Lo material aprisiona al ser, e imposibilita la imaginación en tanto la dirige hacia una determinación visual.

De ello se evidencia la idea contemporánea del arte dramático: una estética de la ausencia que busque las formas más puras en el pensamiento imaginativo del hombre. Una idea, una cogitación, pues, que perseguía con afán Ludwik Margules: “creo que el espectador, como el actor, descubren sus procesos de imaginación en una forma que no permite escape; ambos están atentos al nacimiento y desarrollo de sus procesos de imaginación... he desprovisto al actor de todo oropel, de costumbrismo fácil y elementos de escape, hasta colocar una situación que vendrá siendo un estímulo para la imaginación del actor y luego del espectador...”<sup>1</sup>

Para los críticos contemporáneos de arte, de principio la advertencia es clara: “lo visible es un invento... uno de los más formidables de los humanos”<sup>2</sup>. El hombre ve, y en apariencia conoce, pero... ¿acaso podrá generar conocimiento a partir de lo que no ve? En este terreno, la debacle hermenéutico-ontológica –gestada en el terreno de la Filología a cuyo centro se encuentra la pertinencia<sup>3</sup> de lo *literal* y lo *alegórico*– se convierte en una necesidad determinante, en una necesidad histórica: el antagonismo del mundo frente a la Naturaleza<sup>4</sup>.

En relación con esta necesidad histórica, E. Panofsky articula una tesis, la “Idea” que, a lo largo de la historia, el arte se ha desa-

1 Margules, Ludwik. Entrevista publicada por la revista *Por Leer...*, año 1, núm. 2. México: Porrúa, 2003.

2 Berger, John. *Modos de Ver*. 7ª ed. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2002, p. 20.

3 Las nociones de *pertinencia* y *distancia* son utilizadas por H. G. Gadamer; las de *acercamiento* y *distanciamiento* por P. Ricoeur.

4 En los términos planteados por Heidegger: Mundo frente a la Tierra.

rollado en aras de trascender la discontinuidad material; una Idea que presenta esta posibilidad de corregir a la propia naturaleza, y de la cual se desarrolla una creencia determinante: “la convicción de que el arte, en su forma más elevada, puede prescindir totalmente del modelo sensible...”<sup>5</sup>. A la luz de la Historia del Arte, se puede entrever el desarrollo de esta Idea que, por lo demás, parece influir en las propuestas visuales del teatro contemporáneo.

En este sentido, Henri Van Lier argumenta que, en los objetos antiguos del arte occidental, “la materia ya no propone un desbordamiento de fuerzas. En lugar de fuente, es ahora receptáculo de las estructuras, a las que apenas permite encarnarse. Para ello, es menester que sea exacta, legal, ascética aun en el lujo. Tendrá pues cualidades, y no poderes<sup>6</sup>.”

Así, se puede mencionar la época antigua (Helenística), la cual vislumbra el vínculo paradójico entre la obra de arte como imitación de la naturaleza, y por tanto inferior; y la idea estoica de plasmar en el arte una gracia superior a la verdad material. A esta Idea le siguieron tres planteamientos: la propuesta pragmática e incluyente de Cicerón, quien buscó el compromiso entre la relación sintética de Aristóteles y la Idea de Platón; el esbozo de Séneca, quien postula la negación de la Idea, como fundamento de perfección absoluta; y el esencialismo metafísico de Plotino.

Pero en la reflexión acerca de lo visible, entendido como lo perceptible y, por tanto, lo presente, ya el pensamiento presocrático había advertido la falsedad de los sentidos: señalando el mundo de apariencias de lo humano, buscando una respuesta en la diosa *Physis*. Lejos del relativismo protagórico –pues no es, aquí, el hombre la medida de la verdad– la Filosofía presocrática plantea el sentido Cósmico de la experiencia: los sentidos son engañosos, el *logos* es verdad, y la verdad es devenir (Heráclito); los sentidos generan ilusiones, la *doxa* del mortal, apariencias, el Ser es el principio único (Parménides).

---

5 Panofsky, Erwin. *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*. Berlín: Catedral, 1989, p. 21.

6 Van Lier, Henri. “Objeto y estética”. *Los objetos*. Trad. Silvia Delpy. Dir. Eliseo Verón. 2ª edición. Colección Comunicaciones No. 13. Argentina: Tiempo Contemporáneo, 1974, p. 135.

Influido por el mito de Orfeo, Platón establece una *alegoría*: los hombres se mueven entre sombras, reflejos escasos de un mundo “ideal”. En planteamiento menos mítico, Aristóteles recapitula el sentido del pensamiento griego, y con ello establece la posibilidad del conocimiento: “todos los hombres tienen, naturalmente, el deseo de saber. El placer que nos causan las percepciones de nuestros sentidos son una prueba de esta verdad. Nos agradan por sí mismas, independientemente de su utilidad, sobre todo las de la vista... Y la razón es que la vista, mejor que los otros sentidos, nos da a conocer los objetos, y nos descubre entre ellos gran número de diferencias<sup>7</sup>.”

Sin embargo, más adelante el filósofo de Estágira plantea que el conocimiento es posible por ser aprehensión de la forma, no de la materia, y esto en razón de que “por otra parte, ninguna de las nociones sensibles constituyen a nuestros ojos el verdadero saber, bien que sea el fundamento del conocimiento de las cosas particulares; pero no nos dicen el porqué de nada.”<sup>8</sup> De ahí que, la forma aristotélica, al discurrir sobre lo concreto, establezca la diferencia entre el *acto* (forma) y la *potencia* (materia); pero, en la ocurrencia del conocimiento, fundamenta el conocimiento especulativo como cimiento del saber, pues éste, y no el sensible, es el que permite las ideas generales: posibilidad misma del estudio de las causas primeras.

Más aun, la escolástica, al retomar la filosofía neoplatónica y aristotélica, comprende que la forma, como esencia, debe prescindir de la materia para mantener su condición esencial. De esta última concepción, se establece un principio que sintetiza el pensamiento de la Edad Media: “la estética percibe en todas las manifestaciones de lo bello solamente el símbolo de una realidad inmediatamente superior, de tal forma que la belleza visible no representa más que un reflejo de la invisible, y ésta, a su vez, solamente un reflejo de la Belleza absoluta...”<sup>9</sup>

---

7 Aristóteles. *Metafísica*. Col. “Sepan Cuantos...”. México: Porrúa, 2004, p. 5.

8 Aristóteles, *op. cit.*, p. 7.

9 Panofsky, E., *op. cit.*, p. 33.

Ya en su tiempo, San Agustín reconocería la Belleza absoluta que el Arte ofrece a la contemplación, una Idea de Belleza que habita más allá de los objetos materiales... en el espíritu del artista. Por su parte, tomando como ejemplo el arte de la Arquitectura —ejemplo ya vislumbrado por Aristóteles en el mismo terreno—, Santo Tomás de Aquino plantea la *forma preexistente* en el sentido de los seres inteligibles, determinando con ello la idea formal como esencia universal y verdadera, modelo divino cuya perfección se encuentra en su condición inmaterial.

En este sentido, la manifestación artística permanecía sujeta al mundo sensible y a la imperfección de éste: era una determinada *forma* en una determinada *materia*, pues la forma del arte existía antes en el alma humana, y a su vez aspira a la perfección “ideal”, pero sólo en tanto aspiración.

Sin embargo, con la caída de la *res pública cristiana*, la modernidad renacentista acogió el pensamiento de los artistas bajo un nuevo argumento de inspiración: el progreso científico. En la vorágine, nuevos cánones estéticos cubrieron el horizonte creativo: el crepúsculo de los tiempos comenzaba a derruir el pasado, la imaginación simbólica fue relegada, aprisionada bajo una lápida cuyo epílogo profesa el nombre de la Ilustración. Quizás no hay explicación más certera que las ideas expuestas por T. Adorno y M. Horkheimer:

“La Ilustración, en el más amplio sentido de pensamiento en continuo progreso, ha perseguido desde siempre el objetivo de liberar a los hombres y constituirlos en señores... Pretendía disolver los mitos y derrocar la imaginación mediante la ciencia”. Y más adelante continúan: “En el camino hacia la ciencia moderna los hombres renuncian al sentido. Sustituyen el concepto por la fórmula, la causa por la regla y la probabilidad... A partir de ahora la materia debe ser dominada por fin sin la ilusión de fuerzas superiores... Lo que no se doblega al criterio del cálculo y la utilidad es sospechoso para la Ilustración...”<sup>10</sup> Es decir, sería por actividad de la razón (de las facultades del Espíritu, de la mente, de la con-

---

10 Adorno, T. y Horkheimer, M. *Dialéctica de la Ilustración*. Segunda edición, Madrid: Trotta, 1994, pp. 59-62.

ciencia...), que el orden de las sensaciones trascendería hacia lo Universal y, como consecuencia, hacia lo inmaterial.

Así, sería en el Renacimiento donde el arte buscaría su objeto sustancial, ya no en la esencia fundamental, la verdad absoluta y extraterrena, ni en las ideas innatas, sino, más bien, en la experiencia sensorial. Bajo este fundamento, el arte le asignaba al artista un lugar en el mundo exterior: trayendo al objeto, no de la representación interior del sujeto, sino de su relación dinámica con el entorno. En este sentido, la idea de una determinada manifestación artística “no sólo se vincula espontáneamente con la visión de lo real, sino que es la visión de lo real, convertida en algo más claro y universalmente válido mediante la actividad de la mente.”<sup>11</sup>

No obstante, el vacío existencial generado en los primeros periodos del Renacimiento marcaría una pauta para las corrientes artísticas posteriores: el regreso a las Ideas metafísicas como fuente de inspiración y, en especial dentro de la corriente del Manierismo, el regreso a las ideas neoplatónicas acerca de la Belleza y la creación artística.

Al respecto, Panofsky refiere dos planteamientos que trazaron las directrices especulativas del arte manierista: “por un lado, el sentido de insuficiencia de la simple realidad... por otra parte, en el periodo al que nos referimos parece indiscutible que esta ‘Idea’ o este ‘conchetto’ de ningún modo pueden ser algo simplemente subjetivo, puramente psicológico, surge entonces por primera vez el problema de cómo puede el espíritu formarse tales imágenes interiores, ya que éstas no pueden ser simplemente extraídas de la naturaleza, ni tampoco pueden tener su origen sólo en el hombre”.<sup>12</sup>

Sin embargo, detrás del devenir de la historia del arte existe un espacio de reflexión que no resulta evidente en el texto de Panofsky. Por supuesto, aquel problema, planteado en el ámbito artístico, mantiene un estrecho vínculo con la moderna especulación filosófica acerca de lo “bello”. En las letras del pensamiento racionalista, Leibniz estableció una definición metafísica de lo bello, a la luz de su teoría de las “mónadas”, como el orden universal y, en este

---

11 Panofsky, *Ibid.*, p. 59.

12 Panofsky, *Ibid.*, p. 76.

sentido, sitúa la representación de lo sensible como la etapa donde sólo se distingue la percepción confusa de la perfección. Por su parte, Baumgarten, al sustentar la palabra “Estética” como teoría de la sensibilidad, trazó el ámbito propio de aquella teoría: la Estética se hallaba entre la sensibilidad y la inteligencia pura.

No obstante, la antinomia entre sensibilidad e inteligencia –sustancia pensante y sustancia extensa, en el racionalismo– tendría una respuesta en manos del idealismo alemán. E. Kant sería el primero en afirmar que el dominio de lo estético se encontraba en el sentimiento, no en el conocimiento, y con ello establece una separación importante entre inteligencia y sensibilidad. Luego entonces, los juicios estéticos, considerados como juicios reflexionantes, se realizan a partir de las sensaciones de placer o displacer, y bajo la idea de finalidad como principio de determinación, se sostienen como juicios universales y necesarios: lo que se juzga como bello, se juzga así para toda la humanidad.

Encontrando el eco de esta reflexión filosófica en la teoría del arte, Panofsky destaca una cualidad presente en el Manierismo y el posterior Clasicismo: “ la vuelta a la Escolástica no es más que un síntoma; la verdadera novedad consiste en una transformación de la orientación espiritual que hace posible e incluso necesaria esta vuelta: el abismo entre sujeto y objeto es por fin advertido claramente, y por ello se tiende sobre él un puente para intentar un esclarecimiento sustancial de la relación entre la experiencia sensible y la formación de las Ideas. Sin discutir la necesidad de la percepción sensible, se le restituye a la Idea su carácter apriorístico y metafísico...”<sup>13</sup> Desde luego, el discurrir de esta vuelta a la Escolástica sería representado, en el desarrollo de la Filosofía y la Estética, por el idealismo hegeliano.

Finalmente, de este esbozo de la historia del arte –de una minúscula parte de la historia del arte–, una última referencia, cuya genialidad sintética arroja luz hacia el andamiaje que hemos construido. En boca de Nietzsche, el eco de la filosofía antigua, y la síntesis de una Hermenéutica equivocista: no hay hechos, sino sólo interpretaciones. Así, el lenguaje, los signos del lenguaje no refie-

---

13 *Idem.*, p. 84.

ren un objeto particular de la experiencia; más bien son metáforas de las cosas que “no corresponden en nada a su esencia natural”. En razón de esto, “los hombres están profundamente sumergidos en ilusiones y ensueños, sus ojos resbalan por la superficie de las cosas y no perciben más que ‘formas’, su sensibilidad nunca les conduce a la verdad, sino que se contentan con recibir meros cosquilleos o con palpar con los dedos el anverso de las cosas<sup>14</sup>.”

En suma, hasta este punto se han expuesto los asertos semióticos<sup>15</sup> que refieren, en la concepción de la historia del arte, los fundamentos estéticos que nos llevan a suponer que el ascetismo formal del teatro contemporáneo no carece de importancia histórica. Más bien, demuestran que aquella Idea ontológico/metafísica –apuntada por Panofsky– tiene resonancia en el arte dramático, y en especial, en los senderos trazados por las propuestas dinámicas de Bertolt Brecht y Peter Brook, durante la segunda mitad del siglo xx.

De acuerdo con lo anterior, no se quiere decir, en todo caso, que aquellos asertos tienen relación de correspondencia con los planteamientos estéticos del teatro contemporáneo. En un sentido más preciso, se habla de que las propuestas escenográficas del teatro contemporáneo nos refieren el horizonte de pensamiento que los filósofos y artistas han planteado; y cuyos vestigios los encontramos articulados en una Idea de la Historia, en tanto signos de una actividad humana, que se evidencia en los pensamientos y objetos de la Historia misma.

Ahora bien, se puede concluir, además, que la necesidad estética de decantar el escenario no sólo tiene justificación histórica, sino que es una consecuencia ontológica del pensamiento: la trascendencia del ser... el escape hacia la continuidad. Prescindir del “modelo sensible”, trascender más allá de lo discontinuo, ha

---

14 Nietzsche, F. *Sobre la verdad y la mentira en un sentido extramoral (Estío de 1873)*. En *Obras Inmortales*, 4 tomos. Barcelona: Teorema, 1985, p. 2.

15 Umberto Eco se refiere a los “asertos semióticos”, como aquellos signos cuyo contenido no podemos interpretar de facto, dada la imposibilidad de establecer un vínculo vivencial con el contexto social determinado que les da sentido. Ver la obra de Umberto Eco, *Tratado de Semiótica General*. Traducción Carlos Manzano. Primera Edición. Barcelona: Nueva Imagen, 1978.

sido una necesidad presente en todas las manifestaciones sociales, en general, y del arte, en especial particularidad, nuevamente, en el terreno de ese antagonismo heideggeriano entre el Mundo y la Tierra: sublimación y resistencia del ser frente a lo opuesto.

En este sentido, en el proceso de presentarse en el mundo, la necesidad de trascender resalta como una disposición del espíritu en eso que llamamos lo humano. Las formas se diversifican o suprimen, en aras siempre de alcanzar ese objetivo ontológico. Si trascender significa romper con los límites (de espacio y tiempo), entonces aquella necesidad revela el deseo de corromper lo discontinuo y, en consecuencia, de integrarlo a la continuidad. Y ese deseo necesario es, para G. Bataille, erótico pues “el erotismo surge de la dialéctica entre lo continuo (ser) y lo discontinuo (el sujeto) que experimenta el deseo de continuidad... el hombre, como ser separado o discontinuo, anhela y teme la continuidad...”<sup>16</sup>

Así pues, la continuidad puede pensarse, en el ámbito de lo humano, como una forma. En efecto, si lo discontinuo es la categoría de lo humano en sus acciones efímeras, en espacio y tiempo; la continuidad lo es también, pero en la posibilidad misma de poder ser nombrada y, en consecuencia, pensada: lo continuo se nombra y determina como continuo, y en ese sentido se piensa como continuo, aun cuando no genere este pensamiento conocimiento alguno.

Ahora bien, si prescindir del modelo sensible, en tanto forma material, es trascender hacia lo inmaterial (lo ausente), en tanto continuidad, entonces una idea sintetizadora cobra fuerza: la continuidad, en tanto, puede ser nombrada aun sin referente directo, es un signo/forma que refiere un contenido, que se establece en conformidad con lo predicado aquella forma; por lo tanto, se puede decir que la Estética de lo ausente, en tanto versa sobre la inmaterialidad, es una forma que designa lo presente, en su cualidad de ausente.

Se puede argüir esta idea a través del planteamiento que sostenga la categoría antropológica del “hombre simbólico”, el cual establece que el hombre es un animal de símbolos tendientes hacia

---

<sup>16</sup> Bataille, Georges. *Breve historia del erotismo*. España: Caldén, 1976, p. 10.

la materialización —siendo el símbolo la cualidad distintiva para definir lo humano—; pero, el argumento de la Estética de la ausencia parece poder justificarse: lo ausente es en sí mismo el símbolo, la presencia del ser.

Por lo tanto, se puede hablar de un equivocismo interpretativo que, en la posmodernidad<sup>17</sup>, ha posibilitado las más diversas construcciones discursivas contemporáneas, con miras a justificar la presencia de lo ausente en el arte dramático. Por ejemplo, la tesis de R. Barthes acerca del teatro “joven”: el “estilo” mistifica el hecho histórico que se busca re-presentar, y el estilo, en tanto formalismo —hablando de formas—, evade la reflexión sobre el contenido social de la obra de teatro.

Por ello, dice Barthes, “el estilo excusa todo, dispensa de todo y especialmente de la reflexión histórica; encierra al espectador en la servidumbre de un puro formalismo, de modo que hasta las revoluciones de “estilo” resultan meramente formales... En el arte del teatro, el estilo es una técnica de la evasión<sup>18</sup>.”

Sin duda, la mistificación que genera el “estilo” en el arte dramático parece hacer eco en las propuestas escénicas contemporáneas. Sin embargo, el planteamiento de Barthes en torno al mito nos remite a hacer una importante revisión: si el estilo, entendido como lo acabamos de entrever, es un conjunto de formas, y son estas formas las que ocultan el contenido; y si se entiende la ausencia como una forma, en tanto expresión presente de un haber sin materia, entonces, se puede concluir que la estética de lo ausente es, de igual modo, una forma estilística que encubre, inexorable, el contenido de una obra teatral.

Se evidencia, entonces, un proceso social contemporáneo. La paulatina secularización del imaginario trae consigo, en la concepción del arte mismo, una contradicción: en tanto fenómeno ilustrado, el arte busca decantar las formas materiales del mundo

---

17 Mal llamada Posmodernidad, pues, en sentido filosófico, resulta ser más adecuada Modernidad Antimoderna; pero la Historia no se mueve por nombre o fechas, por ello, nuestras reflexiones sobre la posmodernidad o la antimodernidad son estériles...

18 Barthes, R. *Mitologías*. Traducción Héctor Schmucler. 9ª edición. Argentina: Siglo XXI, 1991, pp. 112-113.

real (sólo perceptibles en el contexto social determinado); pero, en franca paradoja, necesita recurrir a esas formas para alcanzar esa desmistificación. Y, entonces, el arte dramático recurre a la forma de lo in-forme para expresar la pureza de la situación desmistificada, al tiempo que argumenta la genialidad de la ocurrencia.

Más aún, la idea de una manifestación artística –su valor convencional– se convirtió en un problema de fundamentación. Su valor, y validez, depende del tejido argumentativo que justifique su existencia como arte. El arte en la posmodernidad, entendido también como signo, se define en virtud de razones ideológicas; su valor estético, la existencia de sus formas, se articula en función de su aproximación o distanciamiento hacia las categorías sociales, reflejadas en una propuesta estética, fundamentadas por una determinada clase social.

Así, el desarrollo de la imaginación secularizada, cuyo sustento es la fundamentación, trae consigo no sólo la puesta de obras cuyos escenarios carecen de contenido trascendente, sino también la gradual digresión y supresión de las formas: con ello, el arte dramático ha dejado de ser, también, un signo social –entendido como la complementación de un significante (forma) y un significado (contenido)–, rezagándose únicamente a la noción de objeto. Y si nuevamente el hombre es quien, dotado de razón, organiza la realidad, entonces todo argumento resulta válido para definir cualquier puesta en escena como obra de arte.

#### APUNTE NÚM. II: REFLEXIONAR LA IDEA...

Se necesita refutar algo: entonces, por necesidad, lo visible existe...

En el sentido del materialismo histórico, en su devenir, el hombre traza una manifestación de sí mismo en aras de su sobrevivencia: el Modo de Producción se gesta como el factor de esencia y presencia, una forma de existir *en el* y *del* todo circundante; del *modo* en que se producen los satisfactores –sin olvidarnos, claro, de la explotación humana que ello conlleva– se establecen relaciones sociales determinadas; de éstas emergen formas de pensar, explicaciones que vinculan al ser con su entorno y su que-hacer, generando, en primera instancia, una cultura, y en segunda, ideas.

En general, del proceso de aprendizaje-desarrollo social sólo queda, para el individuo, la vaguedad de las imágenes. Si la vista llega antes que las palabras, entonces lo primero que captamos es el abigarrado escenario de representaciones creadas, establecidas... y entonces *lo visible* existe, pero sólo en oposición a la voluntad...

Una idea nodal parece ser clara: en contra de la concepción de ámbito de lo visual gestada durante el Renacimiento, donde el espectador es el centro que organiza la realidad, se pretende sostener que la realidad existe con independencia de los individuos, ésta es algo dado, más allá del observador mismo; lo percibido es, en todo caso, el mundo visual mostrado por una realidad, determinada en su propio contexto. No obstante, este principio sostiene una conexión sociológica más profunda: un modo de producción engendra una cultura (o varias), y ésta, en su singularidad, gesta una forma de ver el mundo...

Una dinámica social que supone, entonces, la estrecha relación entre las disposiciones humanas y la cultura que las posibilita; relación dialógica que, en un sentido un tanto más antropológico, “lejos de obrar la cultura sólo para complementar, desarrollar y entender facultades orgánicas lógicas y genéticamente anteriores a ella, parecería que la cultura fue factor constitutivo de esas mismas facultades<sup>19</sup>.”

Así pues, el hombre, al verse obligado a producir su vida, también se ve obligado a producir su historia, y por ende su conciencia. En este sentido, Marx advierte que el *modo de lo natural* carece de la voluntad de los individuos, pues es algo impuesto al hombre, por la naturaleza o por el hombre mismo, y que no puede dominar. Esta precisión no escapa al planteamiento de complementariedad: ya que el modo natural se encuentra, sin embargo, en la sociedad, en tanto existen disposiciones naturales que se imponen al comportamiento de los hombres en sus relaciones de producción e intercambio.

De lo anterior se puede afirmar lo siguiente: por una parte, que el ámbito del proceso creativo de la obra de arte está, como lo

---

<sup>19</sup> Geertz, Clifford. *La interpretación de las culturas*. Trad. Alberto L. Bixio. 8ª reimpresión. Barcelona: Gedisa, 1997, p. 70.

plantea Heidegger, en la coyuntura entre el Mundo y la Tierra, posibilidad para determinar el ser y el ente; por otra, que el ser del hombre, en su hacer, está dispuesto por las formas materiales de una realidad anterior que lo determinan.

Ahora bien, del arte dramático se reconocen ciertos “motivos”<sup>20</sup>, que nos remiten a relaciones de oposición entre las figuras y personajes, en una situación determinada por el espacio/tiempo. Siguiendo esta línea, la situación y la narración suponen disposiciones de espacio y tiempo, para poder existir en tanto tales. Estas disposiciones son formas, susceptibles de ser materializables; pues los relatos, situaciones, historias, sólo pueden ser comprendidos en el marco de formas que posibiliten aquellas relaciones entre personajes y figuras.

Lo anterior en virtud de que el hombre, al pensar lo concreto, comprende la multiplicidad de relaciones formales que definen lo concreto. Se reconoce a sí mismo en la oposición con lo natural: la toma de conciencia es un re-conocimiento de lo propio con lo distinto, y esto es, a fin de cuentas, lo concreto (Hegel). Por ello, el arte dramático –considerado como obra de arte–, en tanto es gestado en el terreno del antagonismo, debe por necesidad ontológica construirse a partir de ciertos referentes materiales, que den posibilidad a los procesos de la imaginación (en el sentido kantiano de representaciones generadas a partir de sensaciones).

No obstante, las propuestas escénicas, desde mediados del siglo xx y principios del **xxi**, se han desarrollado con el fin de trascender las formas, la Estética de la Ausencia. Una trascendencia buscada con el más alto ideal: universalizar las situaciones, de tal suerte que el Ser de la obra teatral se justifique por sí mismo, en tanto haya conformidad de la propuesta escénica para con lo predicado por los actores; y mientras cumpla con su propio entramado argumentativo, mientras se justifique bajo su propia lógica, lo presentado en el escenario será siempre una verdad. Ante este panorama, difícilmente el espectador tendrá los elementos suficientes y necesarios para poder realizar su propio encuentro, en esa hermenéutica que se aprende durante el proceso de sobrevivir.

---

<sup>20</sup> Se habla de motivos en el sentido expuesto por Nicole Everaert-Desmedt.

Además, inmerso en la dinámica de la era industrial, el arte dramático ha reaccionado conforme a las imposiciones de los procesos de producción/consumo. Los principios de ganancia, utilidad y eficacia se convierten, con el devenir del arte mismo, en las propuestas estéticas que construyen la maximización industrial (máxima ganancia, máxima expansión, máxima eficacia...). La maximización del imaginario en la ocupación del espacio supone la construcción de formas cada vez más grandes; y no hay forma más grande que el vacío: y, entonces, en realidad, lo ausente también es construido.

En palabras de Henri Van Lier, en el arte contemporáneo “la estructura plástica va a repudiar la forma, siempre cerrada.” Para el autor, en el arte de nuestros días hay algo notable: el desvanecimiento de la materia. Y en consecuencia, “de este modo se define no ya un espacio, sino espacios, discontinuidades. Los elementos son pensados en primer lugar en su pureza separada; luego, por ser capaces de funcionar en todos los puntos de la combinatoria, se perciben como pudiendo intervenir simultáneamente aquí y en otra parte... Por consiguiente, ya no hay una unidad del espacio, sino tan solo unificación de espacios múltiples que se abren los unos a los otros<sup>21</sup>.”

De acuerdo con lo anterior, esta unificación refiere, de nuevo, uno de los principios de la industrialización<sup>22</sup>: la uniformización. En el ámbito de la sociedad industrial, la uniformización implica, además, la uniformización de los posibles comportamientos y relaciones sociales en la composición de los mensajes. De ahí que, los objetos –de innegable sustento cultural– empleados como factores de mercado, o bien como objetos mismos de consumo, adquieren una re-presentación diferente: son extraídos de su contexto cultural inicial, el cual los hace presentes dotándolos de sentido, para ser re-presentados en un contexto mercantil que, de principio, resulta opuesto al contenido cultural inicial del objeto.

Así, la consecuencia de ello es la construcción de objetos llamados *kitsch*. En palabras de Abraham Moles, “el objeto kitsch

---

21 Van Lier, Henri. En *Los Objetos. Op. cit.*, p. 143.

22 Para profundizar sobre los principios de la Era Industrial, o Segunda Ola, ver: Toffler, Alvin. *La tercera Ola*. Trad. Adolfo Martín. 9ª edición. Biblioteca de autor. Barcelona: Plaza y Janés, 2000.

se define por una alteración en su funcionalidad. ... posee una funcionalidad indicada, pero cumple con una función sobreañadida, suplementaria, no incorporada desde el principio en la función, y que fue insertada artificialmente por el intermediario...”<sup>23</sup>

Esta funcionalidad agregada en el lenguaje tiene resonancia en la Estética de lo ausente: la formalización del vacío como contenido de una propuesta escénica. Por supuesto, el discurso del objeto *kitsch* se construye pensando en una alternativa estética. Sin embargo, la cuestión que se plantea es la siguiente: la obra de teatro, en tanto signo con un contenido específico, posee una forma que le es propia a ese contenido; la Estética de lo ausente supone una funcionalidad propia (de acuerdo con cada propuesta escénica), en el marco de la industrialización; al suprimir la forma anterior, se suprime también la relación específica del teatro para con sus elementos; y así, al agregarle una forma diferente, se le añade la funcionalidad de esa forma.

Finalmente, entonces, la obra de arte dramático se convierte en un objeto con funcionalidad agregada, un objeto *kitsch*. Hemos de advertir, empero, que el proceso de lo *kitsch* supone una actividad en los diferentes planos del que-hacer del hombre. Sin embargo, el problema del arte dramático de nuestros días –y en general del arte contemporáneo– consiste en apelar a categorías y fundamentos del arte tradicional, para justificar a través de ellos su existencia como obra artística. Si la obra de teatro tiene una funcionalidad añadida, la cual responde a la utilidad industrial, entonces debe encontrar su propia existencia en la salvedad de su existir cotidiano.

Más aún, se encuentra, en la ausencia de formas del arte dramático, la mistificación del contenido de la obra. Pues, tal y como lo señala Barthes, el mito, en sentido estructuralista, “es un habla... constituye un sistema de comunicación... se trata de un modo de significación, de una forma... de un uso social que se agrega a la pura materia...” Y más adelante continuaría: “la palabra mítica está constituida por una materia ya trabajada pensando en una comunicación apropiada. Por eso, todos los materiales del mito,

---

23 Moles, Abraham. “Kitsch y objeto”. *Los objetos*. Trad. Silvia Delpy. Dir. Eliseo Verón. 2ª edición. Colección Comunicaciones No. 13. Argentina: Tiempo Contemporáneo, 1974, p. 154.

sean representativos o gramaticales, presuponen una conciencia significativa que puede razonar sobre ellos, independientemente de su materia.”<sup>24</sup>

En efecto, el mito en tanto lenguaje de connotación utiliza los signos (significante y significado) de la lengua natural, como significante o expresión de su propio sistema. Y en este sentido, las propuestas de lo ausente en el teatro son una forma, cuyo contenido se encuentra y justifica en el sistema de la propia obra; y que, a fin de cuentas, mistifica el contenido histórico/social que se expresa detrás de la innovación formal.

#### APUNTE NÚM. III: YA SIN LA IDEA...

El hombre asiste al encuentro con lo sagrado, lo trascendente, precisamente en el mundo de lo material. El arte es una posibilidad para este encuentro. Si bien desde la filosofía antigua la búsqueda de la esencia obligaba, en las culturas de occidente, a especular sobre la inmaterialidad, es necesario recordar y reconocer que aquella condición tiene cimientos histórico geográficos muy concretos: el escaso territorio para la gran cantidad de tribus; la escasez de territorios fértiles que duren todo el año; las condiciones acuíferas... Factores que obligaban a las culturas de occidente a pensar sobre la condición cambiante de lo diverso.

Más aún, el problema de la definición del teatro como “obra de arte” refiere una dinámica discursiva: la conceptualización del objeto artístico. Y entonces, la cuestión se reduce a encontrar argumentos, en la historia del arte occidental, que justifiquen la puesta en escena como emanada de aquella fuente de inspiración llamada Arte. Entonces, la dinámica argumentativa que justifica la obra de arte plantea dos conflictos más: por un lado, dirigir la mirada del espectador hacia lo que se define como arte, y con ello mediatizar la experiencia particular; y por otro, determinar la experiencia social, a través de marcos estéticos de referencia que resultan ajenos al devenir histórico de una sociedad.

De ahí que esta inmaterialidad de la esencia no sea más que un producto eminentemente europeo. Que la estética oriental y

---

24 Barthes, R., *op. cit.*, pp. 200-201.

mesoamericana –en caso de poder llamarlas estéticas– establecen una relación más íntima con la naturaleza. Por tanto, no se puede determinar la experiencia individual y social a partir de una idea ajena al devenir histórico de la sociedad.

La Estética de lo ausente debe ser una Estética de lo Presente... con todas las formas con las que hemos aprendido a vivir... en el abigarrado escenario de la soledad...

#### BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, T. y M. Horkheimer. *Dialéctica de la Ilustración*. Segunda edición. Madrid: Trotta, 1994.
- Aristóteles. *Metafísica*. Col. “Sepan Cuantos...” Primera edición en español. México: Porrúa, 2004.
- Barthes, Roland. *Mitologías*. Trad. Héctor Schmucler. 9ª edición. Colección Teoría. México: Siglo XXI, 1991.
- . *La aventura semiológica*. Trad. Ramón Alcalde. 2ª reimpresión. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 1997.
- Bataille, Georges. *Breve historia del erotismo*. España: Caldén, 1976.
- Berger, John. *Modos de Ver*. 7ª edición. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.
- Eco, Umberto. *Tratado de Semiótica General*. Traducción Carlos Manzano. Primera edición. Barcelona: Nueva Imagen, 1978.
- Geertz, Clifford. *La interpretación de las culturas*. Trad. Alberto L. Bixio. 8ª reimpresión. Barcelona: Gedisa, 1997.
- Hegel, F. G. *La fenomenología del Espíritu*. Trad. Wenceslao Roces. Decimoquinta reimpresión. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Heidegger, Martin. “El origen de la obra de arte”, en *Arte y Poesía*. Trad. Samuel Ramos. Col. Breviarios. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Kant, Emmanuel. *Crítica de la Razón Pura*. Trad. Manuel García Morente. Col. “Sepan Cuantos...”. Primera edición en español. México: Porrúa, 2003.
- Nietzsche, F. *Sobre la verdad y la mentira en un sentido extramoral (Estío de 1873)*. En *Obras Inmortales*, 4 tomos. Barcelona: Teorema, 1985.

- Panofsky, Erwin. *El significado en las artes visuales*. Berlín: Cátedra, 1989.
- . *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*. Berlín: Cátedra, 1989.
- Swadesh, Mauricio. *El lenguaje y la vida humana*. Colección Popular No. 83. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.
- Toffler, Alvin. *La tercera Ola*. Trad. Adolfo Martín. 9ª edición. Biblioteca de autor. Barcelona: Plaza y Janés, 2000.

PALABRAS CLAVE DEL ARTÍCULO Y DATOS DEL AUTOR

*estética - ausencia - imaginación - arte - lenguaje escénico*

Julio César Horta Gómez  
Instituto de Investigaciones Sociales/UNAM  
Facultad de Ciencias Políticas y Sociales/UNAM  
Circuito Mario de la Cueva s/n; Ciudad Universitaria  
CP 04510, Coyoacán, México, DF  
Teléfono HS: 5622-7400 ext. 304.  
e-mail: julio\_horta@hotmail.com