

Illinois Wesleyan University

From the Selected Works of Cesar Valverde

Fall November, 1996

Ana Goutman: Estudios para una semiótica del espectáculo

Cesar Valverde, *Illinois Wesleyan University*



Available at: https://works.bepress.com/cesar_valverde/49/

Reseñas

César Valverde

Ana Goutman. *Estudios para una semiótica del espectáculo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995. 100 pp.

El propósito unificante de esta colección de cuatro ensayos es explorar el espectáculo teatral como fenómeno comunicativo caracterizado por un modo particular de producir conocimiento. El primer ensayo, "Dos puntos de vista sobre la investigación semiológica del espectáculo teatral: de la identificación con. El espectáculo a la crítica interdisciplinaria," propone que la identificación con el texto/espectáculo produce un *estatismo* mientras que la *interdisciplinarietà* produce un *dinamismo*. Este ensayo asocia al texto/espectador dinámico con lo *extrasistémico*, lo que se mueve del centro a la periferia, lo no-etnocéntrico, lo universal, la metanarrativa, la otredad y el dialogismo, mientras que la actitud pasiva del texto/espectador se asocia con los códigos legitimizados y sobreutilizados.

El estatismo se asocia con el espectador/lector pasivo que se deja "embargar" por la ficción. Este sujeto pasivo no ingresa con "la historia propia" al espectáculo y por lo tanto no "participa." Este se identifica con los personajes, "hace suyos" la tensión y variedad de sentimientos a través de la inmersión pasiva en su butaca, desemboca en una catarsis liberadora y es semejante al modelo de los medios de comunicación comercial en que ambos reciben, padecen y expulsan.

Esta actitud pasiva se antepone a una en que el sujeto acude con menos "temor" y se producen por lo tanto interacción e intercambio. Esta actitud dinámica abarca no sólo al sujeto receptor, sino que puede incluir al objeto artístico: cierto tipo de espectáculo puede producir dinamismo cuando se relaciona con lo *extrasistémico*, "lo que llega de otra parte," de otra cultura u otra época. Para Goutman *El perro andaluz* de Buñuel sirve como ejemplo pues confirma la propuesta de "obra abierta" de Eco por ser un "lugar de incertidumbre y ambigüedad" su condición extrasistémica la hace capaz de producir receptores dinámicos.

En el segundo ensayo, "Estudio para una semiótica," Goutman discute la comunicación teatral, "área poco explorada," se queja de los resultados que ha producido la aplicación semiótica al teatro, y propone una orientación que tiene por objeto el espectáculo, "espacio escénico que abarca escena y sala." En primera instancia, se discute el *interculturalismo* como alternativa a los estudios semióticos tradicionales.

La antropología teatral, o el *interculturalismo*, se caracteriza por un esfuerzo de "descender al campo, moverse en el terreno concreto de la operatividad teatral, de la experimentación empírica" y dejar atrás la especificidad disciplinaria. Esta teoría busca huir de la experiencia estética como pura "orgía emocional" y a la vez distanciarse de "toda forma de hiperintelectualismo antiemotivo y antihedónico" (33). Goutman problematiza estas propuestas cuando apunta que en América Latina las culturas colonizadoras han representado "una intromisión, una incursión denigrante que produjo

destrucción" (35). Para Goutman, y Patrice Pavis, este interculturalismo es en Europa poco más que la moda del posmodernismo, un intento de buscar nuevos horizontes culturales a través del "relativismo cultural."

Con respecto a la semiótica del espectáculo, advierte del peligro que hay en usar modelos lingüísticos en el análisis espectacular: para estudiar los hechos visuales hay que hacerlo con conciencia de las diferentes especificidades semióticas de la verbalización y del teatro. Goutman discute "la escasez de logros" de la semiótica aplicada al teatro, específicamente con dos ejemplos de análisis semiótico: dice que Antonio Tordera Sáez hace sólo un análisis textual totalmente previsible y Claude Bruzy no hace un estudio exhaustivo sino una "aproximación." Ambos estudios "obedecen" a un modelo pero "la revelación del proceso no se produce" (53).

Propone entonces una operación semiológica que se ocupe del espectáculo antes, durante y después de la representación. Este método es una aproximación sincrónica que reconoce la confluencia del tiempo de la escena y el de la sala, y del espectador que "siendo uno puede ser también a la vez otros," es descartar los gustos establecidos e investigar lo conocido y lo sentido. Si se crea una *circularidad*, una semiosis continua, se "produce el espectáculo" porque "lo que sucede en el espacio escénico entre la representación y los espectadores crea una circularidad de emociones, tensiones y conocimiento" (56).

En el tercer ensayo, "Papel de la crítica en el teatro contemporáneo o las condiciones de la comunicación tal como se instituyen en los medios," Goutman quiere establecer el papel adecuado de la crítica teatral. Comienza oponiendo una crítica "anterior" a una "estética más activa." Por un lado resume la teoría estética de Adorno, "llamada de la negatividad," que caracteriza el objeto artístico como algo irreal, que debe negar una realidad para ser percibido estéticamente. Goutman también comenta Lyotard. Para éste la semiótica es un "nihilismo metodológico" que transforma el objeto artístico en signo ó grupos de signos que valen porque están en lugar de otras cosas. Sin embargo, opera un esconder y mostrar, un fort-da, un interior y exterior, que es el espacio teatral. La estética "positiva" de Lyotard reconoce que las obras "no están en lugar de nada," que el sujeto que la organiza no esconde ningún contenido, ningún "secreto libidinal" de la obra, que todo es superficie (65).

En esta estética positiva debemos concebir al placer y al dolor, la alegría, de manera afirmativa, sin recurrir a la "facilidad epistemológica de la falta." Esto implica tratar a las obras con la misma "potencia gozosa" de quien las crea, y darles un mismo lugar que la realidad. En el juicio estético, la representación está asociada con el sujeto y sus sentimientos, y no con el objeto. Para esto Lyotard recomienda una estética de lo sublime basada en los términos ambivalentes del placer y el dolor.

El ensayo explora además la manera en que los medios de comunicación instituyen condiciones a través de políticas culturales que tienen un impacto en la crítica teatral, y tres aspectos que delimitan las posibilidades de la crítica: la capacidad o incapacidad de expresar a través del lenguaje el significado de una obra; el papel de la estética en la crítica; y el papel de la emoción en la crítica.

Cuando la lingüística comienza a interesarse en los estudios del arte se da un interés por el 'signo artístico, pero se da un "bloqueo" del desarrollo de una semiología específica para cada arte. Con Benveniste se empieza a discutir cuál es el lenguaje adecuado para expresar lo que una obra de arte significa y si el lenguaje verbal es

suficiente o exhaustivo. Y claro, la crítica se ve obligada a usar el lenguaje verbal para describir la música, la pintura y las artes plásticas, lo cual resulta ser muchas veces insuficiente. Otro factor que puede interferir con la crítica es el hecho que los "media" son en gran parte responsables por crear los gustos estéticos y generalmente transmiten sólo una instancia de la relación con el objeto artístico. Pero si nuestra relación con el texto es dialógica, nos apartamos de una lectura "homofónica" de ese texto.

Dice Goutman que el espectador ideal o inteligente es capaz de separar las cuestiones críticas que conciernen la obra de las que conciernen su historia. Discute la necesidad de buscar la intencionalidad en la configuración del objeto artístico y la importancia de reconstruir "la ilusión de la intención" para entender la exhibición del inodoro de Duchamp.

El ensayo termina con una discusión del papel que juega la emoción en la recepción de los discursos. Es a través de la emoción que sentimos la extrañeza y descubrimos que somos "otro." Esta emoción se puede llevar a la crítica, que aunque no llegue al extremo de hacerse en verso, debe utilizar una lengua poética que "desautomatiza" y reproduce el efecto de extrañamiento en el espectador.

El último ensayo, "Comunicación estética y no estética de la comunicación" discute la comunicación estética como la interrelación entre obra artística y receptor. Dice Goutman que como espectadora se transforma en soporte "de una historia que está en la historia," y a la vez rehace la historia de su sociedad. Discute esta interrelación como característica de una nueva "era de la estética," época posmoderna de "democratización" de los medios artísticos y rupturas con los sistemas culturales anteriores de un tipo de arte que "refleja" el paso vertiginoso de la sociedad hoy en día, en que el artista posmoderno se enfrenta a la dificultad de encontrarle a su arte una función y una eficacia social.

Cita a Erika Fisher-Lichte para explicar la gradación de posibilidades de recepción. Ya que el espectador no es "una máquina de decodificación," expone tres categorías que van de lo más familiar a lo más extraño, desde la recepción de una danza india katali a la de un teatro naturalista-realista. Esto lleva a discutir "la pragmática estética," que le da más importancia al interés del espectador, que a "la esencia del objeto estético y del creador."

Esta comunicación estética define la lengua como obra de arte, y la obra de arte tiene, aparte de su función estética, una función comunicativa. La lengua es "obra de arte" cuando se establece un tipo de comunicación asociada con el lenguaje poético. En el primer ensayo ya establecía Goutman una preferencia por un teatro/lenguaje desfamiliarizador, y aquí vuelve a los Estructuralistas (Jakobson y Mukarovsky) para abogar por un lenguaje poético que desfamiliariza: la comunicación estética se produce cuando la figura poética se antepone a la cotidianeidad. Dice Mukarovsky que es posible utilizar la poesía en la descripción Científica, y ver influencia del lenguaje poético en el standard, algo que para Goutman puede ser útil para la crítica del espectáculo.

Esta colección de ensayos contribuye a los intentos de definir los parámetros del análisis semiótico espectacular al discutir de manera general lo que conforma el espacio teatral, cómo es recibido por el espectador y cómo es analizado por la crítica. Pero muchas veces no va más allá de la problematización: le resta presentar aspectos

técnicos específicos que le sirvan de manera práctica a la crítica para repensar la semiótica espectacular. Además, por su estilo no-jerarquizante, su lenguaje poético y un excesivo número de conceptos, produce confusión en el lector y deja algunas ideas definidas ambiguamente.