

EN TORNO A LAS “ARTES DEL ESPECTÁCULO VIVO”: UNA LECTURA DESDE LA ESTÉTICA

M^a Jesús Godoy Domínguez
Universidad de Sevilla

Resumen: El presente artículo aborda tres cuestiones estéticas estrechamente relacionadas con las “artes del espectáculo vivo”: el arte ante las técnicas de difusión masiva de imágenes, cuestión derivada del cine; la diferente consideración social del arte, dada la proliferación actual de músicos callejeros; y la experiencia estética dentro y fuera de los límites artísticos, como sugiere la vivencia y vibración colectiva del público en acontecimientos deportivos como el fútbol, que desde este enfoque no distaría tanto de espectáculos tradicionalmente masivos también como la tragedia griega.

Palabras clave: artes escénicas, cine, cultura popular, experiencia estética, tragedia, fútbol.

Abstract: This article explores three aesthetic questions closely related to performing arts: the impact of mass broadcasting image techniques on art, a question which derives from cinema; the different social status of art, as it is underlined by the present proliferation of street musicians; and the artistic or non-artistic nature of the aesthetic experience, discussed through a comparative analysis on sport events like football and other traditionally mass spectacles like the Greek tragedy.

Keywords: performing arts, cinema, low culture, aesthetic experience, tragedy, football.

I.

El origen de este artículo está en una clase impartida dentro del Máster en Artes del Espectáculo Vivo. Para ese día, los alumnos tenían que haber realizado un ejercicio individual muy sencillo: sobre dos expresiones artísticas diferentes, una de las cuales debía estar relacionada con la temática específica

del máster, esto es, debía tratarse forzosamente de un “espectáculo vivo”, tenían que decir si les había gustado o no y exponer en cada caso el motivo. Desde esta primera fase apreciativa de la experiencia estética, el objetivo era proceder a explicar la segunda, la propiamente evaluativa del juicio de gusto en su contraste con el juicio de conocimiento, para poner de relieve así cómo la fuerte remoción interior asociada al sentimiento de agrado o desagrado hace suponer lo mismo en los demás; o cómo la subjetividad, en materia de gusto y según la caracterización estética kantiana, apela indefectiblemente a la objetividad.

Todo transcurría según lo previsto, cuando una alumna leyó su trabajo, centrado en la adaptación cinematográfica de un libro que había leído. Se planteaba así un primer problema: una película respondía a la categoría de arte espectacular o arte escénica; sin embargo, ¿podía considerarse además arte “vivo”? Un segundo problema se dibujó en el horizonte cuando, en este caso un alumno, presentó su ejercicio sobre un violinista tocando en medio de la calle. Aquello sí que era un “espectáculo en vivo”, que invitaba a pararse y a disfrutar de la música que aquel improvisado intérprete hacía sonar de su violín, pero la duda asaltaba también: ¿era “arte” al nivel, por ejemplo, del teatro o la danza, dos de las artes espectaculares por excelencia? Una última cuestión, vinculada a la anterior y especialmente peliaguda, salió a relucir cuando un tercer alumno leyó su escrito sobre la corrida de toros a la que había asistido en la Maestranza de Sevilla; peliaguda porque una corrida de toros era, desde luego, un espectáculo digno de ver; ahora bien, ¿podía calificarse de “artístico” por el hecho de que se hable comúnmente del “arte del toreo” o se tilde al torero de “maestro”? Y si no era posible, la experiencia que provocaba, ¿era estética o no lo era? Como sugirió otro alumno uniendo ambos interrogantes: si una tragedia griega era arte siendo como era un espectáculo que hacía vibrar colectivamente, ¿por qué no una corrida de toros o incluso un partido del Barça, máxime cuando el torero, los futbolistas, al igual que los actores del drama antiguo, ejecutan en realidad una coreografía en el ruedo y el terreno de juego, respectivamente? Aparecieron así tres problemas apuntando, cada uno de ellos, a un debate distinto de la estética contemporánea: el arte ante las técnicas de difusión masiva de imágenes; el arte en su diferente consideración social; y la experiencia estética dentro y fuera de los límites artísticos. Los tres son abordados en estas páginas, invirtiendo, eso sí, el orden en que fueron planteados en el aula por razones obvias, para ir de la generalidad de la experiencia estética a la particularidad de dicha experiencia en la esfera artística.

II.

Es un hecho constatado que, frente a la atención de la que siempre gozaron el artista y su obra en la historia del arte y la estética filosófica, el extremo

opuesto de la recepción quedó relegado, por lo general, a un segundo plano¹, si no desaparecido². Esta situación se mantuvo, aproximadamente, hasta la década de los sesenta del siglo XX, en que diversas teorías y propuestas artísticas repararon en aquella otra figura que recibía, disfrutaba y enjuiciaba esas creaciones; entre ellas, la "estética de la recepción" de H. R. Jauss, basada en la creencia en que las obras de arte sólo existen dentro de su contexto receptor, o lo que es lo mismo, gracias a las interpretaciones de las que son objeto con el paso del tiempo³. Fue así como el sujeto perceptivo fue acaparando poco a poco todas las miradas, sólo que su identificación, prácticamente en exclusiva con el lector y el proceso de lectura, provocó una nueva omisión o apartamiento, esta vez del espectador, imperdonable a tenor del cariz eminentemente visual que iba adquiriendo ya por entonces nuestra cultura. Ello explicaría el empeño, de unos años para acá y desde frentes diversos, por devolverle a esta otra versión desdeñada del sujeto receptor la importancia de la que nunca debió carecer y contribuir así a la elaboración de lo que Puelles Romero viene llamando una *estética de los espectadores*⁴.

En este contexto se sitúa un Máster como el que nos ocupa, cuya denominación habla por sí sola del enfoque desde el que están planteadas las artes a las que hace referencia: el "espectáculo" y, por consiguiente, el "espectador", dado el enraizamiento etimológico de ambos términos en la voz latina "*spec-tare*" y su significado de "mirar, contemplar"⁵. Es fácil deducir que la razón de ser de estas artes, lejos de estar en quien las ejecuta, como desde siempre ocurriera en la pintura, donde la importancia creciente del ejercitante le haría ascender desde el ínfimo estatuto de artesano al superior de genio, está en quien las observa y disfruta, en el sujeto de experiencia estética en suma, sin el cual es impensable su existencia. Lo que sucede es que hablar de "espectador" y "espectáculo" en una sociedad como la nuestra, productora y consumidora insaciable de imágenes y belleza, tiene sus problemas, pues al hecho de que esas imágenes puedan ser artísticas o no, pero invitar igualmente a su contemplación –piénsese en muchas de las publicitarias, en las de los medios de comunicación y la industria cultural– se suma el que la belleza rebasa frecuentemente también sus habituales límites artísticos, sin dejar de ser por eso belleza y resultar agradable a la vista –en el diseño industrial, sin ir más lejos–. Dicho de otro modo, como somos espectadores de un espectáculo continuo es difícil

¹ Es la tesis de partida de Enrique HERRERAS, "El arte de la recepción. Bertolt Brecht contra la *Poética* de Aristóteles", en *Estudios Filosóficos* 59 (2010), 25-42.

² Opinión, en cambio, de Luis PUELLES, siguiendo a H. R. Jauss, en "Existir sin ser visto. Aproximaciones a una teoría del sujeto espectador", en *Azafra. Revista de filosofía* 9 (2007), 41-60.

³ Véase su estudio, ya clásico, *Experiencia estética y hermenéutica literaria: ensayos en el campo de la experiencia estética*, Madrid, Taurus, 1986.

⁴ En "Existir sin ser visto". También en *Mirar al que mira: teoría estética y sujeto espectador*, Madrid, Abada, 2011.

⁵ Juan COROMINAS, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 2006, p. 249.

separar el terreno donde esos términos –“espectador” y “espectáculo”– van unidos a la experiencia estética de donde, en cambio, no es así; determinar, aplicado al caso que veremos, si la asistencia a un partido de fútbol del Barça –que *a priori* poco tiene de artístico– puede causar una reacción similar a la de la tragedia griega –artística cien por cien–, que es lo que nos proponemos averiguar a continuación.

Referirse al drama griego es referirse ineludiblemente a Aristóteles, quien en su *Poética* dejó definitivamente asentadas las bases estéticas de este espectáculo artístico, entre ellas la relativa al efecto de su recepción: la *catarsis*. En explicación del filósofo, ésta tenía su origen en la sucesión de hechos o *fábula* –nombre dado por el propio estagirita⁶– que el espectador veía representada en escena y que obedecía siempre al mismo esquema: un suceso inesperado que, por terrible o maravilloso, deshacía la lógica habitual de acontecimientos en la vida del protagonista, indefectiblemente un héroe –Antígona, Edipo, Orestes–, personaje, en cualquier caso, de férrea voluntad y naturaleza superior que se enfrentaba a aquella situación sobrevenida como precio a una mala acción o comportamiento⁷. Lo importante para nosotros es que la puesta en escena de aquella historia, el verla encarnada en unos actores *imitando* las conductas de los personajes, creaba tanta empatía con los asistentes que éstos terminaban identificándose con el temperamento excepcional e infortunio de aquéllos. Es decir, el adentramiento en la trama hacía sentir como propias las desgracias ajenas, aunque sabiéndose a salvo al mismo tiempo de ellas por obra de la distancia. Y en eso consistía exactamente el efecto catártico de la tragedia, en que el espectador, habiendo comprobado en propia piel a dónde conducía la cadena de errores cometidos por el protagonista, evitaba repetirlos en su propia vida.

La clave estaba entonces en la implicación en los hechos, en que el espectador se sentía hondamente conmovido por lo que observaba al resultarle absolutamente creíble y convincente. Esta *verosimilitud* en la representación de la historia, motivo principal de preocupación de Aristóteles como veremos más adelante, era la causante de una doble reacción emotiva, del sentimiento de temor y compasión que invadían al espectador: de temor, o dolor, por el precio elevado que éste veía que había que pagar por los propios errores; y de compasión o lástima por quien lo pagaba en verdad⁸. Ambos sentimientos eran vehículo, sin embargo, de un profundo aprendizaje, el de la conexión inevitable entre el error trágico y el trágico desenlace; de ahí el valor emotivo y al mismo tiempo cognoscitivo del drama. Pero para llegar hasta ahí era

⁶ *Poética*, 1449b 5.

⁷ La definición exacta de Aristóteles era la de “una acción seria y completa, que tenga amplitud, dotada de un lenguaje embellecido con figuras usadas separadamente en cada una de sus partes, con personajes que actúan y no mediante una narración, que, por medio de la piedad y el terror, realiza la purificación de tales pasiones” (1449b 24).

⁸ Para una explicación más minuciosa de estos dos sentimientos, véase Andrés SÁNCHEZ PALENCIA, “‘Catarsis’ en la *Poética* de Aristóteles”, en *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía* 13 (1996), 127-147.

preciso, como hemos dicho, que el espectador se sintiera atrapado, *seducido* por lo que veía; una seducción que para Aristóteles debía brotar de los hechos conformantes de la fábula, de su contenido o componente interno, más que de su escenificación teatral o componente externo, de todo aquello que apelando simplemente a la vista el filósofo englobaría dentro del término precisamente de "espectáculo"⁹. Esto obliga a plantearse, en primer lugar, qué entendía exactamente Aristóteles por éste, por el espectáculo, y, en segunda instancia, si carecía realmente para él de valor artístico. Es lo que procedemos a analizar.

En cuanto al primer aspecto, hay que aclarar, antes de nada, que como el filósofo no fue nada concreto al respecto, todo ha sido y sigue siendo conjeturas; mejor o peor fundamentadas, pero al fin y al cabo conjeturas. Aún así, aquí nos inclinamos a pensar, de acuerdo con O. B. Hardison¹⁰, que Aristóteles pudiera estar haciendo referencia a los "efectos especiales" de la época, los cuales, en descripción de Bernhard Zimmermann¹¹, consistían básicamente en dos grandes artefactos: el *ekkýklema*, que era un carro sacado desde el fondo del escenario para exponer escenas de interior, a la manera del escenario giratorio actual o del proyector que deja en sombra el fondo de la escena; y la grúa o *géranos*, que cuando aparecía al final de la obra llevaba colgando el *deus ex machina*, literalmente el dios de la máquina, que restablecía el orden mediante el ejercicio de su autoridad. Nos decantamos por esta opción, porque otros efectos como la caracterización masculina de los personajes femeninos podían restar naturalismo, pero no *romper la ilusión*, como sucedía a menudo con estas máquinas, con las que el espectador acababa distanciándose de los hechos, algo de lo que había que huir a toda costa, a juicio del filósofo, porque anulaba la catarsis. Esto nos conduce al segundo aspecto: según deja entrever el propio Aristóteles, no es que para él estos efectos, el "espectáculo" a fin de cuentas, no fuera artístico; lo era, pero usado en su justa medida, sin estridencias ni exageraciones¹². Un buen uso del mismo, como había demostrado Eurípides, el mayor poeta trágico a ojos del estagirita y uno de los que más recurriría, sin embargo, al *deus ex machina*, no sólo no dificultaba la identificación, sino que la favorecía. Por tanto, el "espectáculo" ni era por fuerza negativo, ni tenía por qué estar reñido con la condición artística.

Si nos dirigimos ahora al partido del Barça, advertimos, por extraño que resulte, ciertas concomitancias con lo expuesto. Para empezar, existe también una historia que el espectador conoce perfectamente antes de su representación, al igual que en la tragedia, estando basada como estaba en la tradición mítica conocida por el pueblo griego en su conjunto. Nótese la importancia de

⁹ *Poética*, 1453b 1-13.

¹⁰ ARISTOTLE, *Aristotle's Poetics: A translation and commentary for students of Literature*, Nueva Jersey, Prentice-Hall, 1968.

¹¹ Bernhard ZIMMERMANN *Europa y la tragedia griega. De la representación ritual al teatro actual*, Madrid, Siglo XXI, 2012, pp. 35-36.

¹² Nos adherimos a las tesis de Stephen HALLIWELL, *Aristotle's Poetics*, Chicago, Chicago University Press, 1998.

este factor desde el punto de vista del acercamiento de los hechos al público y de la emoción consiguiente. Esa historia o fábula, en el caso del partido de fútbol, sería la de un conjunto de personajes, los jugadores, que hacen frente en el terreno de juego a la adversidad encarnada por el equipo contrario. Cabe destacar, en este sentido, un matiz particularmente interesante: el que la comparación sea, no con un equipo cualquiera, sino con el Barcelona de Pep Guardiola –supuesto planteado en clase–, refuerza el parecido con el drama griego, por cuanto dicho equipo tenía –sigue teniendo– sus propios héroes, que no son sino los héroes de nuestro tiempo: Leo Messi, Andrés Iniesta y Víctor Valdés son, en efecto, los Antígona, Edipo y Orestes de hoy. Conociendo los personajes y conociendo la historia, la identificación estaría, pues, garantizada; más aún en este caso, donde el final, a diferencia de lo ocurrido en el drama antiguo, no se sabe de antemano, aumentando así el suspense y redundando en un mayor temor –miedo lógico a perder–, mayor conmiseración –de cumplirse las peores expectativas– y, de ese modo, también mayor empatía. Es cierto, sin embargo, que al tratarse de este equipo en concreto, aunque el desarrollo de los hechos pudiera ser más o menos trágico –siempre que el otro equipo creara situaciones de peligro e hiciera sufrir a nuestros héroes–, el desenlace, por lo general, no lo sería, a la vista de los múltiples títulos cosechados entre los años 2010 y 2012. Esta presunta divergencia entre nuestros dos casos de estudio pierde fuerza, no obstante, al considerar que, al contrario de lo que habitualmente se cree, la tragedia no siempre tenía un final desgraciado. De hecho, más de una terminaba con la reconciliación de las fuerzas en pugna y la salvación del héroe en peligro¹³. En todo caso, nos quedamos con que el dramatismo de la trama, en el curso del partido, hace que el espectador se meta de lleno en lo sucedido y llegue a sentirse liberado, redimido o purificado como en el drama griego, bien porque el héroe vence, bien porque pierde pero no es él mismo quien ha de afrontar la derrota.

Siguiendo con los parecidos, abramos el capítulo de los “efectos especiales”, del espectáculo propiamente dicho. No hay la menor duda de que un partido del Barça es un espectáculo en sí mismo, al invitar todo en él a la contemplación¹⁴ e invitar incluso a la vivencia, pues hay aspectos suyos que, aparte de dirigirse al sentido de la vista y del oído, buscan la participación física del público. Si la tragedia era un espectáculo donde teatro, música y danza formaban una unidad artística indisoluble, otro tanto ocurriría entonces con el fútbol, atendiendo a los distintos aspectos que en él concurren: por lo pronto y desde el punto de vista de la configuración arquitectónica del estadio, el escenario de este tipo de “representación”, la progresiva apertura del graderío con el ascenso, junto a la conversión en elipse del semicírculo de la planta original del teatro, están pensados ya para la mirada, para que los espectadores de más

¹³ De acuerdo con el trabajo clásico de Albin LESKY, *La tragedia griega*, Barcelona, El Acanalado, 2001, pp. 50-54.

¹⁴ Véase Manuel E. GONZÁLEZ RAMALLAL, “La configuración del fútbol español como deporte espectáculo” en *Lecturas: Educación física y deportes* 63 (2003): <<http://www.efdeportes.com/efd66/espect.htm>>

arriba no se vean entorpecidos visualmente por los más próximos al campo y puedan implicarse en la trama tanto como ellos. Además, y al igual que en el escenario antiguo, la historia se desarrolla en el estrato inferior para facilitar asimismo la visión a todos. Destinadas a la vista están también las banderas, insignias y pancartas que el público despliega antes de empezar el encuentro para "ir creando ambiente", así como las camisetas con los colores del propio equipo. Como en el drama griego, el público participa de modo activo en la representación, como coro además, que es como lo hacía entonces, sólo que, en lugar de hacerlo en el escenario junto a los actores, lo hace desde el graderío, donde entona cánticos y hace sonar palmas o bocinas, antes y durante el encuentro, a fin de transmitir ánimos a su equipo. Por si fuera poco, de cuando en cuando se levanta de su asiento y "baila" al son de la "ola" que va recorriendo el estadio en lo que resulta todo un alarde de coordinación y sintonía corporal entre los asistentes. Fruto de esta múltiple estimulación, la emoción va en aumento y los espectadores se adentran en los hechos más fácilmente.

Aunque si se trata de coordinación y sintonía, nada mejor que acudir al terreno de juego y a la "interpretación de los actores". Tal y como apuntaba nuestro alumno, si por algo se ha caracterizado el Barça de Pep Guardiola, ha sido, aparte de por sus títulos, por su juego elegante, ordenado y bien conjuntado; tanto como para llegar a ver en él –como hiciera nuestro alumno– una especie de coreografía o danza, lo que reforzaría aún más el parecido con la representación teatral. Y hablar de coordinación, de orden y elegancia es hablar, cómo no, de armonía, sinónimo de belleza, como es sabido, en la mentalidad griega antigua¹⁵. Así, pues, considerar armónico el juego del Barça es invertirle, nada más y nada menos, de la seña de identidad típicamente artística desde tiempos de Hegel, desde el Romanticismo más en general, aunque para entonces, y a diferencia del mundo griego, con un carácter mucho más experimental que formal, esto es, más vinculada al sujeto que declara estar ante esa belleza gracias al libre juego de facultades acontecido en su interior, que al objeto que con una determinada configuración y estructura se arroga ese título. No cabrían así más que dos alternativas: o bien el juego del Barça –como el quehacer del torero en el ruedo, al compartir sus mismas características– es artístico como tal, lo que tampoco sería tan descabellado, teniendo en cuenta la desaparición de fronteras entre el arte y el no-arte a partir de los *ready-mades* de Duchamp, o sin serlo hace gala de dos de los atributos tradicionalmente artísticos, como son, por un lado, la belleza, a la que el arte actual parece, sin embargo, haber renunciado –basta dirigirse al arte conceptual, heredero de los *ready-mades*, para comprobarlo–, y, por otro, la experiencia estética, que a la luz de lo expuesto, sería incuestionable en su caso. Siguiendo a Bozal en su intento por desmitificar a esta última¹⁶, es posible afirmar que siendo un "es-

¹⁵ Wladyslaw TATARKIEWICZ, *Historia de la estética*, Madrid, Akal, 1987, tomo I.

¹⁶ Valeriano BOZAL, "Notas sobre la experiencia estética. A propósito de algunos tópicos", en *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2005, pp. 13-59.

pectáculo" digno de verse y vivirse, no sería propiamente artístico, por mucho que haya quien lo considere así, al no ser la contemplación su fin primordial, según la concepción artística moderna cimentada en Kant, ni tampoco la participación en los ideales cívicos del Estado, como en la concepción antigua, sino más bien la competición deportiva. La fábula, la historia, la lucha contra las fuerzas hostiles encarnadas en el equipo rival, puede, en ese sentido, deleitar, hasta servir como instrumento de cohesión social, como efectivamente ocurre, según veremos en el epígrafe siguiente, pero todo ello como complemento al objetivo principal, que es, no olvidemos, alzarse con la victoria.

III.

Por otro lado, hemos hecho alusión a la importante función social que la tragedia desempeñaba en la cultura griega. El teatro era tenido por una institución claramente formativa al servicio de la *paideia* o educación de la ciudadanía en valores cívicos como el orden, la medida y el bien que el Estado ático consideraba prioritario inculcar desde la infancia¹⁷. Es lo que explica que en sus años de esplendor, coincidiendo con los grandes poetas trágicos, se tratara de una actividad sufragada por el Estado en lo que a asistencia de público se refiere, en tanto los gastos de su puesta en escena corrían a cargo de los coregos, los atenienses ilustres que se postulaban como mecenas de los grandes poetas. Por tanto, en la medida en que los trágicos eran tenidos por educadores del pueblo, los ciudadanos griegos, en especial los atenienses –era en Atenas donde estaba el templo de Dionisos donde se llevaban a cabo las representaciones–, disfrutaban del drama por cuenta del Estado, que asumió su gestión económica a la manera en que los gobiernos democráticos contemporáneos están al frente de los servicios públicos educativos por básicos y esenciales¹⁸. Esa actividad formativa, por medio de la cual los griegos eran educados en los principios reguladores de su existencia en sociedad, tenía lugar en la tragedia de una manera bien sencilla, haciéndoles pasar por el trauma del caos antes del restablecimiento de los mismos o su triunfo al término de la obra. Todo ello, como es lógico, acabaría haciendo del teatro un fenómeno absolutamente popular, un espectáculo de masas en toda regla, más teniendo en cuenta el hoy por hoy sabido entronque con las celebraciones dionisiacas, en las que el pueblo griego participaba en pleno y que a la larga supondría convertir la representación trágica en el acontecimiento central de dicha festividad religiosa¹⁹.

¹⁷ No en vano una parte esencial de esta educación consistía en la memorización de las composiciones de los grandes poetas griegos, de manera que los niños aprendían, a través de la poesía, a ser miembros de su comunidad. Neus GALI, *Poesía silenciosa, pintura que habla*, Barcelona, El Acantilado, 1999, p. 353.

¹⁸ Suscribimos el símil de Ana IRIARTE en su *Democracia y tragedia: la era de Pericles*, Madrid, Akal, 1996, pp. 6-7.

¹⁹ Para más detalle, véase B. ZIMMERMANN, *op. cit.*, p. 137

Esta afluencia masiva de público es lo que se halla tras el interés por los posibles efectos del drama²⁰; interés centrado, sobre todo, en su dimensión espectacular y en la pérdida consiguiente de su faceta más pedagógica. Sería en este caso Platón, en vez de Aristóteles, quien con su crítica al estilo efectista de sus contemporáneos, que había llevado a innovaciones musicales como el canto de *coloratura*²¹, dejaría planteado el problema que, derivado de ello, habría de prolongarse hasta nuestros días: el de la eterna diatriba entre la cultura popular y la alta cultura, enraizada en el diferente grado de formación de los sujetos, que haría jerarquizar el gusto según la facultad subjetiva en él implicada. Marcado por esta polémica, en estado embrionario entonces, Platón llegó a creer que el predominio de la masa ineducada en el teatro echaba a perder la tragedia. El motivo era que sus ansias de efectos escénicos provocaban un superávit emocional –el espectador quedaba deslumbrado por las acrobacias sonoras que ante él se sucedían²²–, conducente a una especie de parálisis o incapacidad para la acción razonada que, como eje vertebrador de la obra dramática –ahí estaba el coro para demostrarlo, perturbando la ilusión escénica y ayudando por eso mismo a la reflexión con su énfasis en la palabra–, no podía verse menoscabada. En definitiva, y dicho en términos modernos, con la incipiente cultura de masas representada entonces por el teatro, el mal gusto se había enseñoreado de la tragedia, la cual quedaba desprovista así de todo valor artístico, radicado, por supuesto, en su capacidad de estimular al público intelectualmente.

Poco después, introducía Aristóteles variantes decisivas en la brecha, desde ese momento, abierta entre la concepción del teatro –del arte en general– como instrumento puramente educativo, de fines racionalistas y, en ese sentido, nobles y elevados, y la contraria, menos refinada, que hacía de él un simple lugar para el placer estético y el entretenimiento. Ya conocemos la opinión del filósofo con respecto al aparato escénico del drama, asociado en Platón al mal gusto: era molesto, era accesorio y, en realidad, un obstáculo para el objetivo catártico pretendido. En este último, como sabemos también, las emociones –de dolor, de compasión– acaparaban buena parte del protagonismo desde el enfoque de la recepción y sus efectos, pero no todo. Conviene remarcar este aspecto porque en él se encuentra el principal punto de fricción entre maestro y discípulo: en tanto Platón, desde una postura claramente elitista, condenó la poesía trágica como juego poco serio e insustancial que sólo daba complacencia de tipo afectivo –y era, en consecuencia, de baja calidad, que dirían hoy los representantes de la alta cultura–, Aristóteles, bastante más “aburguesado”, la rehabilitaría, haciendo valer para ello las emociones que provocaba y que, a su juicio, no sólo no carecían de valor, como había defendido su antecesor

²⁰ Al caso filosófico de Platón que analizaremos, se suma el artístico de Aristófanes.

²¹ *Leyes*, 701a.

²² Cita concretamente el ruido del viento, del trueno y del granizo; el de los ejes y ruedas de los carros; el sonido de las trompetas, flautas y pífanos del pastor, así como el ladrido de los perros, el balido de las ovejas y el gorjeo de los pájaros (*República* 397a).

de acuerdo con el prejuicio griego general contra ellas, sino que había que tenerles aprecio, siendo como eran vehículo hacia un proceso cognoscitivo incuestionable.

En efecto, desde la perspectiva aristotélica, las emociones, lejos de ser fuerzas oscuras e irreflexivas, en el sentido de estar reñidas con el conocimiento, que es lo que había sostenido un amplio segmento de la tradición filosófica encabezado por Platón, eran parte inteligente y perceptiva del sujeto, estrechamente relacionada además con sus creencias y sus juicios, y una manera, por consiguiente, de acercarse a los objetos con discernimiento y atribuirles valor²³. Todo ello adquiriría cuerpo en la tragedia, donde los sentimientos de miedo y conmiseración, o simplemente las emociones despertadas con su puesta en escena, eran lo que permitía al espectador abstraer, interpretar y generalizar la condición humana a partir de la singularidad dramática representada –razón por la cual, añadiría Aristóteles, la poesía trágica era superior y más filosófica que la historia, que hacía justo lo contrario, singularizar y entresacar unos hechos de la cadena general de acontecimientos²⁴–, prueba de que la actividad racional era resultado directo de la afectiva. No en vano se pasaba de la primera a la segunda porque a la identificación inicial seguía cierto distanciamiento de los personajes y de la trama, fruto del cual el espectador reaccionaba liberándose del peso de su estado afectivo y reflexionando sobre ello²⁵. Quiere decirse que en el drama y, gracias a Aristóteles, el placer estético asociado por Platón a la reacción emotiva de la masa acabaría siendo investido del más alto estatuto intelectual y sancionado, de paso, con el buen gusto de la alta cultura, tras demostrarse su eficacia para el aprendizaje y, sobre todo, para el ennoblecimiento del ser humano²⁶.

Intentemos, a continuación, conectar todo ello con ejemplos de nuestros días, con el fútbol, por un lado, y con el violinista callejero, por otro. Especialmente en el caso del primero, son cada vez más numerosos los estudios que vienen insistiendo en su importante labor de cohesión social²⁷, sobre todo desde que los gobiernos europeos constataron, en torno a los años veinte y treinta del siglo XX, la necesidad de fijar un modelo de ocio tras los cambios socio-económicos introducidos por la Segunda Revolución Industrial: el tiempo de trabajo y el tiempo libre habían quedado claramente delimitados, el descanso dominical era una conquista ya consolidada de los trabajadores y el aumento general del nivel de vida permitía destinar una parte de la renta a la diversión. Dentro de la oferta diseñada a tal efecto por la naciente industria cultural, que aquí en España, además de cine y teatro, incluyó toros y zarzuela, vieron que

²³ Martha C. NUSSBAUM, *La terapia del deseo. Teoría y práctica de la ética helenística*, Barcelona, Paidós, 2003, p. 122.

²⁴ *Poética*, 1451a 36; 1451b 1-10.

²⁵ E. HERRERAS, *op. cit.*, p. 42.

²⁶ B. ZIMMERMAN, *op. cit.*, p. 127.

²⁷ Recientemente, José María BÁEZ Y PÉREZ DE TUDELA, "El Real Madrid y el origen del fútbol como espectáculo de masas, 1923-1936", en *Historia y Comunicación social* 17 (2012) 159-180.

el fútbol encajaba a la perfección con lo que andaban buscando: era un deporte con reglas fáciles de aprender y accesible por eso a los miles de aficionados que acabaron dándose cita, domingo tras domingo, en el estadio y donde, por si fuera poco, la incertidumbre del resultado añadía la emoción que lo haría tan popular. El fútbol se volvió imprescindible, así, para los distintos Estados por dos motivos fundamentales: porque canalizando de manera inofensiva ese excedente temporal, aplacaba tensiones y evitaba revueltas sociales, y porque aglutinando a la población en torno a unos colores locales y/o nacionales reforzaba el sentimiento de unidad; dos factores que remiten de nuevo a la tragedia: en ambos casos, se trata de acontecimientos masivos, promovidos, directa o indirectamente, desde instancias políticas, con la diferencia, eso sí, de que en el fútbol cada cual se costea la asistencia de su propio bolsillo.

El hecho de que el grueso de la población participe en este tipo de eventos, tras los que se encuentra además la industria cultural, ha sido motivo también de reflexión filosófica en nuestro tiempo, en tanto "bienes culturales" producidos por el capitalismo tardío para satisfacer la demanda de entretenimiento generada por él mismo. Siguiendo a Adorno y Horkheimer en su crítica contra todo lo relacionado con la industria cultural y sus presuntos efectos sometedores²⁸, cabe englobar el fútbol dentro de las mercancías seriadas y de baja calidad características de la época actual, pensadas para un público masivo y poco exigente, entre cuyas funciones estaría la de afirmar el orden instituido. En última instancia y a través del espectáculo emocional presentado, pues emocional es todo lo emanado de la industria cultural según esta postura²⁹, anularía la autonomía y la capacidad reflexiva del individuo, que quedaría de ese modo a merced de los intereses puramente económicos de los urdidores de toda esta compleja trama, los empresarios culturales. Deseosos de mantener y, a ser posible, ampliar sus cotas de mercado, éstos estarían lejos de querer elevar, instruir y formar a los ciudadanos, de sacar de ellos lo mejor, su vis crítica y racional, que supondría hacerlos conscientes del sometimiento del que son objeto y sublevarlos posiblemente contra él, y buscarían, en cambio, despertar su lado más sensiblero y afectivo con el que tenerlos controlados y asegurar el *statu quo*. Visto así y aplicando lo que sostienen Adorno y Horkheimer para esta dinámica cultural en conjunto, podría decirse que en el fútbol "toda conexión lógica que requiera esfuerzo intelectual es cuidadosamente evitada"³⁰.

El *quid* de la cuestión sería entonces el mismo que en Platón: que espectáculos como el fútbol –el drama, en Platón– sólo generan espectadores pasivos, esto es, sujetos inactivos y anestesiados para cualquier tipo de decisión; algo sumamente peligroso y, a la vez, extremadamente preocupante en una sociedad como la moderna, basada en la capacidad individual precisamente de

²⁸ Max HORKHEIMER y Theodor W. ADORNO, *Dialéctica de la Ilustración: fragmentos filosóficos*, Madrid, Trotta, 2001, pp. 165-212.

²⁹ De nuevo Adorno, pero esta vez en solitario, en su *Teoría estética*, Madrid, Akal, 2004.

³⁰ Max HORKHEIMER y Theodor W. ADORNO, *op. cit.*, p. 182.

tomar decisiones, en el ámbito privado en primera instancia, pero sobre todo en el público, con asuntos que atañen a todos y cada uno de los miembros de la comunidad. De ese modo, el espectador contemporáneo, devenido consumidor en la medida que asiste al espectáculo preparado por la industria cultural y sus fines comerciales, se ve despojado de su condición de ciudadano, que en la sociedad democrática es como la condición humana misma, al no haber prácticamente persona al margen de la participación en la *res publica*. Traducido al espectador de un partido de fútbol, esto significa que, en vez de estar en comunión con el resto de asistentes, que es como cree sentirse por efecto de la descarga emocional, se hallaría en realidad solo y terriblemente atomizado³¹. Sobrarían, pues, los motivos para calificar este deporte de espectáculo de ínfima calidad y pésimo gusto: apela al lado menos reflexivo del sujeto, a quien mantiene ajeno a sus responsabilidades civiles y sume además en una especie de nirvana que termina aletargándolo y volviéndolo un conformista.

En el caso del violinista callejero, estas variables funcionan de manera un tanto particular. De entrada, su labor social parece inexistente, al ser un espectáculo que entretiene al espectador, aquí viandante, quien disfruta, desde luego, de la música con la que tropieza en la vía pública y que le hace detenerse. Sin embargo, este vínculo suyo con la diversión no pasa por el filtro de la industria cultural, creándose así una gran diferencia, como veremos, con otro tipo de espectáculos; de hecho, se mantiene al margen de ella y de su circuito comercial, de manera que el receptor no tiene que asumir coste económico alguno –sólo la “voluntad”– ni que exponerse a ningún “efecto nocivo” –dígase sometimiento, enajenación o desposesión de su identidad–. Aún así, persiste la infravaloración y su encasillamiento en la categoría de cultura popular, pese a no tratarse propiamente de un espectáculo masivo –al no contar con los mecanismos de distribución propios de la industria cultural y ser difícil entonces congregarse a un público numeroso– y a su extrema cercanía, incluso inmediatez, a los espectáculos asociados, en cambio, a la alta cultura; espectáculos eminentemente artísticos, como la ópera, a los que se atribuye una experiencia intensa y enriquecedora para el espectador, aun cuando ésta se produce también mediante el goce estético. La razón de esta paradoja es precisamente ésa: al violinista callejero se le niega el estatuto artístico porque se sale de los circuitos habituales de difusión en la sociedad de masas, los de su institucionalización, que diría Dickie³², como son las salas de concierto y el escenario, que el sistema moderno de las artes estableció para la recepción musical en el siglo XVIII. Pero esto que desde el enfoque de la alta cultura es un demérito, puesto que le resta prestancia y calidad, deviene su mayor virtud desde el punto de vista artístico heredado de las vanguardias, que frente

³¹ Ver la lectura de Margaret Kohn acerca de la *Carta a Madame d'Alambert sobre los espectáculos* de Rousseau y *La caída del hombre público* de Richard Sennet en Margaret KOHN, “Homo spectator: public space in the age of the spectacle”, en *Philosophy and Social Criticism* 34 (2008), 467-486.

³² George DICKIE, *El círculo del arte. Una teoría del arte*, Barcelona, Paidós, 2005.

a la pasividad y la contemplación, buscaron un espectador activo y despierto, capaz de implicarse mentalmente en el espectáculo que tenía por delante.

Ciertamente, en su atentado contra todo aquello que portaba el sello de la cultura moderna, fuesen creencias, instituciones o costumbres más o menos arraigadas, las vanguardias, en especial Dadá, arremetieron también contra el espacio habitual del arte desde la modernidad, el destinado a su disfrute³³. Decidieron, pues, sacarlo del recinto aislado del mundo en que había sido encerrado, de las salas de concierto y los museos, y llevarlo a la calle, de manera que el público saliese a su vez del letargo y la pasividad donde se hallaba cómodamente instalado y tomara parte activa en la obra. Fue así como nació la *performance* o arte en vivo, el espectáculo callejero según lo conocemos hoy³⁴, que en vez de producir objetos que degustar en un entorno perfectamente acotado y a los que sacar rentabilidad comercial, como acabaría haciendo con el tiempo la industria cultural, consiste en el gesto y la actuación del momento, generalmente en la vía pública; gesto y actuación efímeros, que si por un lado se disuelven en la experiencia y apenas queda nada de ellos –todo lo más, un relato fotográfico o fílmico–, cuentan, por otro, con la ventaja del directo y la interacción con los asistentes. Esa interacción debe entenderse aquí en el sentido de Bertolt Brecht en su teoría del distanciamiento para el teatro, con la que el dramaturgo quiso marcar distancias con la teoría aristotélica de la identificación, afín, a su modo de ver, al público tradicional. En opinión de Brecht, los espectadores, más que hacer suyos los hechos acontecidos en la escena, se distanciaban de ellos y eso les forzaba a pensar, pues nada se daba por sentado en este tipo de drama, de arte en general –al quitar los aspectos obvios, conocidos y familiares–, y todo estaba, en cambio, por definirse. La posición reflexiva y crítica derivada de ello era esencial, según Brecht, para la labor de transformación a acometer en el plano social y que el espectador estaba llamado a realizar³⁵.

Ahora bien, al igual que Aristóteles concilió el aspecto emocional e intelectual de la tragedia, contribuyendo así a revalorizarla y a incluirla dentro de las expresiones artísticas consideradas socialmente de "buen gusto", Brecht dejaría claro también que el que el espectáculo tuviera un sentido extra-estético no invalidaba para nada el estético. Es decir, que el compromiso con el mundo y la realidad histórica en virtud de los cuales él proponía el distanciamiento receptivo no excluía el entretenimiento, característico, en cambio, como ya sabemos, del efecto identificativo y la catarsis aristotélica; de ahí que hablara expresamente de una *actitud crítica divertida*, que no racional y científica³⁶,

³³ Pero con precedente remoto en un ilustrado como Rousseau, como demuestra Kohn en su artículo.

³⁴ La matización no es caprichosa, ya que en los tiempos pre-modernos las representaciones escénicas se desarrollaban fundamentalmente en la calle. Ver Rafael PORTILLO GARCÍA, "El teatro en la calle", en *Cuadernos del CEMYR* 9 (2001), 81-95.

³⁵ E. HERRERAS, *op. cit.*

³⁶ Bertolt BRECHT, *Escritos sobre teatro*, Barcelona, Alba Editorial, 2004, p. 56.

dando continuidad así a la fórmula del *placer intelectual* de Aristóteles, de la que él, sin embargo, se sentía en las antípodas. Esta confluencia de términos encontrados es para nosotros especialmente significativa, porque supone darle a espectáculos no artísticos como el fútbol, o artísticos, pero heterodoxos, como el violinista callejero, el rango que legítimamente les corresponde en un mundo donde, si no todo, prácticamente todo es arte y donde se vive en un espectáculo ininterrumpido; un mundo en el que las fronteras entre compartimentos estancos han desaparecido y en el que los intentos diferenciadores y sistematizadores de otro tiempo han caído, por eso, en desgracia; mundo que habiendo conocido, en expresión de Adorno y Horkheimer, la “síntesis de Beethoven con el Casino de París”³⁷, ha acabado desdibujando también las diferencias entre alta y baja cultura, buen y mal gusto.

IV.

Para dar respuesta al interrogante que nos queda por tratar, debemos retomar un aspecto sólo apuntado en el párrafo I, el de la *verosimilitud* en la representación de la fábula, del que Aristóteles hizo depender la conexión del espectador con los hechos y su afectación por ellos. Por eso iba de la mano de la *imitación*, del hecho de hacer presentes a los personajes mediante su encarnación por los actores. Pero que la historia fuera verosímil no significaba que fuera empírica o hubiera ocurrido necesariamente, sino que era *plausible* o guardaba *cierta semejanza con la realidad*, lo que suponía distanciarse de la noción de verdad defendida por Platón y en cuyo nombre éste llegó a condenar las artes miméticas³⁸. En efecto, si para Platón el artista debía mostrar la verdad oculta, universal e invariable de las cosas, traspasando para ello su revestimiento engañoso, su simple apariencia, para Aristóteles, en cambio, había que hacerlas creíbles, aunque eso llevara a presentar la verdad de una manera libre y personal³⁹, interpretarla o sencillamente generar una nueva⁴⁰. Esa verdad recreada artísticamente tenía una fuerza implicativa inigualable y por eso el filósofo la prefería a la verdad en sí misma⁴¹. El artista estaba llamado entonces a mostrar algo parecido a la realidad, pero sin ser estrictamente la realidad; o si se quiere, a suplantarla, haciendo primar con ello el carácter ilusorio, representativo o espejismo del arte que tanto había molestado a Platón y le había inducido a descalificarlo, a tildarlo de mero forjador de fantasmas⁴².

La suplantación artística de la realidad nos devuelve de nuevo al presente, reino todopoderoso de la imagen, como venimos sosteniendo, donde el

³⁷ Max HORKHEIMER y Theodor W. ADORNO, *op. cit.*, p. 179.

³⁸ *República*, cap. X.

³⁹ E. HERRERAS, *op. cit.*, p. 29.

⁴⁰ Robert ABIRACHED, *La crisis del personaje moderno*, Madrid, ADE-Teatro, 1994.

⁴¹ “Es preferible una cosa convincente imposible a una cosa que no convenza y posible” (*Poética* 1461b 11).

⁴² *República*, 598b.

aforismo popular "una imagen vale más que mil palabras" sintetiza a la perfección la urgencia por decirlo, por contarlo y expresarlo todo con imágenes, llegándose al extremo de creer que lo que no existe en imágenes no existe realmente; incluso se sitúa a la imagen en el lugar mismo de la realidad, con el triunfo consiguiente del simulacro y la apariencia sobre la verdad, siguiendo a Baudrillard, principal teórico al respecto⁴³. No ha sido, sin embargo, el único en advertir este rasgo característico de nuestros días, pues ya en los años treinta del siglo pasado había apuntado Benjamin la responsable de que el hombre contemporáneo se viese continuamente asaltado por imágenes, sumido en un espectáculo incesante y cautivo así de su rol de espectador: la técnica. Ella había hecho posible la reproducción masiva de imágenes cuyo verdadero alcance hemos venido a conocer hoy, la *pérdida del aura*, que afectando en primera instancia al arte, habría de tener efectos inmediatos en el universo visual en su conjunto. Explicaba el autor con respecto a este fenómeno que, al pasar por la técnica y exponerse así a una reproducción infinita de sí mismo, el arte se despojaba de su novedad y originalidad intrínsecas y, con ellas, de la autoridad y el carácter sacro que siempre lo habían acompañado; del *aura*, a fin de cuentas, del que hasta ese momento había sido portador⁴⁴.

La consecuencia era que la imagen artística se desacralizaba y, en cierto modo, se desmitificaba: como copia o reproducción, perdía su condición apartada, su carácter inefable y misterioso y se entregaba a la pura *exhibición*⁴⁵, frente a la contemplación de la que venía siendo objeto, en cambio, como original irrepetible. Su destino coincidía plenamente así con el de la imagen no artística, con la réplica televisiva, publicitaria y, sobre todo, cinematográfica, en la que Benjamin centró particularmente sus reflexiones y, de especial interés para nosotros en su relación con el tercer supuesto planteado en clase, el de la adaptación de una obra literaria al cine. En el diagnóstico de la realidad de su tiempo iba implícito entonces el de la nuestra: la superación del abismo, inicialmente infranqueable, entre los nuevos medios masivos y las bellas artes tradicionales, y su tendencia común al espectáculo, como remataría el argumento treinta años después Guy Debord⁴⁶. Ello era debido a que la imagen artística, devenida imagen *postaurática* por obra de la técnica, se había puesto al nivel de la no-artística, se había hecho una imagen como otra cualquiera del amplio espectro visual de nuestro tiempo por el solo hecho de presentarse como copia, en lugar de original.

Lo que Benjamin no pudo prever, sin embargo, fueron las afirmaciones que, en estrecho parentesco con la teoría aristotélica del drama, como intentaremos demostrar, seguirían a su vaticinio; afirmaciones como la generalización de la *imago* en detrimento de la realidad, con la que ésta habría dejado

⁴³ Jean BAUDRILLARD, *Pantalla total*, Barcelona, Anagrama, 2000.

⁴⁴ Walter BENJAMIN, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus, 1990, pp. 15-57.

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 28-32.

⁴⁶ Guy DEBORD, *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-Textos, 2002.

de ser real y se habría vuelto virtual⁴⁷. A ello habrían contribuido técnicas de última generación como la producción electrónica de imágenes, donde no habiendo original de partida, tampoco habría ya copia; o donde se generaría la copia como un original más, como otra realidad o *hiperrealidad*, en la que de realidad quedaría bastante poco, si no nada, al decir de Debord⁴⁸. Esta realidad reemplazaría así a la realidad de procedencia –que acabaría siendo pensada y sentida a través únicamente de su réplica–, o sería algo completamente nuevo, irreal fuera de la *iconosfera*, ámbito donde estaría teniendo lugar la experiencia actual en tanto mediada por la imagen, frente a la experiencia de toda la vida, una experiencia directa con la realidad y los objetos. Pero habrían contribuido también los medios de comunicación de masas que, en tanto productores igualmente de imágenes, habrían ayudado asimismo a sustituir lo real por un duplicado suyo. No sólo nuestro acceso a la realidad estaría condicionado de ese modo por la imagen emanada de ellos; hasta nos permitirían tener contacto con personas y cosas que es probable que nunca conociésemos en persona, en su realidad física y presencial; más aún, lo conocido a través de esas reproducciones sería mayor e infinitamente más variado que lo conocido de primera mano.

De ser ello cierto, la realidad sólo sería una cortina de apariencias; una imagen generada a partir de ella, incluso sin ella, gracias a una técnica cada vez más sofisticada, responsable de que esa imagen haya acabado siendo real y que la realidad, a su vez, haya derivado en imagen⁴⁹. Creyéndolo a pie juntillas, Baudrillard ha llegado a sostener, extremando el pronóstico de Benjamin, que de la era de lo real hemos pasado a la del simulacro, la cual, empezando a desplegarse ante nosotros, habrá de conducirnos a una nueva situación donde todo serán copias sin original producidas tecnológicamente⁵⁰. La realidad en su seno habrá de ser entonces puramente virtual, una realidad que, como duplicado perfecto de la empírica o *simulacro hiperrealista*, anulará toda diferencia entre ellas –la empírica y la virtual– e implantará un régimen alternativo de realidad o *pseudorrealidad* que no dejará de ser en el fondo irreal o aparente. Lo turbador de todo ello es que nadie se percatará del engaño, debido al grado de perfección alcanzado en la réplica, que hará que esa irrealidad sea considerada más real que la propia realidad, sometida casi siempre, en contraste, a la imperfección. Por decirlo en términos aristotélicos: con la verosimilitud alcanzada por medio de la técnica, todos creerán tener ante sí un original cuando sólo se tratará de eso, de una réplica. Pero este efecto ilusorio, esta seducción sin precedentes de la mirada, al contrario de lo que ocurriera en Aristóteles, es considerado por Baudrillard, junto a otros pensadores como el mismo Debord, extremadamente negativo: y es que, si en Aristóteles el espectador des-

⁴⁷ Román GUBERN, *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*, Barcelona, Anagrama, 1996.

⁴⁸ Guy DEBORD, *op. cit.*, axioma 2, p. 37.

⁴⁹ Anselm JAPPE, *Guy Debord*, Barcelona, Anagrama, 1998, p. 21.

⁵⁰ Jean BAUDRILLARD, *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 2005.

pertaba al final de su "hechizo", tomaba conciencia de estar ante unos hechos ficticios y eso le purificaba, en Baudrillard, en Debord, presa de la mentira, se ve condenado a vivir en ella.

Desde esta perspectiva, son comprensibles las reservas de algunos al monopolio actual de la imagen, al *theatrum mundi* en que vivimos⁵¹, que parece estar provocando una mutación de las capacidades perceptivas y un paulatino debilitamiento del potencial cognoscitivo. Sartori, por ejemplo, ha centrado el interés en la pérdida de la capacidad humana de abstracción, sinónimo de raciocinio⁵², que, en el drama antiguo, como hemos visto a través del discurso aristotélico, quedaba a salvo, porque el espectador, por efecto de la realidad verosímil, aunque dentro de la ficción, se sabía al mismo tiempo fuera, conjugando así emoción con reflexión. Pero con la reproducción masiva de imágenes, la ficción ha sido prácticamente invalidada por el simulacro, del que además no hay escapatoria al invadirlo todo⁵³. Al espectador no le queda otra que permanecer anclado en la representación, sin posibilidad de conocer el referente de fuera y sin poder dar el salto de lo irreal a lo real, de la implicación, la empatía y el apasionamiento inicial a la distancia, el pensamiento y juicio posterior. Sería posible afirmar entonces que el *homo sapiens* de antaño, estructurador de su saber y entendimiento en base al pensamiento abstracto, ha sido degradado al rango de *homo videns*, para quien el conocimiento no es más que algo remoto⁵⁴. La entronización de lo visual y el menoscabo consiguiente del lenguaje conceptual habrían conducido, en última instancia, a una sociedad de mentes débiles, cuya atrofiada capacidad crítica les impediría eludir el influjo de la ilusión y la apariencia.

He aquí el argumento para enlazar con la cuestión que aún tenemos pendiente, la de la inclusión o no de la adaptación cinematográfica de un texto literario dentro de las "artes del espectáculo vivo"; cuestión que, a la luz de lo anterior, nos obliga a reparar en el adjetivo "vivo", añadido, no por casualidad, a dichas artes. Sería un modo de soslayar el efecto pernicioso de tanta imagen; un modo de indicar que, incluso como copia y participando de la exhibición general que predijo Benjamin, a lo que están orientadas en verdad estas artes es a la contemplación y, con ella, a un espectador excitable, empático y afectivo, a la vez que racional y analítico, exactamente como el aristotélico. En el caso concreto del cine, el vínculo con la contemplación nacería del modo de afrontar la película en las salas de proyección, donde la oscuridad, el silencio y el espacio cerrado con los que favorecer el adentramiento en la

⁵¹ En expresión de Fernando R. de la Flor al asociar nuestra época con el Barroco en base a su tendencia común al espectáculo y calificarla así de neobarroca, como ya hiciera Calabrese. Ver Fernando R. DE LA FLOR, "Del Barroco a la Posmodernidad: arqueología de la sociedad del espectáculo" en AA.VV., *Fiesta, juego y ocio en la historia*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2003, pp. 125-145.

⁵² Giovanni SARTORI, *Homo videns. La sociedad teledirigida*, Madrid, Taurus, 1998.

⁵³ De ahí el elocuente título del libro de J. Baudrillard, *Pantalla total*, ya mencionado.

⁵⁴ G. SARTORI, *op. cit.*

trama, hablan de la condición apartada y del halo misterioso del original. Respecto a que su modelo de espectador no coincida con el del universo visual general, se debe a la *vivencia* que conlleva toda película, que hace que no sólo se trate de mirar, sino de mirar sintiendo y experimentando lo que se mira, implicándose en ello, como en el drama antiguo. Esto nos remite al último y definitivo aspecto para entender el cine como arte espectacular: en tanto la imagen televisiva y publicitaria, copias también, son aliadas del simulacro, la cinematográfica lo es, por el contrario, de la fábula, lo que significa que el espectador tiene una puerta de entrada y otra de salida de la ficción⁵⁵, cosa que no ocurre en los otros dos casos, donde resulta imposible escapar. Ese internamiento en los hechos es cierto que se produce, paradójicamente, desde la distancia, por mediación de la técnica; circunstancia, sin embargo, que lejos de ser perjudicial para la vivencia, por ejemplo, para la participación física y corporal en lo contemplado, como demostró Benjamin poniendo todo el énfasis en los momentos aurales del cine⁵⁶, resulta sumamente beneficiosa para salir del estado de afectación asociado al debilitamiento de la mente y entrar, en cambio, en el que hace posible su desarrollo y crecimiento. De ese modo, sólo cabría afirmar que el cine, aunque basado en la imagen reproducida técnicamente, es un arte espectacular con todas las de la ley.

Las tres cuestiones a las que hemos intentado dar respuesta son sintomáticas de la complejidad a la que se enfrenta hoy la Estética cuando se trata de las artes escénicas o artes del espectáculo vivo: a una noción de arte cada vez más diluida, a un concepto también de experiencia estética progresivamente más abierto, se suma, en este caso, el carácter omniabarcador y omnipresente del término "espectáculo", con connotaciones a veces bastante negativas, por no hablar de la vastedad significativa del adjetivo "vivo". Son sintomáticas, en realidad, de la complejidad que ha de encarar la Estética en general como disciplina en una sociedad dinámica y una cultura plural como las nuestras, donde nada permanece quieto y todo tiene cabida; una sociedad y una cultura eminentemente visuales donde todo invita a la contemplación y, con ello, a la degustación y en las que por eso mismo podemos percibir y valorar estéticamente fenómenos muy diversos, artísticos y no artísticos, populares y elitistas, sin tener por qué sentir complejo alguno.

⁵⁵ L. PUELLES ROMERO, *Mirar al que mira*, op. cit.

⁵⁶ De ahí la semejanza que quiso ver con vanguardias artísticas como el dadaísmo, empeñado en sacar al espectador de su pasividad, de hacerlo participar con sus risas y gritos en el espectáculo presentado ante él. Para reavivar hoy este tipo de reacciones, en general bastante atenuadas, la industria cinematográfica habría acudido, entre otras cosas, al cine en 3D.