

## **Yuyachkani y el espectador emancipado**

### *Yuyachkani and the emancipated viewer*

**Miguel Ángel Huamán**

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

mhuamanv@unmsm.edu.pe

ORCID: 0000-0002-6933-3247

#### **Resumen**

El artículo pone en debate la noción ontológica de acontecimiento propuesta por Jorge Dubatti. Propone una de carácter gnoseológico que implica un tránsito del enfoque hegeliano al kantiano. Así, recupera el discurso performativo estético como constructor de una conciencia crítica artística y literaria disidente.

**Palabras clave:** literatura, discurso, estética, acontecimiento, crítica

#### **Abstract**

The article discusses the ontological notion of event proposed by Jorge Dubatti. It proposes a gnoseological one that implies a transition from the Hegelian to the Kantian approach. Thus, it recovers the aesthetic performative discourse as a constructor of dissident artistic and literary critical consciousness.

**Keywords:** literature, discourse, aesthetics, event, criticism

**Recibido:** 15/9/2022 **Aceptado:** 19/12/2022

## Introducción

Desde *Los músicos ambulantes* hasta *Discurso de promoción* se puede apreciar una continuidad en la producción dramática del Grupo Cultural Yuyachkani, en lo que constituye el teatro: un lugar colectivo en donde la comunidad, en comunión con los cuerpos en acción, resuelve de modo simbólico sus problemas en asamblea, como afirma Jacques Rancière. El proceso ha tenido quiebres y cambios, pero siempre en búsqueda de despertar la conciencia crítica del espectador y liberarlo del adormecimiento enajenante de la información en los medios de comunicación social. Una de estas estrategias de búsqueda en beneficio del objetivo señalado ha sido el uso ampliado del escenario teatral para propiciar respuestas que integren al público como paso crucial para su participación. Este desarrollo, iniciado con *Sin título. Técnica mixta* (2004), parece culminar su propuesta con la obra mencionada de 2017.

Los espectadores, apenas llegan y sin ingresar a una sala teatral parecen curiosear en espera de la función, pero sin darse cuenta ya se encuentran en el acontecimiento dramático de la obra. Se trata de la kermés del colegio público 2021, que, con clara alusión al bicentenario de la nación peruana, se ha montado con las características típicas de este tipo de celebración cívica para que artistas y público interactúen de forma espontánea. Esta fusión dialógica inherente a la perspectiva crítica del arte dramático como acontecimiento se nos mostró como la síntesis de un largo proceso en la tradición teatral nacional, que hemos compartido a través de los años desde nuestra lejana juventud, cuando Carlos Clavo Ochoa y su grupo Yego innovara las formas y ejerciera gran influencia en gran número de directores y actores.

## Un nuevo teatro

Según Jacques Rancière (2008), la búsqueda de un nuevo teatro en la modernidad ha oscilado constantemente entre la indagación distante y la participación vital, con el riesgo de mezclar principios y efectos. Ambas posturas están representadas en el teatro épico de Brecht, que exige al espectador con el efecto de distanciamiento afinar su mirada y el teatro de la crueldad de Artaud, que pretende cancelar su propia mirada. Así, se resumen las tensiones en la paradoja del arte dramático: no hay teatro sin espectador; aunque se podría afirmar casi lo mismo respecto a todo arte al señalar que no existe ni arte ni literatura sin lector; es decir, sin recepción. En tal sentido, nos interesa establecer un diálogo con Jorge Dubatti, autor de *Una filosofía del teatro* (2016), a propósito de la noción de acontecimiento, que creemos constituye un puente entre la teoría literaria y la reflexión teatral, con ánimo de establecer una poética o marco conceptual para el arte y la literatura contemporáneos, concomitante con la interacción entre las prácticas de creación, que caracteriza la actual era de la cultura del espectáculo en el capitalismo cultural o artístico.

Para la tradición occidental en torno al arte y la literatura su estatuto ontológico (su ser) resulta una problemática irreconciliable entre dos opciones: se lo afina al polo racional subordinada la creatividad a la razón o se lo refugia en la experiencia como una fase imprecisa de percepción subjetiva. La consecuencia de ambas posturas consiste en ubicar el discurso artístico y literario como producto, resultado o evento ubicado en la pseudoconcreción de lo superficial, la apariencia y lo irreal. Postura que supone que existe una verdad, una realidad, una razón, una objetividad, una vivencia y fenomenología plena del ser. En tal sentido, constituye un error el enfoque ontológico del acontecimiento teatral, porque los espectadores no van al teatro para relacionarse con el ser y, por lo tanto, no existe una función ontológica en la experiencia dramática que se pueda reducir a la comunicación o transmisión de información ni a la semiosis ni a algún significado. La obra artística y literaria no posee una cualidad inherente o intrínseca en su ser que le otorgue su condición estética, sino que esta se produce por la copresencia y participación del sujeto o lector que activa su dispositivo verbal. Esta singularidad como operación, propuesta y formalización de una vivencia es lo que la teoría literaria actual define como acontecimiento.

Después del giro lingüístico, la filosofía analítica y el dialogismo lingüístico, las interpretaciones filosóficas del fenómeno artístico y literario han quedado desfasadas por constituir simples cambios de denominación con idéntica función

sancionadora y reduccionista. No sorprende que ahora hablen del acontecimiento literario o artístico o que califiquen determinado autor como poeta del acontecimiento, o determinada obra como el acontecimiento narrativo, etc. Sin embargo, siguen sin transitar hacia una perspectiva gnoseológica o cognoscitiva como una vía para la plena comprensión y explicación de la productividad estético-literaria. La obra artística y literaria no posee una cualidad inherente o intrínseca en su ser que le otorga su condición estética, sino que esta se produce por la copresencia y participación del sujeto o lector que activa su dispositivo verbal. Esta singularidad como operación, propuesta y formalización de una vivencia es lo que la teoría actual define como acontecimiento.

En tal sentido, recupera la mediación del lenguaje en todo conocimiento y conferir al uso del lenguaje con intencionalidad no descriptiva, no racional y no referencial, sino imaginaria y simbólica, una condición singular que permite el acceder a lo universal desde lo particular. Es decir, el discurso artístico y literario no se reduce al contenido ni a la forma, ni la crítica literaria consiste en una descripción constativa de los procedimientos temáticos y formales, sino la reconstrucción explicativa de las condiciones de manifestación del discurso en acto y de los efectos desencadenados por el uso con intención estética del lenguaje. Desde la perspectiva de los estudios literarios del siglo XXI, la labor de la investigación y el estudio de la literatura y el arte no radica en informar sobre aspectos descriptivos o anecdóticos de los recursos formales o argumentos de las historias presentadas, sino recuperar su capacidad disidente y subversiva forjadora de una conciencia crítica en diálogo con la colectividad y la cultura.

### **Arte y cultura del espectáculo**

La conversión de la actividad artística y creadora en un espectáculo transformado en producción de objetos para exposiciones o museos, catarsis y entretenimientos son factores importantes de la vigente crisis de la humanidad. El secreto de esta mutación no radica en la economía ni en la política, sino en la relación con el pasado. Esto inevitablemente cambia el eje estratégico de su superación, lo reorienta hacia las regiones periféricas, cuya marginación precisamente impuso el dominio colonial. La modernidad ha significado postergar la evolución histórica de la diversidad cultural, a pesar de que posee un gran potencial revolucionario para la humanidad. La alternativa frente a esta constatación no se encuentra en la filosofía, la ciencia y la ideología, todas estas domesticadas por el capital global. La única acción consciente y crítica potencialmente capaz de revertir el modo de vida hegemónico vigente es la práctica artística y literaria disidente.

Inmune al virus del dinero y la ganancia, enemiga del egoísmo soberbio y autoritario, contraria al monólogo y a la anuencia, la obra del arte propaga la memoria del tiempo hacia un horizonte distinto, desinteresado, solidario y dialogante. Constituye un retorno paradójico al pasado que es a la vez la revuelta del mañana, la recuperación de la imaginación técnica como respuesta inmunológica interior. Esta praxis posibilita retomar la imaginación cooperativa, la fraternidad sin distinción alguna, la confianza en un camino articulado con toda forma de vida en el mundo y con la libertad de soñar lo inmensurable. La situación de la obra y el artista en la Grecia clásica era muy diferente a la actual. Los griegos no diferenciaban entre la actividad productiva y el producto, pues la *poiesis* o destreza creativa residía en la obra y no en el artista que la producía. Hay que recordar que para ellos la belleza radica en una cualidad del objeto. La *mimesis* (imitación), que tiene como materia la palabra, no tenía nombre propio porque el ser humano nace sin obra y, por lo tanto, esa creación constituye una actividad sin nombre ni producto. El lugar propio de la *enérgeia* (ser-en-la-obra) reside en el resultado o producto. Pero los cantos poéticos, como la danza, el teatro o el mimo, eran artes *actuosae* (habilidades prácticas) que no producen cosas u obras.

Con el Renacimiento, el arte se desplazó hacia el ámbito de las actividades que tienen su ser en la obra, en sí mismas su *enérgeia*, como el conocimiento y la praxis. La imprenta y la cultura del libro significaron un cambio sustantivo en los términos de la actividad de creación verbal, denominada a partir del romanticismo como literatura. Sin embargo, la palabra locuaz en medio de las guerras simbólicas de las escrituras se convertirá en muda, en el tránsito de la representación a la expresión, de la transparencia a la opacidad. Con Panofsky (1924), en plena irrupción de la vanguardia, la idea en la mente del artista transita como poética hacia el receptor o lector y se concretará como efecto o vivencia estética con su activa participación.

En lugar de la noción de obra será este acontecimiento el que fundamente la experiencia artística y literaria en la era de la imaginación técnica. Esta condición se dio a partir del Renacimiento, desde donde en un lento proceso llegó a la actual cultura moderna. El arte y la literatura salieron de la condición de actividades que tienen su *enérgeia* fuera de ellas, en una obra, y se desplazó hacia aquellas actividades que tienen en sí mismas su ser-en-obra (*enérgeia*). El artista a partir de ese punto reivindica el dominio y la titularidad de su actividad creativa bajo el individualismo inherente a la modernidad del sistema capitalista. En tal sentido, al inicio del siglo XX, en pleno horizonte vanguardista, Erwin Panofsky enunciará

la concepción según la cual el arte no reside en el producto, sino en la mente del artista, es decir, en la idea por la que se guía al realizar su obra, como culminación de dicho cambio de perspectiva estética.

### **Acontecimiento y espectador**

Nuestras precisiones siguen la fundamentación poskantiana de Rancière sobre el arte; a partir de esta, se revisa los argumentos hegelianos de Dubatti. Así cuestionamos la consideración ontológica del acontecimiento teatral a favor de su consideración gnoseológica como poética de la presencia simbólica y performativa. Nutrido del enfoque filosófico esencialmente hegeliano, este le impiden percibir que el teatro como la literatura constituyen un uso del lenguaje con intencionalidad simbólica. Este uso es muy distinto al uso informativo o comunicativo instrumental, por lo que implica la necesaria comprensión de su naturaleza gnoseológica como acto de lenguaje o como acontecimiento de sentido, cuyo efecto no se reduce a los contenidos ni a las formas.

La capacidad y vigencia del arte y la literatura radica en la posibilidad de interpelar a las personas sobre la toma de conciencia crítica en relación con el actual modo de vida y proponer una perspectiva simbólica que recupere la solidaridad y la cooperación inherente a la humanidad desde sus orígenes. En otros términos, se sugiere dialógicamente que las teorías o poéticas explicativas sobre la base del combustible filosófico no solo son altamente contaminantes y no renovables, sino que han perdido terreno por carecer de una ecología del saber o relación con el entorno indispensable en el quehacer de las ciencias humanas en este siglo XXI.

Consideramos que las reflexiones de Stanislavski, padre de la actuación, han sido interpretadas como enunciados descriptivos o constatativos de los problemas técnicos del actor cuando en realidad aluden al comportamiento, a la conducta comunicativa que el teatro como arte debe proponer y asumir en tanto ritual del uso del lenguaje con intención realizativa. El uso del lenguaje con intención artística se rige por el principio de cooperación no por el de verificación, pues como actos de lenguaje no pretenden enunciar ninguna verdad, sino conseguir conmocionar, un efecto o acontecimiento que en tanto vivencia o experiencia estética posibilite la disidencia esencial para una conciencia crítica. El teatro no es una mentira ni pretende enunciar verdades como un noticiero.

En la actuación, como todo acto de habla, se parte de la sinceridad y autenticidad concretadas en las máximas conversacionales, incluso cuando son desacatadas. Estamos ante una ética del discurso, no ante una normatividad positiva o ley

ni ante una moral que establece un deber ser rígido. Tampoco, en forma complementaria, se puede calificar de ficción el lenguaje en acto del arte dramático, porque no pretende comunicar un contenido regido por la referencialidad o lo real, sino que busca generar representaciones mentales internas en el interlocutor para obtener respuestas adecuadas a la intención cooperativa en la dinámica sociocultural.

En tal sentido, como ha afirmado Mateo Chiarella (2014), el arte dramático propone una realidad paralela o alternativa que, entendida como imaginaria sostenida en los juegos verbales del lenguaje, cuyo objetivo consiste en colocarnos en la situación del otro, en diálogo solidario y libre. “De allí que nuestro principio de enseñanza sea la libertad y el conocimiento [...] [que] lo acerca a una interpretación orgánica y profunda de las cosas” (p. 213); es decir, una conciencia crítica consecuencia del efecto de disidencia. Precisamente porque el teatro no comunica estrictamente, si se considera que la comunicación es *transferencia de información* o la *construcción de significados/sentidos compartidos*, ni es la recepción pasiva de un objeto o datos. El reduccionismo de la semiótica aludido por Dubatti corresponde a la fase inicial del proyecto de Greimás y deja de lado los desarrollos de las últimas tres décadas (Fontanille, Fabbri, Parret, Zilberberg, Landowski, etc.), en especial de la sociosemiótica preocupada de la interacción.

Para esta vertiente vigente el sentido no es un simple producto reducido a la función expresiva y directamente evaluable con la realidad. Constituye una interacción consecuencia de la negociación entre sujetos, cuyas prácticas intersubjetivas requieren centrarse especialmente en la situación o contexto y en la copresencia del otro en tanto experiencia estética o sensible, fundamental para el acontecimiento estético. Este se hace presente como sentido porque una diferencia lo hace significar. El uso con intención artística del lenguaje tiende hacia una dirección, un efecto articulado y global. El análisis del mismo genera una significación de un discurso particular o significado. La crítica más que describir el contenido y los recursos formales debe revelar el efecto de sentido del acontecimiento estético como acto o presencia de una significancia; término que designa la globalidad de efectos estéticos de sentido de un conjunto o acto de lenguaje estructurado y enunciado.

Eric Landowski (2007) ha señalado que el teatro es un espacio de reflexión donde las sociedades se analizan y comprenden. Esa interacción compleja, de carácter especular más que espectacular, debe ser vivida intersubjetivamente de manera participativa muy próxima a una celebración ritual, en una suerte de comunión entre los que actúan y los que asisten, reconociéndose mutuamente. Asumir el arte

dramático como acontecimiento estético o experiencia artística define la naturaleza cognoscitiva (gnoseológica) que involucra a todas las artes frente a la discusión crítica de la vigente cultura del espectáculo. Deviene fundamental diferenciar el uso del lenguaje imaginativo de aquellos de intención informativa. La comunicación simbólica propende a la toma de conciencia crítica y al efecto de disidencia contrario a la evasión y el entretenimiento propios de la recepción pasiva.

## Conclusión

Al romper el escenario, Yuyachkani logra incorporar al público, que con su presencia y participación consigue convertir al teatro en arte disidente y auténtico que genera acontecimiento estético para propiciar conciencia crítica frente a la política cultural enajenante del espectáculo que solo pretende mera recepción y consumo. Por ello, la reflexión teatral debería acercarse a la teoría semiótica interesada en el uso del lenguaje (no solo verbal, sino también de la mirada, los gestos, la corporalidad, etc.) con intención escénica, porque “no solamente cumplen una función de signo en una perspectiva comunicacional, sino porque tiene al mismo tiempo valor de acto: acto de generación de sentido y, por eso mismo, acto de presentificación. De ahí esa ambición tal vez desmesurada: la semiótica del discurso que pretendemos emprender —la del discurso como acto— debería ser en el fondo algo así como una “poética de la presencia” (Landowski, 2007, p. 10). El teatro implica una poética de la presencia de los otros como comunidad cooperativa y solidaria. De ahí su importancia para forjar una conciencia crítica y la disidencia que funda la revuelta pacífica de una desobediencia civil futura.

## Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2019). *Creación y anarquía. La obra en la época de la religión capitalista*. Adriana Hidalgo Editores.
- Chiarella, M. (2014). “El teatro como realidad alternativa”. En P. Encinas (ed.), *Stanislavski desde nuestros teatros* (pp. 207-216). AIBAL, Embajada de Brasil y Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Dubatti, J. (2016). *Una filosofía del teatro. El teatro de los muertos*. Asociación Iberoamericana de Artes y Letras y Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.
- Huamán, M. Á. (2021). *Una poética del mañana. Teoría literaria del siglo XXI*. Fondo Editorial de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y Dedo Crítico.
- Landowski, E. (2007). *Presencias del otro*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Rancière, J. (2008). *El espectador emancipado*. Ellago Ediciones.