

Desenmascarar al fantasma o la contradicción ontológica de mirar al que mira*



Patricia Reynoso Maciel**/Universidad Autónoma Metropolitana,
Unidad Iztapalapa, México

EL ESPECTADOR ES un *fantasma*, es aquel que existe sin ser visto, que está presente mientras permanece desapercibido. Esta afirmación es el punto de partida de *Mirar al que mira. Teoría estética y sujeto espectador* —obra ganadora del II Premio Iberoamericano de Investigación Universitaria Ciudad de Cádiz y publicada en 2011 por Abada Editores— de la autora de Luis Puelles Romero, catedrático de la Universidad de Málaga y especialista en Estética y Teoría de las Artes.

Preocupado por la escasa atención que la historiografía artística y la estética filosófica han prestado al espectador como parte fundamental del fenómeno artístico, el autor lleva a cabo un estudio diacrónico en el que reconstruye la genealogía del espectador y nos invita a *desenmascarar al fantasma* a partir del reconocimiento de que la subjetividad es la gran ausente en los estudios estéticos y de recepción.

Si, como señala Hans Robert Jauss, el arte solo se convierte en proceso histórico concreto cuando interviene la experiencia de los que reciben, disfrutan y juzgan las obras, lo que a Puelles interesa es comprender por qué ha sido obviado ese a quien llamará *sujeto espectador*. Esto no significa que quienes reciben la obra hayan sido absolutamente ignorados. El autor reconoce los aportes que se gestaron desde la teoría estética a partir de los años cincuenta del siglo XX, cuando tanto las obras de arte como los estudios acerca de éstas dan un giro hacia la recepción como objeto de estudio.

Puelles nos dice que, aunque pareciera que la estética filosófica es el lugar natural para reflexionar acerca del espectador, en ella ha tenido lugar una suplantación relacionada con la subordinación de la disciplina a la tradición Kantiana. Es decir, se reemplazó “la historicidad del sujeto espectador por la entronización del concepto ilustrado de sujeto estético” (2011, p.20), dejando fuera de consideración la historia cultural para atender a la conciencia estética.

Así, el sujeto estético de tradición kantiana se yergue como un ser universal, una categoría libre de especificidades contextuales y sociohistóricas que pasa por alto al “sujeto de experiencia, de excitación y sentimentalidad, el sujeto interesado, implicado emocionalmente, empático, aburrido, indignado...” (p.21).

To unveil the ghost or the ontological contradiction of looking at the viewer
Pp. 207-210, en Versión. Estudios de Comunicación y Política
Número 36/mayo-octubre 2015, ISSN 2007-5758
<<http://version.xoc.uam.mx>>

En ese orden de ideas, ¿cómo ha sido hecho aquel que mira? y ¿cómo hemos llegado a ser como somos en tanto que sujetos capaces de experiencia estética? son las preguntas que guían esta obra. El primer paso será comprender quién es el espectador, por lo cual comienza por señalar la existencia de dos posiciones teóricas acerca del público y el espectador. La primera comprende al público como un medio de indiferenciación y disolución de los individuos en lo común, como una totalidad homogénea donde no hay reconocimiento del individuo en el marco colectivo; en esta corriente reconoce a Jean Paul Sartre, Ortega y Gasset y Honore Daumier, por mencionar algunos. La segunda posición, por el contrario, entiende el público como un medio de diferenciación y afirmación de sus individuos integrantes; como figuras representativas menciona a Aristóteles y a Elias Canetti.

Él mismo se coloca dentro de la segunda postura, al considerar que el espectador es la partícula de la que se compone el público; es el sujeto que mira *entre* otros sujetos que miran. En tanto, el público es la abstracción categorial de los rasgos compartidos por los espectadores. Y, advierte, es precisamente esta ambigüedad la que define al espectador: sólo puede existir como sujeto en tanto parte del grupo. En ese sentido, la esencia del espectador se sustenta en la *ilusión de individualidad*, la creencia de los espectadores de que la vivencia por la que están pasando —al estar sustentada en lo sensible— sólo les está pasando a ellos como individuos y es diferente de lo que puedan estar experimentando los otros espectadores.

Entonces, el público y el espectador no son lo mismo. A su vez, el sujeto espectador no es cualquier individuo en el público. Sin ánimos de hacer una tipología exhaustiva, sino más bien de comenzar a definir a su sujeto de estudio a partir de lo que no es, el autor nos presenta a otros dos sujetos, ya bien caracterizados para el siglo XVIII por G. E. Lessing: el filósofo y el crítico. El filósofo es aquel que intenta comprender el sentimiento de agrado, cuestiona su origen, sus principios y reglas generales, busca las leyes universales que lo rigen. El crítico analiza la aplicación y ejemplos particulares de estas reglas generales. En ese sentido, estos dos sujetos deben tomar distancia de la obra para lograr sus objetivos.

Por su parte, el espectador, o aquel al que Lessing llama aficionado, no necesita legitimar sus juicios estéticos ya que, a diferencia de los del crítico y el filósofo, estos no se basan en cuestiones lógicas. Su valoración de la obra no exige justificación porque sus criterios son sensibles, no racionales. Así, según Puelles, a partir del siglo XIX, la estética del juicio, propia de la Ilustración, va cediendo terreno ante una estética de la vivencia sentimental fundamentada en la subjetividad del *saber sentir*, en tanto que el espectador se ha perfilado como un individuo burgués regido por su propia sensibilidad y capaz de sentir placer a través de la representación ilusionística.

El sujeto espectador es ese que está ahí *expectante*, con el único fin de ser provocado. Y con la voluntad de

“dejarse engañar” por la ficción. Y es un engaño así, entre comillas, porque la emotividad del espectador está pactada. La emotividad que despliega es en sí misma, para Puelles, una ficcionalización de las emociones: lo que el espectador siente es real, pero sabe que está sintiendo sin consecuencias y que es libre de interrumpir esa ficción en cualquier momento. Esto es lo que llama el *ethos de la implicación*, una actitud de credulidad ante los componentes narrativos, morales e ideológicos de una obra. Y es desde aquí también que el espectador valora la obra, según la manera en que esa retórica surte efecto en él, según cómo le hace sentir (p.54).

Son esas las dos grandes diferencias entre el sujeto espectador y el sujeto estético: su actitud y su objeto. Según su actitud en relación con la representación estética o la ficción artística, el sujeto estético toma distancia de la obra para formular juicios personales y libres que pueden ser defendidos ante los juicios de otros sujetos; el sujeto espectador, en cambio, busca acortar la distancia con la obra para exponerse a la vivencia que pueda brindarle la obra, sus juicios al respecto son morales, emocionales. En cuanto al objeto que produce la experiencia estética, en el caso del sujeto estético, Puelles considera que radica en la admiración de los logros formales de la obra, en tanto que en el sujeto espectador consiste en dejarse influir de sentimentalidad y emoción por la ficción.

Llegamos aquí al punto nodal donde advertimos dos aspectos que el autor ya nos venía anunciando desde la introducción. El primero es la tesis central de la obra: los espectadores sólo existen a la par de la ficción y esto únicamente ocurre en la Edad Moderna (periodo que el autor ha tomado en consideración desde los siglos XV y XVI hasta finales del siglo XIX y principios del XX); antes de ella son receptores y después de ella son receptores consumidores y usuarios. El segundo aspecto es que para crear este perfil del sujeto espectador se ha valido de las características que le resultan más pertinentes en cada época, sin poner especial atención a las diferencias al interior de las propias artes, lo cual reconoce como su mayor limitación.

Veamos entonces cómo se explica el autor esta transición.

Ya que la relación estética del espectador con la ficción apela a su subjetividad, debe suceder a solas. Pero recordemos que el espectador es la partícula del público, de tal manera que es condición necesaria de su existencia estar entre los otros al mismo tiempo que ser capaz de aislarse. Por lo tanto, los espacios para la recepción estarán dispuestos de tal manera que sea posible que el individuo se aisle de los demás. El palco es el mejor ejemplo de un espacio de aislamiento *en* lo público, que supone también un espacio de distinción, un espacio simbólico para la diferenciación social: “aislarse, en fin, para mirar y mirar-se, cumpliéndose de este modo el ejercicio especular sobre el que se erige el sujeto moderno” (p.226). El juego de ver y ser visto. El sujeto expuesto (a la ficción) se transforma en sujeto exhibido (ante los otros), un

sujeto de distinción, un sujeto de élite que mira obras igualmente de élite.

El espectador burgués se convierte en una figura del individualismo moderno, que algunas prácticas artísticas se darán a la tarea de ridiculizar e intentar provocar. Según Puelles, a partir de 1830 el espectador va ir apareciendo paulatinamente en la obra —muy notablemente en la caricatura y en la pintura—. Se busca incomodarlo, interpelar a su hipocresía social y que, al tiempo que es receptor de la obra, se responsabilice del sentido que da a esta. La distancia entre el espectador y la escena se acorta al quedar este implicado en ella. Al mirar, lo que ve es su propio reflejo. Cuando se descubre mirado deja de ser estrictamente espectador.

Esta conversión se da a la par de la proliferación de tecnologías del sujeto (en términos foucaultianos), que lo vuelven corpóreo, visible y objeto de la mirada escrutinadora. De la misma manera en el arte, ya no se trata de observación sino de vivencia corpórea, ya no de representar la realidad sino de convertir la realidad misma en objeto de placer estético.

Así, para finales del siglo XIX, es lo sensual lo que entra en escena. A este momento se refiere el autor como *la triple pérdida de la significación* (p.232):

- a. *La pérdida de la evidencia o lo sensual opaco*: se abandona el ideal de arte como reproducción del mundo e ilusión de realidad, para dar paso a las artes como productoras de sentido, que el arte no sea una suplantación de la realidad sino una realidad en sí misma.
- b. *La identificación emotiva y vivencial*: hay una pérdida de legitimidad de la distancia entre sujeto y objeto, ya que lo que se busca no es el juicio sino “dejarse absorber vivencialmente por el hecho artístico como agente de experiencia” (p.234).
- c. *Restauración del cuerpo aisthético*: la actitud contemplativa, cuya metáfora es el ojo, es rechazada, cediendo paso al cuerpo sensible, para la satisfacción de la experiencia estética.

A su vez, este momento se caracteriza por el diseño y la estetización de la ciudad industrial, comercial y espectacular, los que posibilitan que otros fenómenos, además de la obra de arte, se vuelvan objetos estéticos. Esto llevará a una estetización generalizada: cualquier objeto es susceptible de ser apreciado artísticamente.

La industrialización hace posible la proliferación de objetos de consumo barato que darán pie al arte de masas democratizando la experiencia estética y sacándola de los espacios burgueses para llegar a un mayor número de población. Ello también incluye la invención de artefactos productores de excitación, novedad y entretenimiento, que alimentan lo que Puelles llama las dos industrias del efecto intenso: la industria de lo sensual y la industria de lo sentimental, las cuales buscan intensificar los efectos sobre el cuerpo del espectador volviendo al origen mismo de la *aisthesis*, sentir la sensación y sentir el sentimiento.

El siglo XX será espacio de coexistencia de las artes contemporáneas (Bellas Artes) y las artes del entretenimiento, como el cine, la televisión y los videojuegos (p.258). Durante este periodo, el autor identifica tres momentos analíticos: las vanguardias artísticas de principios de siglo, el giro de la década de 1960 y, por último, los nuevos consumos de la imagen.

Las vanguardias artísticas con las que arranca el siglo XX fueron especialmente críticas de la supremacía de la ocularidad. Por ello, perseguían un efecto de irreconocibilidad y extrañamiento en sus receptores volviéndolos parte de la obra, exigiéndoles una mirada crítica del arte y, por tanto, de sí mismos. Estas corrientes rechazan los entretenimientos por considerarlos alienantes y reclaman como necesaria la participación activa del espectador, con lo que al mismo tiempo lo ponen en el sendero de su desaparición. Pero estas vanguardias no forman parte del gusto popular de aquella época y, ciertamente, provienen de un sector: la burguesía. Su disfrute requiere del manejo de un código estético que no forma parte del repertorio de las clases populares, que más bien se sienten humilladas e incapaces de entender el arte. Así, las vanguardias contribuyen a acrecentar la división entre los receptores del arte contemporáneo y de las artes del entretenimiento.

En la década de 1960 es donde Puelles localiza contundentemente la desaparición histórica del sujeto espectador. Este momento es la cumbre de su visibilización, ya que pone fin a los tres elementos que le habían caracterizado en la modernidad: la distancia, la inocencia y la invisibilidad.

Las artes apelan a la experiencia del receptor creando obras abiertas comprendidas como acción (en contraposición a la contemplación inerte) y que requieren que este se coloque en la obra. Se pone fin a la distancia corporal en tanto que el espectador deja de ser aquel que mira el objeto artístico y se convierte en parte del objeto artístico en sí mismo. De la misma manera, el espectador deja de ser inocente. Como parte de la obra es responsable de ella, de su interpretación y significado. La intención no es crear obras con sentido, sino crear obras que requieran la implicación del espectador como dador de sentido. Por último, estos dos giros hacen al espectador sujeto de interés para las teorías estéticas de la época, lo visibilizan y lo transforman en objeto de análisis en el que recaen las miradas críticas.

Al mismo tiempo, sigue su curso la separación entre el arte contemporáneo y las artes del entretenimiento. Desaparece el espectador pero es ya inminente la presencia de diferentes tipos de receptores: aquel al que Puelles llama *post-espectador*, el receptor urgido de participar en la obra (p.289); y el usuario y consumidor de imágenes “poco nutritivas” pero accesibles, “espectador de serie B, cercano al cine, el cómic y los espectáculos de masas” (p.285). No obstante, en la división entre estos dos mundos del arte, el autor reconoce zonas de hibridación, como el cine y la literatura, que constituyen espacios de coexistencia entre las Bellas Artes y el arte de masas.

Así, llegamos a las últimas décadas del siglo XX y al inicio del siglo XXI. Las artes han dado el giro de la representación hacia el acontecimiento. El artista se ha aliado con las tecnologías capaces de lograr la estetización espectacular del mundo y de *realizar* la ficción (p.297). Las tecnologías absorben lo real, pero si la ficción se vuelve *realizable* ya no podemos hablar de ficción y, siguiendo la tesis de Puelles, sin ficción no podemos hablar del espectador.

Si este es el momento del post-espectador, entonces lo es también de la post-ficción. Ante una amplia gama de industrias e ingenierías para el consumo estético se vuelve imposible delimitar la ficción a un escenario concreto y nos coloca en un estado de hiperrealidad, lugar donde se desdibujan la realidad y la fantasía, donde se ha estetizado de manera general la vida cotidiana. Lo estético se vuelve valor de consumo que permea todos los ámbitos de la cotidianidad y los sujetos, por tanto, consumidores y usuarios de estas industrias estéticas.

No es que la ficción se realice *de facto*, sino que su ilusión es sumamente realista. Y tampoco nos referimos a que la ficción termine porque las post-ficciones sean verosímiles, sino porque han dejado de estar autocontenidas a la escena y se han expandido al grado en que participamos de ella en lo cotidiano. En palabras de Puelles, las ingenierías del consumo estético no se dirigen a «la transformación de la realidad sino, con especial énfasis a doblarla: “Acabada la utopía política que prometía cambiar la vida, nos queda, en régimen de hipermodernidad, el juego virtual de llevar ‘una doble vida’”» (p.310). En ese sentido, el epítome de esta hiperrealidad sería la desaparición de la pantalla en tanto que, al estar en todas partes, se vuelve imperceptible y lo que en ella ocurre se vuelve parte de la “realidad real”.

Para el autor, asistimos a un momento en el que sentir lo media todo, todo pasa por la dimensión estética puesto que la sensibilidad es la esfera humana predominante y, por lo tanto, hay un exacerbado consumo de *lo sentido* (p.300). Esta ha sido una de las principales críticas que desde las Bellas Artes se ha hecho al arte de masas: su exceso de idealización de la sentimentalidad.

Pero es allí, precisamente, donde el espectador encuentra su último bastión, porque, afirma Puelles, todos los sujetos son receptores, pero “sólo son espectadores quienes tienen por objeto de atención y comprensión la ficción ilusionista y emocionante” (p.325). Y es en el cine, en sus narrativas y en sus géneros, donde reconoce la pervivencia de los placeres del sentir ilusorio. No es casualidad, además, que siga siendo el espacio de contacto por excelencia entre las Bellas Artes y el arte de masas. Por ello, el autor nos recuerda que en la construcción estética de la subjetividad aquellas actividades asimiladas (estigmatizadas) al mero entretenimiento valen la pena de ser analizadas desde una perspectiva estética.

La historización del espectador trazada en esta obra, si bien, como su autor reconoce, se ve limitada para abarcar las diferencias entre los respectivos espectadores de cada una de las artes, sí logra dibujar un perfil tipo de los

sujetos receptores desde el Renacimiento hasta nuestros días. ¿Es posible definir un objeto (sujeto) sin utilizar un sistema clasificatorio? ¿Y es posible un sistema clasificatorio sin tipificación? Reconozcamos, entonces, que la delimitación ha sido necesaria para la creación de categorías analíticas, pero sin olvidar que no existe sistema clasificatorio sin huecos y sin entrecruzamientos. Si bien público, espectador, filósofo, crítico, autor, etcétera, no son lo mismo, tampoco son categorías absolutas. Es decir, todo sujeto —idealmente— puede alternar entre ellas.

Aunque reconoce las actividades de entretenimiento como rica veta de análisis por su potencial estético, de tanto en tanto cae en juicios de valor que las dibujan como carentes de sentido o de menor calidad; del mismo modo que no reconoce que sus consumidores y usuarios son cada vez más exigentes con los contenidos de lo que consumen, porque no solo pueden ser selectivos, sino que tienen capacidad de acción ante la amplia oferta multimedia de hoy en día. No obstante, el trabajo de Puelles hace gala no solo de sus dotes ensayísticos y de un arduo trabajo de investigación historiográfica, sino también de una capacidad analítica cuyo principal aporte es colocar sobre la mesa al espectador en tanto consumidor simbólico.

La pregunta por la construcción del espectador es también la pregunta por la construcción del sujeto sensible contemporáneo. Recordemos que somos —siempre hemos sido— sujetos de consumo estético. Por eso aún deambula por ahí el fantasma de la ficción emocionante.

Recibida: 15 de agosto de 2015

Aceptada: 21 de agosto de 2015

*Reseña del libro *Mirar al que mira. Teoría estética y sujeto espectador* de Luis Puelles Romero (2011), Madrid, Abada Editores, 344 pp.

** Autora: Patricia Reynoso Maciel

Licenciada en Antropología Social por la Universidad Veracruzana, con especialización en Antropología de la Cultura por la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa (UAM-I). Actualmente estudia la maestría en Ciencias Antropológicas en la UAM-I, México. <patrymaciel@hotmail.com>.

Imagen de inicio:

Portada de *Mirar al que mira. Teoría estética y sujeto espectador*, Madrid, Abada Editores.

Cómo citar esta reseña:

Reynoso, Patricia (2015), “Desenmascarar al fantasma o la contradicción ontológica de mirar al que mira”, *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, núm. 36, mayo-octubre, pp. 207-210, en <<http://version.xoc.uam.mx/>>.