

Enfoques metodológicos en el análisis del Teatro: marco sociológico

Gustavo Rádice

Licenciado en Artes Plásticas orientación Escenografía. Doctorando en Arte Latinoamericano Contemporáneo por la FBA, UNLP. Prof. Adjunto Cátedra de Escenografía I-V, FBA, UNLP. Miembro integrante de diversos proyectos de investigación sobre teoría teatral e historia del teatro en el marco del Programa de Incentivos a Docentes Investigadores de la Secretaría de Políticas Universitarias, Secretaría de Ciencia, Tecnología e Innovación Productiva de la Nación, Ministerio de Educación de la Nación. Miembro del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA), FBA, UNLP. Participante en congresos, encuentros, jornadas nacionales e internacionales sobre historia del arte y teatro. Coordinador del Grupo de Estudios de Artes Escénicas del IHAAA.

Natalia Di Sarli

Profesora en Artes Plásticas orientación Escenografía. Maestranda del Magíster en Estética y Teoría de las Artes, FBA, UNLP. Ayudante Diplomada Cátedra de Escenografía I-V, y Ayudante Diplomada Cátedra de Lenguaje Visual III, FBA, UNLP. Becaria de Iniciación en Investigación y Becaria de Perfeccionamiento en Investigación por la UNLP en el área de Ciencias Sociales. Miembro integrante de diversos proyectos de investigación sobre teoría teatral e historia del teatro en el marco del Programa de Incentivos a Docentes Investigadores de la Secretaría de Políticas Universitarias, Secretaría de Ciencia, Tecnología e Innovación Productiva de la Nación, Ministerio de Educación de la Nación. Miembro de Grupo de Estudios de Artes Escénicas del IHAAA. Participante en congresos, encuentros, jornadas nacionales e internacionales sobre historia del arte y teatro. Premio COAP de la prov. de Buenos Aires, Salón Arte Joven 2003.

Al tratarse de una estructura compleja de construcción de sentido, el objeto Teatro se presenta al abordaje científico cargado de problemáticas y debates sobre la esencia de su *episteme*. La multiplicidad y complejidad de sus componentes han propiciado una diversidad de enfoques sobre la dimensión escénica en sí misma y sobre la interrelación que establece con la esfera histórica o dimensión socio-cultural que la contiene. Dichos enfoques, surgidos de la interacción con otras disciplinas –tales como la sociología, la lingüística o la antropología histórica–, se sitúan en un marco de conflicto e interrelación mutua a la hora de definir parámetros de referencia sobre el Teatro como objeto de investigación. Estos parámetros de referencia conforman una suerte de líneas-fuerza o margen de tensión entre los enfoques denominados *dramaturgistas* y *espectaculistas*. Otras variables la constituyen la relación entre dimensión textual y dimensión social del Teatro; el conflicto entre la atemporalidad estética del Teatro interpretado como objeto de arte y la temporalidad histórica de su lectura como objeto cultural, o la relación entre polisemia y referencialidad de los componentes teatrales. Establecer paradigmas epistemológicos en función de abordajes analíticos del discurso teatral presenta una diversidad de variables metodológicas, en tanto que el Teatro es una multiplicidad de estructuras textuales relacionadas entre sí y que se concretizan mediante soportes materiales diferentes.

Esta diversidad de perspectivas metodológicas sobre discurso y práctica teatral ha producido una red compleja de hipótesis sobre los modos en que se articulan y definen los componentes del hecho teatral.

La interdisciplina en los estudios teatrales

Si las perspectivas metodológicas sobre el estudio del Teatro se construyen a partir de variables analíticas enmarcadas dentro de las ciencias sociales, esta apropiación de paradigmas de otras disciplinas constituye un marco epistemológico

interdisciplinar. Dicho marco interdisciplinar se ofrece de referencia para la construcción de marcos analíticos propios sobre el objeto Teatro. Una vez establecidos dichos marcos de análisis es que se puede acotar el objeto de estudio y establecer los potenciales enfoques analíticos sobre la práctica escénica superando una visión metodológica única. De esta manera, cabe señalar que el debate no debiera estar centrado en la definición del objeto de estudio como eje central, sino en las diferentes variables que posibilitan abordar dicho objeto desde la multiplicidad y complejidad de sus dimensiones constitutivas. El Teatro, más que la suma de sus componentes particulares, se constituye como objeto estructural complejo que condensa en sí mismo la dimensión de imaginarios particulares y colectivos de una sociedad, la multiplicidad de material expresivo de una cultura y la experiencia histórica en la que ambas se interrelacionan. Es entonces posible y factible de ser analizado desde una visión interdisciplinar que permita vislumbrar, por parte del investigador, el complejo entramado de sus relaciones internas y la vinculación con las esferas simbólico-sociales que lo sustentan.

En este punto se hace evidente que la especificidad del objeto de estudio y las características del enfoque propuesto hacen necesaria la formulación de una metodología que reúna aportes de distintas disciplinas. En consecuencia, cabe insistir en la necesidad de mantener líneas de análisis interdisciplinarias para abordar el funcionamiento discursivo de la práctica teatral. Es en este sentido que, además de los conceptos definidos anteriormente desde la sociología, se hace necesario sumar los fundamentos teóricos de la sociología del arte de Pierre Francastel, la teoría del análisis de los discursos sociales de Eliseo Verón y la teoría de los géneros de Oscar Steimberg, constituyendo un aparato metodológico interdisciplinario necesario para poder conceptualizar al hecho teatral desde las relaciones intertextuales de significación.

La teoría de los discursos sociales se sitúa en un plano diferente al de la lingüística, pero sin negar las relaciones entre ambos y el hecho de que el saber lingüístico es imprescindible para una teoría de los discursos sociales. El concepto de discurso rompe con el modelo binario de signo de raíz saussuriana y abre la posibilidad de un modelo ternario sobre la significación más cercano al modelo de Pierce. Al alejarse del modelo binario, el signo se aproxima a la noción de productividad

de sentido y se vincula con la teoría generativo-transformacional que se desarrolla, no en un marco descriptivo taxonómico, sino en la articulación entre el sentido y los procesos socio-culturales. Una teoría de los discursos permite recuperar problemas olvidados por la lingüística, «(...) la materialidad del sentido y la construcción de lo real en la red de la semiósis».¹ Eliseo Verón formula una hipótesis que es inseparable del concepto de discurso:

Toda producción de sentido es necesariamente social: no se puede describir ni explicar satisfactoriamente un proceso significante, sin explicar sus condiciones productivas. Todo fenómeno social, es en una de sus dimensiones constitutivas, un proceso de producción de sentido cualquiera sea su nivel de análisis.²

Los *objetos* que interesan al análisis de los discursos son sistemas de relaciones que todo producto significante mantiene con sus condiciones de generación por una parte, y con sus efectos, por otra.

Por otro lado la sociología del arte, en la orientación de Pierre Francastel, más que una metodología de análisis, es una disciplina que centra el estudio en el objeto y sus relaciones con el entramado social:

Se observa que una Sociología del Arte digna de este nombre- y capaz de reivindicar un carácter científico- no implica la consideración de la dispersión en la sociedad de objetos creados como por milagro. La Sociología del Arte implica sí, un nuevo enfoque de cierta categoría de objetos: los objetos figurativos y los monumentos, teniendo en cuenta que el artista representa una de las formas fundamentales de actividad del espíritu. Es, en consecuencia, a nivel de un análisis profundizado de las obras como únicamente se puede construir una Sociología del Arte como el producto de una actividad problemática, cuyas posibilidades técnicas, así como las capacidades de integración de sus valores abstractos, varía de acuerdo con cada uno de los ámbitos considerados.³

Francastel especifica la condición de la obra de arte como un objeto de civilización portador de significación sobre el que se proyectan ideas, mitos, etc., que se articulan con las capacidades técnicas y las necesidades simbólicas de una de-

¹ Eliseo Verón, *La Semiósis social*, 1988, p. 123.

² Eliseo Verón, *op.cit.*, p. 125

³ Pierre Francastel, *Sociología del Arte*, 1983, p. 13

terminada sociedad, constituyendo así una serie de nociones y operaciones analíticas, que demuestran la naturaleza de la obra como un verdadero pensamiento visual poseedor de un lenguaje visual, capaz de dar cuenta de la coexistencia de estructuras de percepción y representación que tiene una extensión temporal; pasado y presente confluyen sobre una misma obra.

Finalmente, la teoría de los géneros alude en una primera instancia a un asunto complejo que es el de las relaciones entre cambio y permanencia en la producción discursiva, y en una segunda instancia, a las modalidades organizadoras del discurso, no desde una óptica taxonómica, sino desde un área conflictiva en donde prevalecen las relaciones entre el discurso y el discurso ordenador. Al respecto, Steimberg sostiene:

Los géneros existen e insisten en los medios, también insisten esas clasificaciones que constituyen, de por sí, un objeto de investigación con interés propio, en tanto interpretante estabilizado en una región cultural. En este contexto cobran un nuevo sentido los estudios narrativos, el conjunto de los retóricos y, en una dimensión más amplia, todo el campo de los análisis enunciativos y discursivos en sus distintas vertientes.⁴

A partir de este enfoque cabe señalar entonces la importancia que tiene la sociología como eje metodológico articulador, ya que no resta importancia a las relaciones que se producen con el campo social, permitiendo abordar el hecho teatral desde diferentes enfoques analíticos, e incluir o discriminar conjuntos de hechos teatrales según las particularidades del mismo. La sociología como sustento teórico establece un primer acercamiento y le otorga al análisis una base conceptual que luego se puede cruzar con otras disciplinas para así descifrar los mecanismos espectaculares que componen el hecho teatral y superar la asociación arte/macro y procesos socio-económicos. Es importante aclarar este punto, ya que al describir o localizar los procesos de producción de sentido del discurso teatral, debe señalarse que dicho proceso tiene en cuenta al campo social como lugar de enunciación dentro del discurso teatral.

El marco sociológico

A principios de la década del 60 surge una serie de estudios referidos a la noción del Teatro entendido en su dimensión de *práctica social*. Jean Duvignaud plantea desde la sociología del teatro

que los múltiples factores que componen la trama del espectáculo teatral están íntimamente conectados con lo que él denomina estructuras colectivas y que de alguna manera esta conexión es insalvable y que en cierto punto se puede concebir teatro y sociedad como un todo viviente que manifiesta, no sólo la sociedad y sus instituciones,⁵ sino que también subyace en la representación el imaginario social que sustenta el universo simbólico de los individuos.

Desde la sociología del teatro se ha indagado cómo descifrar los procedimientos por los cuales el Teatro toma contacto con la sociedad, o dicho de otra forma, cómo las diferentes prácticas teatrales a lo largo de su historia y desde su esfera material, cómo se entiende la representación, toma contacto directo con la dimensión significativa de los fenómenos sociales. Del mismo modo, un punto relevante es también verificar cómo esta manera de representar visualmente lo que previamente no estaba representado, al unirse con la dimensión significativa de los fenómenos sociales produce sentido dentro de un sistema cultural específico.

Existe un reconocimiento inicial de las diferentes líneas analíticas que hasta el momento han conceptualizado la práctica teatral definiendo la preeminencia de un cierto componente por sobre otro. Por un lado encontramos las originadas sobre el énfasis *dramatúrgico* o propias del análisis textual-literario; y por otro, las que toman la noción de *espectáculo* nacido del privilegio del movimiento, como por ejemplo la danza y la mímica. Estas variables permiten establecer diferentes modalidades de anclaje analítico sobre el objeto Teatro, el cual pareciera convertirse en una suerte de macrosistema totalizante de la experiencia estética, pero factible de descomponerse en microsistemas que podrían analizarse aisladamente. A lo largo de la historia del Teatro, el elemento más relevante siempre ha sido el texto dramático, poniendo así énfasis en la palabra. Esta perspectiva del hecho teatral surge como consecuencia de la importancia que ha tenido la palabra en los diferentes momentos históricos.

Si nos remontamos a las historizaciones socio-culturales del Teatro, podemos comprobar que uno de los puntos más sobresalientes del discurso teatral lo constituye la enunciación de relaciones dialécticas entre *lo colectivo* (entendido este concepto como sociedad, público o sistema cultural) y *lo individual* (entendido este concepto como sujeto, espectador o *habitus* social). Las estructu-

⁴ Oscar Steimberg, *Semiótica de los medios masivos*, 1983, pp. 17-18.

⁵ Ver Jean Duvignaud, *Sociología del teatro*, 1970, pp. 10 -11.

ras colectivas se hallan insertas en el conjunto combinado de acciones teatrales. Dichas acciones pueden definirse como una serie de acontecimientos escénicos y un conjunto de procesos y transformaciones visibles en escena que se organizan desde las representaciones colectivas sobre la temporalidad, la espacialidad y la dimensión simbólica de los artefactos teatrales. Este conjunto de representaciones solo guarda sentido cuando está en relación con los *habitus* sociales que caracterizan a una sociedad. El espectador, como sujeto histórico interpretante de dichas acciones, decodifica las estructuras teatrales manifiestas no solo por pertenecer al sistema cultural, sino también por lo profundo de la cohesión social del cual es partícipe. Estas relaciones entre acciones teatrales, sujeto y *habitus* social se encuentran legitimadas por diversas instituciones que le dan significado y que sostienen estructuras más complejas sobre las que descansa el sistema cultural.

Si se parte del concepto de práctica escénica como un segmento de la experiencia social, en donde los participantes (personajes) se han adosado el ropaje de esa experiencia para crear un rol teatral, las relaciones estructurales que se conforman en el interior de la práctica escénica están vinculadas a estructuras sociales mucho más complejas que no se pueden analizar bajo la simple fórmula polisemia / referente.

Para el teórico teatral Marco De Marinis⁶ el Teatro no es un reflejo directo del modo social, sino una conceptualización o lectura particular sobre ciertos aspectos existentes en un determinado conjunto social, el cual es significado de manera específica en objetos y sujetos simbólicos cuyas características no siempre son estables. La materialización de dicha lectura particular traerá aparejada en su recepción una multiplicidad de lecturas, tanto desde el espectador *raso* como de otros autores y directores que, partiendo primero del estrato receptor, devienen luego en estrato productor de textos dramático-espectaculares. Por esta razón, la subjetividad del texto dramático impediría tomarlo como un documento histórico de primera magnitud, ya que si bien observa una estrecha relación con el contexto histórico, no es una descripción objetiva del mismo sino una óptica personal del autor sobre ciertos componentes de su interés. Asimismo, el autor considera la preeminencia de la función comunicativa del texto, el cual establece una vinculación semántica múltiple con el espectador, por encima de las particularidades del momento en que se produce. De esta

forma, las cualidades del texto ponen el énfasis en la expresión de contenidos que, si bien se hallan vinculados a las problemáticas contextuales, no son sino versiones particulares de aquellas. Versiones cuya recepción a su vez nunca es mecánica, directa o desprovista de matices individuales por parte del espectador.

En lo concerniente al abordaje del espectáculo como objeto de estudio, De Marinis reflexiona sobre lo vital del análisis de las condiciones de *producción* y de *recepción* del mismo. La indagación sobre la producción teatral implica el estudio del texto espectacular a partir de tres aspectos principales:

- a) Las formas dramático-escénicas utilizadas;
- b) La relación entre contenido dramático y cuadro social emergente;
- c) La función institucional del Teatro en cuanto organismo de cohesión social y entidad legitimaria de formas y contenidos artísticos.

Es de esta manera que el espectáculo trasciende lo meramente descriptivo para transformarse en un vehículo de opiniones elaboradas de forma individual sobre un cierto estado de cosas. La organización formal del hecho teatral radicada en el texto de puesta en escena, involucra un sistema estratégico de producción, significación y comunicación integral que se materializa en el texto espectacular. Dicho texto espectacular se caracteriza por ser un *colectivo de enunciación teatral* ya que se halla compuesto por escenógrafos, vestuaristas, musicalizadores, etc., quienes aportan los elementos simbólicos extraverbales que refuerzan y circunscriben los parámetros del discurso dramático.

En esta instancia aparece como posibilidad para el tratamiento de aspectos no totalmente contenidos en las líneas ya reconocidas, una entrada de análisis que permita replantear los problemas del discurso teatral desde la complejidad de las relaciones entre los diferentes elementos que componen la práctica escénica y el sistema cultural.

En el marco de la *recepción*, De Marinis objeta ciertas líneas de análisis que tienden a encasillar de manera predecible y mecánica las preferencias del público sobre ciertos espectáculos a partir de su extracción socio-cultural: sostiene que debe abordarse primero las expectativas de dichos grupos sobre la asistencia a espectáculos, para luego generar una conclusión sobre el porqué de su afluencia a tal o cual género o categoría de eventos teatrales. Dichas expectativas interesan al análisis en cuanto al progresivo avance de la noción de *público* a la de *espectador* (de la naturaleza

⁶ Ver Marco De Marinis, *Comprender el teatro*, 1997, p. 65 y ss.

homogénea del primero, ligado a la sociología, se avanza a la especificidad antropológica del segundo). La vinculación comunicacional entre espectáculo y espectador es tanto más compleja e insondable pues incluye una variable de matices, disquisiciones y relaciones lógico-sensibles netamente particulares, las cuales difieren de los comunes denominadores (aspectos de la obra más o menos generales y manifiestos) que el espectador mantiene como parte del *público* homogéneo. En este caso, entonces, el acto comunicativo se da en forma dialéctica, recíproca y necesariamente dinámica, en tanto es el espectador quien a partir de la mirada *construye* la obra, la que a su vez es presentada ante él mismo (entendida, en términos estrictos, como un conjunto de personas que recita y corporiza un parlamento ficcional en un espacio y tiempo ficticios) para ser *construida* en el instante de su recepción, no de su ejecución: el hecho teatral existe como tal dentro del margen receptor, el cual implica una serie de procesos perceptivos, hermenéuticos, selectivos y afectivos, donde también cuenta el nivel de complejidad y abstracción, el previo conocimiento de distintas variantes de montaje teatral y otros sistemas extrateatrales, además de sus propias expectativas sobre el Teatro como arte y la obra en particular. Si bien las condiciones materiales de la representación influyen de manera importante en su potencial de recepción, podría decirse que el rol del espectador es decisivo en la realización del hecho teatral, en tanto es quien concreta en la praxis perceptiva el acto de comunicación y establece de ese modo las condiciones semánticas de la obra por medio de sus niveles cognitivos, aptitudes de discernimiento y motivaciones sociales e individuales, las cuales generan infinitas variables de interpretación sobre un mismo hecho teatral. Por esta razón no puede encerrarse al fenómeno teatral bajo una perspectiva causalista, pues se minimiza tanto su carácter recíproco como la dinámica y versatilidad constantes que constituyen la esencia de este proceso comunicacional.

Una de las nociones fundamentales del análisis sociológico es su conocimiento de las modalidades de acción-recepción en los vínculos de una sociedad –costumbres, creencias, prácticas– establecidos entre los actores sociales según las peculiaridades de los grupos que conforman. Estos víncu-

los actúan desde fuera del sujeto, imponiéndose por adaptación,⁷ mientras que los hábitos individuales proceden de una elección interior sobre ciertas estructuras de sentido, es decir, conforman una proyección propia del sujeto sobre ciertos vínculos. Dichos hábitos son entonces variables y maleables, pero no pueden sustraerse al sujeto de la fuerza coercitiva de las instituciones sociales.⁸ Los hechos sociales son, entonces, el conjunto de pautas para la organización de una estructura de acción colectiva, las cuales, si bien tienen ciertas variables restringidas y superficiales de ejercicio particular, se hallan insertas de manera radical en el trasfondo de los vínculos sociales, y por ende observan un papel fundamental en la producción – individual o colectiva– de conceptos, imágenes y símbolos, significantes dentro de un margen determinado de representaciones comunes.

Otro marco de análisis proveniente de la sociología objetiva se constituye desde la perspectiva de *campo* y *habitus* formulada por Pierre Bourdieu como sistema para explicar la dinámica de circulación y reproducción social. Su incorporación dentro del sistema de circulación y reproducción teatral, entendiéndolo por circulación y reproducción aquellos movimientos en la legitimidad social de las formas teatrales, permite comprender no solo los procesos e instituciones que vehiculizan la dominancia de determinadas formas teatrales por sobre otras, sino también qué lugar ocupa el Teatro dentro del entramado cultural y la historicidad de dichos procesos y posiciones legitimarias.⁹ Desde esta configuración, el campo teatral puede entenderse como el recorte histórico de un conjunto de líneas-fuerza entre agentes culturales poseedores de cierto capital simbólico (teatral), los cuales se hallan en permanente conflicto por la preeminencia de su legitimación simbólica en los circuitos de consumo cultural.

El imaginario social en función de la práctica teatral

El complejo entramado de significaciones del teatro se construye en el mundo de las sociedades policontexturales, y esto se logra a partir de las relaciones entre distintas instancias: el mundo simbólico, los esquemas perceptivos y el mundo fenomenológico percibido por los sujetos. A ellas habría que añadir las instituciones sociales que

⁷ Sin embargo, no debe tomarse esta adaptación como un mecanismo reflejo, pues las prácticas sociales no son recibidas pasivamente, sino que se transforman en representaciones comunes en cada uno de los estamentos de una sociedad

⁸ Puede definirse como institución social a aquellas creencias y modos de conducta establecidos por la colectividad, los cuales fijan parámetros y normas para la cohesión social. Dentro de las instituciones más comunes pueden inscribirse las normas jurídicas y morales, los dogmas religiosos y los sistemas regulatorios (financieros, seguridad, educación, etc.).

⁹ No sería lo mismo establecer una modelización de campo y habitus en el rol ocupado por el Teatro en ciertas culturas primitivas (donde adquiere rasgos de ritual mítico-religioso) que en las sociedades modernas, donde reviste un rol de industria cultural legitimado por criterios cuantitativos y cualitativos de gusto, consumo y masividad.

cohesionan a los sujetos a participar de un hecho colectivo y que a su vez sustentan y legitiman las doctrinas y prácticas grupales, las cuales establecen un bagaje simbólico-cultural específico. Los diferentes saberes culturales que conforman dicho bagaje poseerían validez y autoridad como tales sólo en tanto y en cuanto logran concretar, en un plano *real* o práctico, aquellos aspectos y sistemas que definen su modalidad constructora de sentido y generar, por su propia fuerza persuasiva, un *consenso colectivo* a través de la conformación de los correspondientes públicos que participen de estas representaciones colectivas. Los mecanismos o dispositivos de construcción de sentido establecen relaciones de confianza y por tanto de aceptación de lo que se percibe como algo real; estos dispositivos están dentro del campo de los imaginarios sociales y es a partir de este punto que se logra la cohesión grupal. Una primera definición de imaginarios sociales abarcaría a todos los esquemas que son construidos socialmente y que nos permiten percibir algo como real, explicarlo e intervenir operativamente en lo que en cada sistema social se considere como realidad.

Es así que puede definirse al imaginario como el repertorio acumulativo y constante de símbolos móviles y hegemónicos, circulantes y disponibles en la sociedad, los cuales –sistematizados y legitimados por ella misma– establecen una relación dialéctica entre la *imagen mental* del individuo y la *imagen real* percibida por éste, dando como resultado la construcción personal del entorno.¹⁰ Esther Díaz establece que:

(...) un imaginario colectivo se constituye a partir de los discursos, las prácticas sociales y los valores que circulan en una sociedad. El imaginario actúa como regulador de conductas (por adhesión o rechazo). Se trata de un dispositivo móvil, cambiante, impreciso y contundente a la vez. Produce materialidad. Es decir, produce efectos concretos sobre los sujetos y su vida en relación, así como sobre las realizaciones humanas en general.¹¹

El significado de la percepción inmediata del sujeto hacia el objeto se construye a partir de la creación de un mundo sin división entre imaginario y *realidad concreta*, puesto que *se cree lo que se ve*, y es así como a partir del imaginario se cree posible lo imposible. Pero en este juego el sujeto desnaturaliza lo observado, puesto que no aprehende *la realidad*, sino que percibe imágenes que

interceptan básicamente la división entre mundo imaginario y mundo *real*. La realidad se escapa de la percepción ingenua del sujeto, ya que existe una separación entre objetos de conocimiento y objetos reales. En estas condiciones podemos comprender mejor que esta concepción ingenua de lo visible inmediato es una construcción y, como toda construcción, no deja ver sino lo que quiere que se vea.

Entonces podemos percibir los objetos como objetos significantes en tanto que estos remiten a objetos vivenciales que nos hablan del *nosotros* como categoría imaginaria resultante de la praxis colectiva. Es por medio de una identificación especular entre los objetos imaginarios y la imagen mental de los objetos que remiten, que se activan ciertas reminiscencias en el espectador, y así se podría construir una imagen significativa de los objetos espectaculares. Este mecanismo se logra en el individuo a partir de una primera percepción global del entorno, primera percepción motivada por la identificación afectiva con los objetos. Este sentimiento de afección es lo que despierta en el sujeto expectante el dispositivo imaginario y activa la red de sentidos. Los diferentes elementos teatrales están constituidos desde su origen como instancia imaginaria y refieren directamente al conjunto de modelos imaginarios del sujeto. Por ejemplo, la percepción del espacio escénico es anticipada imaginariamente a partir de los datos que nos aporta el espacio dramático, pero no tiene significación concreta sino a partir de la aprehensión de la imagen especular, que oficia como canal para el anclaje y reconocimiento de los símbolos manifiestos. La percepción de la práctica teatral como totalidad no sería posible si el individuo no estuviera integrado a una noción de *nosotros* como unidad. Además, la práctica teatral deviene en práctica significativa a partir de todas las investiduras de las otras prácticas sociales y de los diferentes elementos que constituyen la práctica teatral.

El rol de los espectáculos en el campo social

Las representaciones colectivas expresan la forma en que el grupo se considera en sus relaciones con los objetos que le afectan. Dichos objetos adquieren la categoría de *símbolos* en tanto materializan la proyección que cada sociedad hace de sí misma y de sus valores como ente colectivo, manteniéndose estos símbolos estrechamente vinculados a las significaciones y prácticas hegemó-

¹⁰ Huber y Guerin consideran que: «Cada imaginario se incorpora al universo de los ya construidos, y si bien en esta interacción está destinado a perder su identidad, no desaparece totalmente, conforma, por acción o por reacción, la materia constituyente de futuros imaginarios que también sucumbirán a manos de otros». Cfr. H. Huber, y M. A. Guerin, *El imaginario urbano de Norah Borges, Sobre Imaginarios Urbanos*, 2000. p. 12.

¹¹ Esther Díaz, *La ciencia y el imaginario social*, 1996. p.11.