Estudios de Ocio
Aisiazko Ikaskuntzak
Deusto

Sobre ocio creativo: situación actual de las Ferias de Artes Escénicas

Manuel Cuenca, Idurre Lazcano y Xabier Landabidea

Documentos
de Estudios de Ocio
núm. 41

8º

Sobre ocio creativo: situación actual de las Ferias de Artes Escénicas

Manuel Cuenca, Idurre Lazcano y Xabier Landabidea

Sobre ocio creativo: situación actual de las Ferias de Artes Escénicas

2010
Universidad de Deusto
Bilbao

Documentos de Estudios de Ocio, núm. 41

El Instituto de Estudios de Ocio pretende que la aparición de sus *Documentos* ayude a paliar la escasez de publicaciones sobre temas de ocio en lengua castellana. Cada Documento trata de responder a alguna cuestión relacionada con la práctica del ocio, entendido como cultura, deporte, educación, turismo, recreación y desarrollo personal y comunitario. Los especialistas y técnicos en las áreas señaladas podrán disponer así de investigaciones, instrumentos de trabajo y puntos de vista de personas que colaboran con este Instituto universitario. El contenido de cada uno de los documentos es obra y responsabilidad de su/s autor/es.

La publicación de este libro ha sido posible gracias al apoyo del Departamento de Educación, Universidades e Investigación del Gobierno Vasco, a través de las ayudas para acciones especiales de investigación.

Dirección

Manuel Cuenca Cabeza

Comité Editorial

Américo Nunes Peres, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (Portugal)
Ana Ponce de León Elizondo, Universidad de La Rioja
José Antonio Caride Gómez, Universidad de Santiago de Compostela
José Clerton de Oliveira Martins, Universidade do Fortaleza (Brasil)
M.ª Carmen Palmero, Universidad de Burgos
María Luisa Amigo Fernández de Arroyabe, Universidad de Deusto
María Luisa Setién Santamaría, Universidad de Deusto
Roberto San Salvador del Valle Doistua, Universidad de Deusto

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

© Publicaciones de la Universidad de Deusto
Apartado 1 - 48080 Bilbao
e-mail: publicaciones@deusto.es

ISBN: 978-84-9830-278-3

Impreso en España/Printed in Spain

Capítulo 1

Las artes escénicas como experiencia de ocio creativo

Manuel Cuenca Cabeza

La primera impresión que se puede tener ante un título que une ocio y artes escénicas es pensar que estamos ante algo evidente. Y, en parte, es así. Es evidente que las artes escénicas siempre se han movido en el ámbito del ocio, aunque no sólo, y que el ocio siempre ha encontrado en las artes escénicas un área importante de realización. Siendo cierto, puede que estas afirmaciones sean excesivamente sencillas y convenga precisarlas un poco más. Es el objetivo de este capítulo introductorio, enmarcar el contenido del libro en un contexto más amplio, reflexionando sobre la función de las artes escénicas en la sociedad actual desde la mirada del ocio humanista, algo que considero es una tarea innovadora; aunque sólo sea porque, académicamente, no ha sido habitual.

Como punto de partida, y con el ánimo de profundizar en la relación ocio-artes escénicas, voy a hacerme una serie de preguntas, que intentaré contestar en las páginas siguientes: Cuando hablamos de ocio y artes escénicas ¿a qué modo de entender el ocio y las artes escénicas nos referimos? ¿Ha existido una relación histórica entre ocio y artes escénicas? ¿A qué tipo de ocio correspondería el disfrute de las artes escénicas? ¿Cuáles son los retos de las artes escénicas en la actualidad?

¿Qué entendemos por ocio y por artes escénicas?

Durante los últimos 20 años he escrito múltiples veces lo que entiendo por ocio y ahora debo hacerlo una vez más, aunque para ello pueda

acudir a mis propios textos (Cuenca, 2000, 2004, 2206), algunos de ellos publicados en esta misma colección. El ocio es un concepto con muchas significaciones, por lo que puede ser comprendido de diversas formas. Habitualmente lo identificamos con las acciones que se oponen al trabajo diario y, desde este punto de vista, caracterizadas por la no obligatoriedad, por el disfrute y la diversión. No es habitual que nos preguntemos sobre aquello que entendemos por ocio, pero sí nos cuestionamos sobre lo que deseamos hacer y sobre lo que nos gusta.

En oposición a la vida rutinaria y a muchos trabajos, el verdadero ocio es una experiencia satisfactoria, independientemente del tipo de actividad que se practique. Las experiencias de ocio nos sitúan en un ámbito que no está dominado por el deber o la obligación, sino por las acciones con finalidad en sí mismas y por sí mismas. Un ámbito adecuado para la realización de actos gratuitos, no guiados por metas o finalidades útiles; un ámbito distanciado de las necesidades de subsistencia (comida, bebida, etc.), pero cercano a otro tipo de necesidades humanas igualmente importantes, como la necesidad de saber, obrar, actuar, expresarse o, en definitiva, ser.

Tampoco es la primera vez que, partiendo de las afirmaciones anteriores, señalo que el ocio es una necesidad humana y su satisfacción constituye un requisito indispensable de calidad de vida. Así lo afirman también investigadores de reconocido prestigio, como M. Csikszentmihalyi (2001), quien destaca la importancia del ocio en los hábitos cotidianos que conducen, tanto a la autodeterminación como al desarrollo de las identidades colectivas. Los aficionados se identifican con sus iguales, ya sea en experiencias de ocio comunitarias o individuales.

Las prácticas de ocio inciden en la autoestima, el control, la sensación de competencia, el desarrollo personal y el sentido de lo que hacemos. En el campo social se relacionan, entre otros, con la interacción, la comunicación, el conocimiento de reglas sociales, los vínculos afectivos y la integración. Desde una mirada socioeconómica, el ocio actual es un área importantísima de la sociedad de consumo, pero también lo es, aunque no se diga tanto, de desarrollo social, cultural etc.

Frente a la sociedad industrial, que institucionalizó el ocio como descanso, como justificación y premio del trabajo, las sociedades tecnológicas y de consumo consideran el ocio como parcela autónoma y diferenciada. Aceptada y superada la necesidad de descanso, el ejercicio del ocio cada vez se centra más en la ocupación libre y gustosa. Las antiguas motivaciones que fundamentaban las prácticas de ocio en el descanso, el prestigio social o la seguridad económica, han dado paso a un ocio con valor en sí mismo, que ocupa un puesto predominante en los valores fundamentales de nuestra vida. Un ocio caracterizado por el ansia de disfrute, libertad

y autorrealización, un ocio individualista, empeñado en dar la espalda a los valores sociales que, sin duda alguna, también están implícitos en él.

Ocio Humanista

La constatación del valor económico, social y vital del ocio en la sociedad actual nos lleva a pensar que el núcleo de su valoración no se encuentra tanto en los recursos, o en sus posibilidades, sino en su significación profunda. La afirmación de que el ocio ha emergido en la conciencia social como un valor de primera línea, frente al demérito de otros valores considerados muy importantes, incluso sagrados para las generaciones anteriores, no es un tema baladí. La transformación de valores es algo esencial en todo cambio de civilización, época o modo de entender la cultura. Un referente significativo de dicha transformación es lo ocurrido con el ocio. Considerado hasta hace pocos años un peligro o un tema secundario, en la actualidad se entiende como un ámbito de realización, identificación y derecho.

En el Instituto de Estudios de Ocio de la Universidad de Deusto contextualizamos nuestra labor a partir del concepto de Ocio Humanista. Este es un planteamiento que arranca del conocimiento de las aproximaciones científicas que permiten profundizar en el conocimiento del ocio en general y lo orienta hacia las propuestas de acción que defienden los valores humanos y la libertad de las personas. Entendemos que el ocio es una experiencia humana (personal y social) intencional, fundamentada en el ocio autotélico, entendido como ámbito de desarrollo y Derecho humano, al que se accede mediante la formación. El ocio autotélico se corresponde con las experiencias de ocio que se realizan de un modo satisfactorio, libre y por sí mismas, sin una finalidad utilitaria.

El ocio humanista, del que hablamos, tiene sus raíces en el concepto de ocio griego. Compartimos la opinión de múltiples autores que afirman que el origen de la civilización occidental está en el ocio. Eso es así en la medida que una parte de la población griega pudo dedicarse al desarrollo de la cultura, gracias al ejercicio de un ocio determinado y comprometido. Un ocio, al que añadimos el calificativo de humanista porque no significaba para ellos «no hacer nada» o «perder el tiempo», sino una parte esencial de la vida y la acción humana. El ocio es la acción que no busca nada fuera de sí misma, actividad que tiene su fin en sí, en el sí mismo personal. Aristóteles precisó que la vida y la felicidad son actividad. Pero, cuidado, esta actividad no es necesariamente actividad productiva, el filósofo se refiere a la actividad de ocio. Según Platón (Leyes, VIII, 832 d), el hombre libre es un ser de ocio, de ahí que el ateniense auténtico estuviese

formado por una educación de ocio y de juego. En esa misma línea, los intelectuales romanos entendían que el prototipo de ocio libre y distendido era el que practicaba Sócrates, el ateniense que unía la seriedad intelectual a una curiosidad ilimitada y a la diversión constante.

La importante elaboración conceptual del ocio clásico, presente en el pensamiento de Platón y Aristóteles, tuvo y sigue teniendo una incidencia trascendental. Para ellos el ocio no era un mero medio para seguir trabajando sino un fin en sí mismo, la meta y el cauce de una vida feliz. Aristóteles defiende en la *Política* que el ocio es «el principio de todas las cosas» (VIII, 1338 a 30-35), en cuanto sirve para lograr el fin supremo del hombre que es la felicidad.

Profundizando en este pensamiento, W. Tatarkiewicz (1987: 155) concreta que «el ocio no puede ocuparlo satisfactoriamente una diversión vulgar, que no ponga en juego los rasgos distintivos del hombre; pero si puede hacerlo la *diagogé*, es decir, la noble diversión que aúna placer y belleza moral. Por lo que a cada individuo le sobreviene tanta felicidad como sea su virtud, su inteligencia y su forma de obrar de acuerdo con éstas.

El ocio que defendieron los grandes filósofos clásicos, es un ocio unido al esfuerzo y al ejercicio de la libertad. Esfuerzo y libertad están presentes tanto en el ejercicio físico como en el intelectual, son valores compartidos que permiten el encuentro entre los competidores, pero también el intercambio intelectual entre los amantes del conocimiento y la cultura. Si suprimimos estos dos aspectos del ocio griego, nos quedamos sin lo esencial.

Sabemos que, en la actualidad, el ocio es una *experiencia* muy valorada (en todos los sentidos) y, en buena parte, se explica porque es un tipo de experiencia humana que el sujeto percibe de modo satisfactorio, no obligado y no necesario. Enunciado afirmativamente se puede decir que el gran potencial del ocio, y desde donde se está redescubriendo en el siglo XXI, radica en su carácter motivador, su capacidad para dar sentidos y significados, que siempre se pueden orientar hacia el desarrollo personal y social, especialmente en el caso del ocio humanista.

La Artes Escénicas sobre las que reflexionamos

Con las artes escénicas me ocurre lo contrario que al hablar de ocio, apenas he tratado el tema en su sentido amplio. A diferencia del término ocio, nos encontramos aquí con la palabra compuesta en la que, tanto arte como escena, son conceptos complejos, llenos de significado. El diccionario de la Real Academia, en su 22.ª edición, recoge nueve significados de

arte y ocho de escena; relacionándolos entre sí podríamos decir que las artes escénicas son una manifestación de la actividad humana relacionada con la habilidad de expresarse de un modo personal y desinteresado y, más específicamente, de interpretar lo real o imaginado con recursos plásticos, lingüísticos o sonoros. La expresión, en este caso, tiene que ver con la representación o el espectáculo que transcurre en un escenario, lugar en el que sucede la acción a la vista del público. Esta primera aproximación, sugerida por las propias definiciones de la Academia, nos está indicando una serie de notas propias de las Artes Escénicas. Comentamos a continuación algunos aspectos que nos permiten precisar el objeto de nuestra reflexión.

Las artes escénicas son prioritariamente expresión de alguien, aunque esa expresión se lleve a cabo para ser entendida, disfrutada y, en algunos casos, estudiada por otros. Toda expresión requiere un sujeto; pero, en las artes escénicas, la expresión difícilmente se refiere a una persona, lo habitual es que no sea así, sino que se trate de un conjunto de artistas: el autor, la compañía de actores, directores, técnicos de escena, etc. La expresión escénica requiere, además, que todas estas personas trabajen en equipo y compartan los mismos objetivos.

Las artes escénicas son expresión en su más amplio sentido, pero, más estrictamente, son expresión representada sobre una escena y en un tiempo. Desde este punto de vista son experiencias efímeras, es decir, que se centran en los momentos que dura su ejecución, y se refieren a todo lo que puede ocurrir en el espacio escénico: teatro (en cualquiera de sus manifestaciones), danza, música, poesía declamada o cualquier espectáculo que pueda ponerse en escena. El espacio escénico se ha interpretado y construido de un modo diferente en cada civilización y cultura. Habitualmente acostumbramos a identificar espacio escénico con escenario teatral, pero sabemos que esa es una realidad superada en estos momentos, donde podemos hablar de espacios arquitectónicos o urbanísticos construidos especialmente, o habilitados ocasionalmente, para realizar cualquier tipo de espectáculo o representación.

Poner en escena una obra no es tarea fácil porque, a pesar de lo anterior, la obra necesita de la presencia de artistas visibles capaces de comunicarse con el público de un modo original, los ejecutantes son parte de la obra. Éstas personas deben usar sus habilidades, gestos, timbres de voz, diálogos, movimientos y destreza para expresar el mensaje o el sentimiento de la obra desde un punto de vista estético, para que el público lo reciba y vibre, se emocione y goce con su expresión artística.

Señala García Barquero (1973) que la obra dramática, como obra de arte, no se encuentra acabada con el texto, sino al levantarse el telón, con unos actores en escena y ante un público. El reconocimiento del público les llega a través de aplausos o expresiones de asombro y admiración, que

retornan al espacio escénico produciendo una empatía singular, unos momentos mágicos que conmueven a unos y otros a través del arte escénico. Son los momentos en los que todo se conjuga y se conforma el éxito. Entonces, los artistas, el equipo de trabajo y el mismo público sienten una satisfacción que va más allá de un trabajo cualquiera y que sólo se puede entender desde el disfrute que proporciona el ocio, las experiencias óptimas de ocio en este caso. Son los momentos en los que el artista siente que la escena se ha convertido en su propia vida y toma fuerza para asumir nuevos desafíos.

La reflexión que se desarrolla en estas páginas se relaciona con estos planteamientos. Es una manera de acotar el tema, porque también se pudieran entender por artes escénicas las películas, los seriales televisivos o incluso los video-juegos. Pero esa reflexión la dejamos para otro momento, puesto que, desde el punto de vista del ocio, entiendo que lo más interesante de la experiencia que proporcionan las artes escénicas es precisamente la comunicación viva, su capacidad de interrelación única.

La confluencia ocio-artes escénicas

Se ha comentado antes que el ocio es una experiencia personal, individual y social a la vez, que se caracteriza por una serie de rasgos bien determinados: libertad, gratuidad y satisfacción, lo que, en su sentido clásico, aúna el disfrute a la belleza moral. Esto cuando hablamos del ocio como experiencia general que, cuando nos referimos al ocio humanista, aún debemos añadir otros elementos: superación, que lleva implícito el esfuerzo y formación, más justicia, en el sentido de defensa del derecho al ocio de todas las personas. La cuestión es ¿tiene esto algo que ver con las artes escénicas?

En primer lugar hemos de considerar que el mundo de las artes escénicas es complejo y no se refiere sólo a la experiencia de una persona, que es el referente de una experiencia de ocio en general. En este caso estamos ante algo que no siempre ocurre con las vivencias de ocio, ante una experiencia de ocio personal que sólo es posible en un contexto social. El artista que se expresa debe estar en conjunción con el autor de la obra y el público que asiste a la representación. Un triángulo esencial, en el que el ocio, como experiencia en vivo y en directo, se lleva a cabo desde dos vertientes diferenciadas: la de los que disfrutan expresando y la de los que gozan con la representación. Hemos visto antes que las sensaciones óptimas surgen de la confluencia de ambas experiencias.

Más adelante haremos ver que a esta experiencia unificada, que puede fluir tanto hacia la expresión como a la comprensión, la llamamos ocio

creativo; pero ahora preferiría continuar afirmando que, tanto los rasgos específicos del ocio en general como del ocio humanista en particular, están presentes en lo que hemos señalado antes sobre las artes escénicas. Recordemos que los tres valores esenciales son libertad, gratuidad y satisfacción. La libertad es el signo distintivo de cualquier expresión artística, el artista consigue expresarse, a través de ella, de un modo único y diferenciado; en el espectador parece que la libertad es aún más evidente pues, aunque existan excepciones, nadie asiste a un espectáculo que no le interesa.

La gratuidad no se refiere a pagar o cobrar, sino al planteamiento de la acción, al hecho de que lo más importante al realizarla sea por el disfrute que proporciona ella misma y no por su valor para acceder a algo diferente. Es claro que, en el caso de los aficionados, este tipo de gratuidad se produce de modo menos discutible. Con los profesionales esta realidad es más compleja y no es de ingenuos pensar que, en muchas ocasiones, está gratuidad no es tal. Ahora bien ¿podría entenderse que los que realizan el arte, en cualquiera de sus manifestaciones, no sienten pasión por aquello que hacen o que no están dispuestos a hacer, a cualquier precio de esfuerzo, una obra que deseen hacer?

La satisfacción puede ser mutua, pero no cabe duda que la que experimentan los actores necesariamente ha de ser superior a la experimentada por el público. La razón es muy sencilla, y aquí entramos en los valores añadidos del ocio humanista, es por el esfuerzo, que evidentemente se relaciona con la preparación y con la formación asimilada en todo proceso de puesta en escena.

En resumen, la confluencia esencial que se puede producir entre las artes escénicas y una experiencia de ocio, se realiza en el proceso de comunicación que se establece entre los que representan y los que asisten a la representación y, no tanto, en los recursos, los procedimientos o los espacios (que pueden variar). En la medida que esta comunicación se hace realidad de un modo satisfactorio, la experiencia de ocio hace posible lo que tantas veces deseamos: la perpetuidad del espectáculo y su identificación con el espíritu y la manifestación de cada época.

La interrelación histórica entre ocio y artes escénicas

Hemos afirmado antes que las artes escénicas contienen en sí mismas los elementos esenciales para vivir un ocio de calidad, quisiera ahora reflexionar sobre ello desde una mirada histórica, con el ánimo de hacer ver que la interrelación de la que hablo tiene referentes diferenciados según las distintas épocas. La relación ocio-artes escénicas, en la cultura occi-

dental, no es sólo cuestión de nuestra época, es una relación que aparece con los griegos, en el origen y desarrollo del ocio. La manifestación más representativa de esta interrelación ha sido tradicionalmente el teatro, entendido como espectáculo que logra comunicarse con el gran público. Por este motivo hablaremos aquí del teatro, expresión esencial de las artes escénicas en el proceso cultural de occidente.

Con ánimo de no alargar el espacio destinado a esta reflexión, recordaré de pasada, y evitaremos detenernos, otras manifestaciones afines, que también tuvieron autonomía y relevancia diferenciada dentro de las artes escénicas y desde la antigüedad clásica. Me refiero a la música y la danza. Es bien sabido que la música ocupó un puesto primordial en la vida pública y privada del pueblo griego. Según Th. Reinach (1963), ningún acto un poco importante de la vida urbana o rústica (bodas, funerales, recolección de cosechas, vendimias, banquetes) dejaba de tener un elemento musical más o menos desarrollado. El sonido de la flauta regulaba la cadencia de los remeros y los movimientos de los gimnastas; sostenía el impulso de las tropas al marchar al combate. Ninguna ceremonia religiosa (libaciones, sacrificios, procesiones, plegarias colectivas) podía prescindir de cantos y de instrumentos. Los concursos musicales organizados en las grandes solemnidades religiosas, especialmente en las de carácter panhelénico, atraían grandes multitudes. Y a las fiestas religiosas se añadían las representaciones dramáticas y las grandes ejecuciones corales. El propio atletismo tenía su repercusión sobre la música: el retorno del atleta vencedor a su patria servía de pretexto a un festival coral.

Poco a poco los conciertos, las audiciones dadas por los artistas en giras artísticas resultaron tan frecuentes, que hubo que consagrarles edificios especiales. Así surgió el Odeón, edificio destinado a audiciones de canto y de música. Se trataba, generalmente, de un teatro cubierto y se construyó en varias ciudades griegas. Atenas poseyó cuatro y Pausanias dejó testimonio del más antiguo, cerca del Enneacrounos. El prestigio de la música griega y su independencia respecto a las demás artes escénicas de la época se transmitió también por el imperio romano, donde la élite de los músicos griegos formaba una corporación, reorganizada en tiempos de Trajano. Esta asociación estaba bajo el patronato de Augusto, que le otorgó su protección y ciertos privilegios, que fueron renovados por el emperador Claudio.

La danza también acompañaba a las principales ceremonias de la vida, a los momentos alegres y a los duelos. Formaba parte de las diversiones del banquete, donde se mezcla con la acrobacia y los malabarismos, además de las representaciones teatrales. En la antigua Grecia los danzantes podían ser profesionales o simples aficionados. En las ceremonias religiosas, el ser admitido a danzar constituía un honor. Se afirma que, tras la

victoria de Salamina, Sófocles danzó desnudo al son de la lira. En las palestras, la danza formaba parte de la educación, pero en cambio, los danzantes profesionales, salvo ciertos artistas y los profesores de orquéstica, eran generalmente de baja condición social. Las danzarinas contratadas para actuar en los banquetes apenas se diferenciaban de las cortesanas. En Roma la profesión de bailarín (danzante), y, sobre todo, de danzarina, no fue nunca muy estimada socialmente. La censura a las *puellae Gaditanae* aparece en textos de distintos autores, uno de los más conocidos es el de Juvenal (*Sat*. XI, 162-178).

Estas breves notas nos ilustran de la complejidad y el diferente modo en el que las artes escénicas, en este caso la música y la danza, eran tratadas en la antigüedad. Tras ellas nos centramos ahora en el teatro como manifestación representativa de cualquier época, sabiendo que, aunque no nos extendamos en ello, las manifestaciones teatrales siempre han ido acompañadas de la música, la danza y otras variadas expresiones escénicas.

Teatro y «Otium»

Se puede afirmar que la historia del teatro va paralela a la historia de la humanidad; pero esta afirmación se hace más evidente en el caso de la cultura europea. M. Eliade, (1972 y 1973) consideraba que en las culturas antiguas (Mesopotamia, Egipto, Grecia...) podemos apreciar un tiempo en el que las fronteras entre rito, fiesta y representación teatral todavía no se habían determinado con claridad. Un tiempo en el que la separación entre actores y espectadores, artistas y comunidad, no estaba determinada y en el que las manifestaciones escénicas tenían una finalidad social, cultural o educativa y, en menor medida, artística.

Precisando aún más la apreciación de Eliade, C. Oliva y F. Torres (1992) hablan de un ciclo repetido en el tiempo, que va de lo espiritual o sagrado (en momentos históricos de crisis) a lo racional o humano (en momentos históricos de estabilidad), pasando por las siguientes fases: rito, mito, mimesis y *otium*. Las fases del proceso cíclico no tienen que darse necesariamente en el orden señalado, también pueden ocurrir al mismo tiempo en algunos momentos de la Historia. En la actualidad pensamos que puede ocurrir así.

El rito, que se celebra en un lugar sagrado, hace alusión a la actividad dramática colectiva de carácter religioso, donde oficiante y celebrantes se comunican en función de una creencia. La fase del mito se refiere a la actividad dramática colectiva, de carácter didáctico-religioso que, aunque facilita la consolidación de creencias, se asocia al acervo cultural. Se asocia con fiestas populares concretas, en distintos momentos del año, y con

gran significación espiritual. La mimesis se considera una representación, ficticia y no vivenciada, de carácter didáctico-comercial, lo que facilita su perpetuación como acervo cultural consolidado. Su proceso de madurez culmina en el desarrollo de los géneros teatrales conocidos: tragedia, comedia o drama. Y como resultado de las fases anteriores, surge el *otium*, la fase que más interesa y de la que nos ocupamos en este estudio. En este caso los autores destacan el carácter festivo-comercial y la finalidad específica de proporcionar diversión.

Las artes escénicas de hoy son esencialmente *Otium*, ocio; espectáculos a los que acudimos porque nos proporcionan satisfacción y disfrute y en los que, de algún modo, está patente un signo distintivo del poder en sus diversos sentidos: económico, cultural, poder imperante, acceso al mundo de la distinción o, en otro sentido al que nos referiremos más tarde, poder hacer, entendido como habilidad y técnica. Oliva y Torres consideran que las personas acuden a los espectáculos de la fase *otium* con la intención de divertirse y liberarse de situaciones estresantes relacionadas con su trabajo o con la sociedad, por lo que es una fase ajena a cualquier tipo de creencias, valores o propuestas morales.

La representación entendida como *otium*, en su complejo entramado de comunicación entre autor, actores y público, requiere unas características especiales, puesto que hablamos de un teatro que se justifica en sí mismo. Afirmaba H.U. Gumbrecht (1971) que la potencia semántica de un texto sólo se conoce que es comunicable cuando se analiza a través de la reacción del público. En el caso del teatro, considerado desde el ocio, la reacción del público tiene un dato revelador en su asistencia o inasistencia, aspecto que tiene sus referentes en una serie de precedentes a los que haremos alusión más adelante. La confluencia entre representación dramática e interés del público, en un contexto de ocio, no aparece ni en todas las épocas, ni en todas las culturas; pero, en nuestra cultura, tenemos tres grandes momentos significativos: Grecia, Roma y el Siglo de Oro.

Otium y el teatro clásico griego

Las cuatro fases del proceso teatral que se han señalado antes tienen como referente primordial el teatro de la antigua Grecia. El teatro griego (Segura-Cuenca, 2007) nace de elementos rituales, en los que interviene un coro que interpreta una acción mimética, en la que participan actores pertenecientes al propio coro. De los diálogos coro-corifeo y coro-actor nace el teatro. Dioniso, en cuyas fiestas tienen lugar las representaciones teatrales, aparece relacionado, tanto en su leyenda como en sus ritos, con bacantes, sátiros y héroes legendarios, lo cual permitía incorporar a sus fiestas rituales miméticos de todo tipo.

El origen del teatro griego también se relaciona con los rituales agrarios. Su modelo fue probablemente el de los concursos musicales de lírica coral, impregnada progresivamente de elementos épicos y heroicos. El ditirambo de tipo ariónico fue un modelo. De los rituales agrarios, que habían dado lugar a la lírica literaria, surgió primero la tragedia, con el apoyo de esta lírica literaria y de la épica, a través de una fase intermedia, las representaciones de los *tragoidoi,* a los que debe su nombre. Éstos se llamaban, en una época precedente, simplemente *tragoi,* «machos cabríos», que representaban tragedias y dramas satíricos

La tragedia se trata de un ritual establecido, en primer lugar, en las Grandes Dionisíacas y que, sólo después, pasó a las Leneas y se extendió fuera del Ática. Las Grandes Dionisíacas fueron instituidas por Pisístrato. El primer concurso trágico conocido, ganado por Tespis, tuvo lugar el año 535-4 a.C. Es lógico pensar que la tragedia nació de un acto personal, como un ritual creado exprofeso para estas fiestas y trasplantado luego a otras. La tragedia no salió de las fiestas, sino que se introdujo en ellas, de las que tomó su carácter dionisíaco. Lo mismo ocurrió con la comedia.

En los poblados del Ática se celebraban anualmente las fiestas de la vendimia y otras relacionadas con el vino, como las de las prensas y los toneles. Tales fiestas, religiosas en su origen, fueron evolucionando gradualmente hasta convertirse en simples regocijos populares, en los que bulliciosos cortejos de vendimiadores, ataviados con trajes más o menos pintorescos, paseaban animales o accesorios de diversos tipos. Tanto los que desfilaban, como los que presenciaban estos desfiles, animados por el licor de Baco, cantaban, reían e intercambiaban pullas e incluso golpes. La fiesta, espontánea en los primeros tiempos, fue organizándose poco a poco. Se preparaban previamente para el desfile canciones, trajes, bromas e incluso invectivas contra los personajes más conocidos del momento.

Paulatinamente tales desfiles se fueron convirtiendo en espectáculo habitual y éste pasó de los poblados a Atenas. En vista de ello, los magistrados de la ciudad acabaron instituyendo concursos de comedias similares a los ya existentes de tragedias. Comenzaron el año 460 a.C., es decir, cuando los de Tragedia llevaban celebrándose tres cuartos de siglo. En el siglo V a.C., en Atenas sólo se ofrecían al pueblo representaciones teatrales, mezcla de culto público y espectáculo, un par de veces al año, con ocasión de las fiestas en honor de Dioniso: Leneas, en enero y Grandes Dionisias, en marzo. Tales representaciones tenían lugar en el teatro de Dioniso, situado en la ladera sur de la Acrópolis.

Las representaciones tenían lugar al aire libre. En Atenas, el teatro de Dioniso, excavado en la ladera de la Acrópolis, tenía capacidad para 30.000 espectadores. Todos los atenienses podían asistir al espectáculo, previo pago de una entrada. La duración del mismo, diez horas diarias

durante tres días seguidos, al sol y en un ambiente polvoriento, ponía a prueba la paciencia del espectador más entusiasta. Al final de los tres días se distribuían los premios, consistentes en simples coronas de follaje. El premio lo decidía el arconte organizador, que tenía en cuenta las manifestaciones de aprobación o de rechazo que el público había dispensado a cada obra.

El teatro se muestra como un arte civilizadora. Se trata de una tribuna en la que se debaten ideas: relativismo humano, tolerancia, problemas metafísicos, la providencia de los dioses, el azar y el determinismo. Teofrasto, en su obra *Caracteres*, subraya la importancia de los espectáculos en la vida cotidiana de Atenas. Alude a una serie de tipos humanos: el desvergonzado que se cuela en el teatro sin pagar la entrada; el avaro, que hace trampas en las cotizaciones y liturgias (el theórico se abolió en el s. III a.C.); el aprovechado que rehúye los gastos de las Antesterias; el estúpido que aplaude y silba a destiempo y el zopenco que se duerme en público.

El espectáculo teatral generalizado facilitó el desarrollo de un ocio urbano popular que no tardó en diferenciarse del ocio cultural propio de los ciudadanos educados. Desde un punto de vista cultural, Grecia nos muestra la convivencia de un ocio depurado y selecto, en el que los pensadores matizan distintos niveles de perfección y vivencia, con un ocio popular, caracterizado por el entretenimiento, la diversión y el espectáculo. Partiendo de esta base, las comedias tuvieron también la función de identificación y la capacidad para difundir ideas y estilos de vida que difícilmente se hacían accesibles a las masas por otros procedimientos.

Platón zanja el debate permanente entre amateurismo y profesionalismo teatral a favor del último. En su diálogo *Thételes* (175 d.), esboza, además de la reglamentación de los ocios colectivos, el ideal del ser humano «educado en la libertad y el ocio». Aristóteles, en su *Política* (VII y VIII), defiende la necesidad social de hacer un «buen uso del ocio» y desprecia el mundo del espectáculo, que desde su punto de vista oscila entre la embriaguez y la miseria. El ocio debe estar de acuerdo con el nivel cultural de cada individuo: espectáculos puramente sensoriales para la masa; materias liberales, gimnástica, música y lectura, para la élite.

El análisis procesual del teatro griego muestra el paso de lo personal a lo mítico y religioso, posteriormente convertido en tradicional y pagano. En esta evolución de las costumbres, el ocio asume la función específica de mantenedor de las tradiciones, actuando como elemento de cohesión social. El teatro griego, visto desde el momento actual y como un conjunto más amplio del que se tuvo en la propia época, se nos muestra un elemento esencial para entender la cultura de su tiempo y, como consecuencia, de su desarrollo posterior, que da como resultado a la cultura europea.

También en Roma la esencia primitiva del ocio queda plasmada en el teatro (Segura-Cuenca, 2008). Allí existía una antigua tradición teatral de tipo popular. Las ceremonias religiosas iban acompañadas de mímica ritual y las fiestas populares daban pie a creaciones espontáneas. Ya en las danzas escénicas de los etruscos se combinan las chanzas «fesceninas» (intercambio de burlas más o menos insultantes) y las «sáturae» (o «variedades») con los «mimos» y cantos de ritmos variados. En épocas posteriores el teatro albergaba tanto las atelanas y pantomimas, como las tragedias y las comedias. En sus *Geórgicas*, Virgilio evoca el sacrificio que precede a una representación teatral.

El teatro tuvo en Roma menos importancia social que en Grecia, pues debió compartir su espacio social con otros grandes espectáculos públicos. Desde el punto de vista del *otium*, que comentábamos antes, las representaciones teatrales convivían con el circo, anfiteatro y un largo calendario festivo religioso, en el que no siempre eran la atracción más importante. Aún así, en tiempos de Augusto, de los 67 días de espectáculos organizados por el Estado, 47 estuvieron dedicados a representaciones escénicas, fáciles de montar y poco costosas. Las rivalidades, a veces violentas, surgidas entre las distintas compañías teatrales demuestran que los *ludi scaénici* tenían cierta relevancia social.

La organización de las representaciones conserva muchos rasgos de la griega. Se convocaban concursos, en los que sólo participaban los directores de compañía teatral y el premio lo concedía el donante de los juegos. Como ocurriera en los demás espectáculos, su organización estaba a cargo de los magistrados y, cuando los gastos originaban la inflación del presupuesto estatal, había que recurrir a sus bienes privados u otros particulares ansiosos de granjearse, por ambición política, el favor popular.

A medida que los ludi van perdiendo su carácter religioso, se convierten en un deber cívico, no sólo para el espectador, sino también para el organizador. Al reprochar a los epicúreos su falta de civismo, Cicerón los censura por el hecho de que huyen de los juegos, considerando la alegría colectiva como un resorte de la democracia (De officiis II, 16). Cicerón califica de pródigos «aquellos que derrochan su dinero en festines, en distribuciones de viandas, en espectáculos de gladiadores, en preparativos de juegos y de cacerías para el circo, cosas que sólo les pueden dejar un recuerdo efímero o inexistente en absoluto» (Offic. II, XVI, 55, ss). Sin embargo, en su discurso Pro Sestio, el autor alude a la importancia de estos espectáculos en la carrera política.

Los teatros se llenaban de vida y cobraban su sentido a través de las representaciones teatrales. En ellas resultaban imprescindible el público,

que no siempre se sentía atraído por este tipo de espectáculo y, más de una vez, lo abandona ante una pelea de gladiadores u otro espectáculo en el circo o en el anfiteatro, normalmente cercanos. Prescindiendo de esas ocasiones extraordinarias, el público disfrutaba del teatro tanto por las obras representadas como por los actores, los músicos y bailarines, los decorados o el ambiente que se generaba en las funciones.

La compañía que representaba una obra distribuía entre los espectadores una numerosa «claque» que con sus aplausos iniciaba los del público. Los contrarios, ante cualquier deficiencia protestaban, silbaban, pateaban y mostraban de mil modos su desagrado. Unos y otros contribuían en gran manera al éxito o al fracaso de la obra. Este comportamiento del público alejaba del teatro a los autores más audaces. Suetonio describe una pelea entre los partidarios de dos pantomimos en la que participa el propio Nerón.

El público bullicioso de Plauto, poco ilustrado generalmente, exigía la exposición minuciosa del argumento de la obra, así como determinar el lugar en que transcurre la acción. El autor, que vivía del producto de la representación de sus obras, atrae la atención del público acumulando escenas y más escenas llamativas o episodios inútiles, sin preocuparse de su mayor o menor coherencia dentro de la obra. Esto explica el desplazamiento gradual de los *ludi scaénici* por los *ludi circenses*. Tenemos constancia de ello en la *Hécyra*, obra que, como se cuenta en el prólogo, fracasó dos veces. La primera vez (165 a.C.) los espectadores abandonaron el teatro para ir a ver la actuación de unos atletas y de un acróbata. Cinco años después, el 160 a.C., el público prefirió asistir a un combate de gladiadores.

Otra interesante transformación del teatro en Roma tiene que ver con el espacio. Séneca (*Quaest. Nat.* VII) deja testimonio del auge de las representaciones privadas en las grandes mansiones y Juvenal nos muestra a las grandes damas de la corte enamoradas de la máscara y el tirso. Tácito evoca también a las damas más encopetadas repitiendo «papeles indecentes» del repertorio latino, en un decorado de feria.

La división definitiva entre el ocio de la masa, regido por una organización social, y el ocio individual, objeto de una búsqueda reflexiva, tuvo lugar durante el Imperio, que dio al mundo romano su unidad política y cultural. El poder imperial, imitando el evergetismo de las monarquías helenísticas de Oriente, se encargó de organizar los espectáculos públicos, resorte básico del cesarismo, que justifica la frase *panem et circenses*, de Juvenal. Abolida la participación política, con el cambio de régimen, los espectáculos asumen esa función desde el espacio socio-cultural.

En sentido contrario, la tradición procedente de Catón, los Escipiones, Cicerón y los poetas de la era augustea, entendía el *otium litteratum* como

cultura animi. Las bellas artes ennoblecen y subliman las pasiones, inmortalizan la vida humana. Séneca propuso un proceso hacia esa vida activa en el que preconizaba la moral provisional del *otium litteratum*, aunque denunciara la forma ostentosa de *otium* cultural, «la vana ostentación de los estudios liberales», hedonismo enmascarado oculto bajo el barniz cultural.

Esta oposición de planteamientos favoreció que la opinión sobre los grandes espectáculos, especialmente los circenses, resultara controvertida. Algunos intelectuales, como Cicerón o Séneca, denuncian la servidumbre que imponían los espectáculos. Pero, a pesar de las críticas, todos ellos estaban de acuerdo en reconocer que los espectáculos significaban poder y la estimación temporal de la plebe. De ahí que no importase su coste. Además, un romano, fuera el más pobre como el más rico, disponía de un lugar en las gradas del circo y, por un momento, esas diferencias económicas o sociales quedaban relegadas a un segundo lugar, porque frente a un espectáculo de esa magnitud todos formaban un único bloque.

Del teatro popular al teatro minoritario

La vivencia del fenómeno teatral en círculos minoritarios, que recordaba Séneca, se repite de nuevo en el Renacimiento. Señala Barzum (2001:142) que «el hombre o mujer del Renacimiento tiene capacidad para componer versos y acompañarlos o cantarlos; gusto por las buenas letras y la buena pintura, por las antigüedades romanas y la nueva arquitectura; y conoce las filosofías rivales. A todo esto hay que añadir los últimos refinamientos en modales según se practicaban en las cortes de los príncipes, donde hombres y mujeres debían dominar la conversación grata, danzar con gracia, actuar en mascaradas e improvisar otras artes dramáticas en este entorno».

Alfredo Hermenegildo (1973) ha resaltado el carácter minoritario e intelectual del público, así como el hecho de que, muy pronto, este tipo de representaciones se vieran desplazadas por la expansión del teatro popular, cuyo primer motor importante en España lo tenemos en Lope de Vega. Ello puede explicar el olvido y rápido anonimato en que cae la obra escrita en plena época de transición de nuestro arte dramático. No es fácil explicar la categoría que adquirió el teatro en el s. XVI y la calidad de las obras de este género.

E.M. Wilson y D. Moir (1974) en su estudio sobre el teatro del Siglo de Oro cuentan que, desde mediados del siglo XVI, las compañías de cómicos ambulantes iban por ciudades y pueblos, actuando allí donde en-

contraban espectadores. Ello hacía que, la mayor parte de los autores, escribiese para un público que abarcaba todas las escalas sociales, desde la más alta (donde entraba el mismo rey) a las más bajas. El resultado es un trato mayoritario que, según estos autores, refleja los gustos ideales y preocupaciones de una nación entera. Eso permite explicar la categoría que adquirió el teatro en el s. XVI, aunque no explica la calidad de las obras del momento. Pensemos en los grandes autores ingleses isabelinos, que aún siguen representándose, o en la asombrosa producción de Lope de Vega que se inicia en esa época. En ambos casos hablamos de obras dramáticas disfrutadas y apreciadas en todos los niveles de la sociedad.

El cambio definitivo en el teatro español, propiciado por Lope de Vega y su escuela, se consigue mediante la utilización de elementos estéticos nuevos, mezclados a principios fundamentales que ya existían en la tragedia pagana. El relato escénico se viste de color, música, baile, poesía y recursos escénicos propios de la época. El nuevo teatro es evidente que sufre la influencia del público, pero no hasta el extremo que parecen dar a entender los famosos versos del «arte nuevo» Lope de Vega: «por qué como las paga el vulgo, es justo hablarle en necio para darle gusto».

F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo (1972) concretan especialmente este punto cuando afirman que la comedia española del siglo XVII no es un producto directo del gusto de las masas o del vulgo, como se venía diciendo, sino todo lo contrario: es ante todo un drama basado en la poética de Aristóteles, con los cambios necesarios para modernizar lo que el gusto estético de los dramaturgos, que no del vulgo, exigía en el momento de la creación, y fue el gusto de Lope y su escuela el que mandaba en el gusto del vulgo.

El enfoque clasicista que nos llega con el siglo XVIII no supone un total olvido de lo anterior; por una parte sabemos que las comedias del Siglo de Oro constituyen una parte importante del repertorio de las compañías de la época, por otra, las nuevas comedias dejan notar su influencia procedente de dichas representaciones. Lo cierto es que el siglo XVIII va a marcar los antecedentes de la nueva época romántica, donde los espectadores se reducen en número hasta convertirse en un público minoritario. Juan Alcina Franch (1968), tras estudiar las colecciones de carteleras del decenio romántico, concluye que todo hace pensar en un público reducido, asiduo y exigente de novedades; pero al mismo tiempo inmaduro, sin demasiada formación ni prejuicios literarios en el momento de ocupar su asiento ante el espectáculo.

Durante la segunda mitad de siglo XIX este modelo de ocio, heredado del antiguo *otium literatum*, que asocia disponibilidad y actividad consentida, entra en competencia con una actividad de ostentación que se deja ver en el palacio, en el interior del tren de lujo o sobre el barco. De esa

época, que se prolonga durante el primer tercio del siglo XX, se conserva un rico testimonio patrimonial que nos habla de un teatro representado para la burguesía industrial y separado del pueblo.

La extensión que debe tener este texto me obliga a no seguir añadiendo nuevos aspectos complementarios a los indicados hasta aquí. Sin embargo, esta mirada rápida al teatro, en representación de las artes escénicas occidentales, nos ha permitido precisar una serie de cuestiones que pueden ayudar a reflexionar sobre los elementos esenciales en las artes escénicas de hoy. Veamos algunas de ellas.

En primer se ha podido apreciar que el teatro, como cualquier otra experiencia de ocio, no puede entenderse separado del contexto social, económico, cultural e incluso religioso de la época. Como se ha visto anteriormente, esta relación contextual determina precisamente la función del teatro, que nace cercano a expresiones religiosas o míticas y perdura, especialmente, como manifestación de cultura y de ocio.

El segundo aspecto sobre el que quisiera llamar la atención es la íntima correspondencia que existe entre representación teatral y público. La aceptación del público, en cada época, determina tanto el éxito como el desarrollo de unos determinados géneros o modas teatrales; pero, como se ha podido ver, el éxito de las artes escénicas también ha estado siempre determinado por los promotores u organizadores, así como por la existencia de autores capaces de contactar con el público. Esta comunicación entre autor y público es bidireccional, es decir, el público espera sorprenderse y disfrutar con las propuestas de los autores, dentro de un planteamiento más o menos esperado. Pero, al mismo tiempo, el autor que conoce el encuadre cognitivo en el que se encuentra el público, siempre tiene unos márgenes de creatividad que le permiten presentar ante los espectadores algo más consistente que lo esperado.

La tercera reflexión me lleva a destacar el papel esencial del ocio en las artes dramáticas. Esto no quiere decir que, como se señalaba, no existan otras interrelaciones o causas posibles; indica, sencillamente, que una vez el teatro se separa del elemento religioso y mítico, no es posible mantenerlo sin un significado gratificante para el público de cada época. Este encuentro placentero siempre estará relacionado con la formación y los gustos de ocio propios del momento.

El último aspecto que quisiera resaltar es el flujo, patente en el caso de Roma o el Renacimiento, que se establece entre el gusto por hacer teatro, propio del espacio privado, y el desarrollo y auge del teatro como espectáculo público. Entiendo que esa interrelación entre lo privado y lo público, lo popular y la élite, es una dimensión esencial para entender la mutación de gustos y la generación de públicos, que pasan de una mera presencia como espectadores a una implicación de ocio mayor, propia de los aficionados.

Ocio creativo y modos de acceder a él

Desde un planteamiento humanista, el disfrute de las artes escénicas corresponde a un tipo de ocio que denominamos ocio creativo, dado que propicia experiencias unidas a la creatividad. El ocio creativo lo entendemos como una manifestación específica del ocio caracterizada por la vivencia de experiencias creativas en su sentido más global, como creación y re-creación. Se relaciona con distintos modos de vivir la cultura y con ámbitos, ambientes, equipamientos y recursos de ocio diferenciados. Es, eminentemente, un ocio cultural, caracterizado por la experimentación de vivencias separadas de lo instintivo y lo fácil, que nos introducen en la visión y disfrute de un mundo más complejo pero, a largo plazo, mucho más enriquecedor, satisfactorio y humano.

En opinión de Csikszentmihalyi (2001), el desarrollo de la complejidad psicológica transforma en valioso tanto al ocio como a la creatividad. El ocio creativo está relacionado con experiencias que nos permiten acceder a altos niveles de complejidad. Cada uno de nosotros tiene un potencial creativo que podemos desarrollar y nos permite llevar a cabo experiencias de vida satisfactorias. Así lo confirman también los estudios de Csikszentmihalyi, quien entiende por creatividad la «habilidad para cambiar espontáneamente la forma en la que contemplamos, pensamos o actuamos en el mundo». Esta realidad de cambio se favorece a partir de las vivencias de ocio porque «en el mundo de las ideas, el ocio permite a la mente desconectarse temporalmente de la realidad tal y como la contemplamos, para que emerjan nuevas posibilidades que serán posteriormente transformadas en realidad» (Csikszentmihalyi, 2001: 19-20).

Hace años señalaba (Cuenca, 2000) que la dimensión creativa viene a ser la realización actual de un concepto de ocio heredado de la cultura clásica. Un ocio formativo, reflexivo, cultural, creativo y de crecimiento personal. Tiene en común con las demás dimensiones de ocio la libertad de acción y elección, el autotelismo, lo gratificante de la acción y el hecho de ser una actitud, más que la acción en sí misma. Tiene de específico su carácter consciente, reflexivo, global, de mejora, apertura y encuentro. Está relacionada con la autorrealización, en la que están implícitos el aprendizaje y la formación.

La recepción cultural y artística, entendida desde este punto de vista, requiere una actitud activa que es la que permite el diálogo creador con la realidad o, como diría Alfonso López Quintás (1977), la creación de «ámbitos de encuentro» que hagan posible el diálogo, la apertura y el enriquecimiento creativo.

Las artes escénicas, en nuestras sociedades desarrolladas, son eminentemente ocio creativo; pero también se relacionan con otras dimensio-

nes del ocio autotélico. Nadie puede negar que tienen algo, o bastante, de juego. Juego de representación, en el caso del teatro, donde, como indicara R. Caillois (1955) el atractivo psicológico radica en la ilusión de ser otro, en la capacidad para de asumir la máscara, no siempre manifiesta, y la magia de introducirnos en otras vidas y otras realidades a través de la simulación.

Las artes escénicas también están íntimamente asociadas con el ocio festivo. La fiesta, en cuanto manifestación extraordinaria y fugaz de ocio es, como las artes escénicas, una vivencia personal y colectiva en la que es posible que se produzca la paradoja de que, lo fugitivo y efímero, pase a ser permanente a través de la experiencia. La relación entre expresión dramática y fiesta es tan estrecha que, en muchas ocasiones, la fiesta que no se siente como tal pasa a ser una representación. F. Kopp (1967:300) afirmaba que «la verdadera fiesta sólo conoce con-celebrantes, no espectadores; lo que cada uno aporta a la fiesta no debe servir nunca de mera presentación, sino que constituye una auto-presentación dentro del marco de una comunidad que le envuelve». En efecto, en la fiesta, como en las representaciones escénicas, se produce una intensificación de la vida en un tiempo breve, que se convierte en hito y referencia de la vivencia humana y su devenir.

Más allá de su relación religiosa o mítica, la representación escénica es un referente de fiesta en cuanto momento extraordinario e irrepetible, que implica la culminación de un proceso esforzado para quienes actúan en la representación. Para los espectadores también es un momento extraordinario, en el que se hace un paréntesis en la vida rutinaria, asomándose a la ilusión de mundos diferentes, no reales sino sugeridos a través de la palabra, el gesto, la música u otros recursos teatrales. Las representaciones escénicas, en cuanto culminación festiva de procesos, dan sentido a las habilidades, tantas veces consideradas como «inútiles»: música, danza, mímica, poesía, drama...

Las artes escénicas también tienen algo de ocio ambiental y de ocio solidario. Ocio ambiental porque son capaces de crear ambientes gratos, únicos, en los que los aficionados se reconocen. Ambientes que van más allá del escenario o la representación y se extienden por los pasillos, los lugares de espera y los tiempos de descanso. Cuesta entender que existan aficionados que busquen en las representaciones escénicas sólo esos ambientes, que siempre existen como anexos a cualquier escenificación. Pero también es difícil de entender aficionados que no disfruten de esos tiempos y espacios en los que se encuentran con otras personas de gustos afines en entornos arquitectónicos bellos.

Como ocurre con las fiestas o los compañeros de juego, la comunión comunitaria que se vivencia en una representación genera efímeros la-

zos solidarios que permiten ir más allá. En el caso de las asociaciones que promueven y apoyan los espectáculos, esos lazos generan un ocio solidario que permite desarrollar vínculos comprometidos que superan el encuentro fortuito, favoreciendo propuestas de amistad y acciones conjuntas para la difusión de una afición compartida.

Las dos vertientes del ocio creativo

La dimensión creativa del ocio se hace realidad a través de dos vertientes complementarias, creación y «re-creación». La creación nos traslada al placer de inventar algo o, simplemente, a la experiencia gratificante de la creatividad. En el caso de las artes escénicas, la experiencia creativa corresponde a los autores, actores, directores y responsables de otros aspectos de la representación. La otra vertiente del ocio creativo es la «re-creación» que, en este caso, significa dar vida, re-crear algo creado. López Quintás señala que el gozo de la «re-creación» surge de revivir el proceso creador artístico; pero además del proceso, la vivencia de ocio nos abre al mensaje de la obra de arte y a su significado personal y cultural.

En un primer momento pudiera pensarse que esta «re-creación» no tiene nada que ver con la creatividad; sin embargo, más allá de las palabras, la situación y las circunstancias específicas de la persona que «re-crea» son siempre diferentes e imprimen, a cada experiencia de ocio, un potencial de cambio personal cuya razón de ser se encuentra, precisamente, en tratarse de una experiencia psicológica compleja. Para «re-crear» la cultura no basta analizarla desde fuera, hay que «imaginarse en el núcleo irradiante de la misma, rehacer su experiencia básica y descubrir la intuición fundamental que esta experiencia alumbró en el espíritu del autor» (López Quintás, 1977:23). Del diálogo que se produce entre la persona y las obras surge un auténtico encuentro y se crea un campo de iluminación. Para López Quintás, el gozo de la re-creación surge de revivir el proceso creador artístico; aunque dicho proceso sea diferente en las artes del espacio o del tiempo.

Las artes escénicas (teatro, música, danza, ópera...) son artes del tiempo, no podemos entenderlas intuitivamente, en un primer vistazo. Debemos asistir al proceso generativo de la obra y vivir la obra en su unicidad; lo importante no es recordar interpretaciones pasadas, sino vivir el mensaje que se nos presenta y cada acto interpretativo. El buen contemplador realiza un esfuerzo comunicativo de empatía, que le permite revivir el esfuerzo generativo de las obras antes comentado.

En las artes del tiempo resulta importante diferenciar entre concepción, realización (plasmación en la partitura, en un escrito, etc.) e interpretación.

En la danza, música o teatro, «cuando contemplamos a un gran intérprete concentrado en la ejecución de una obra, asistimos con todo rigor al proceso genético de la misma»(López Quintás, 1977:162). El buen intérprete actúa a impulsos de la fuerza interna de la obra que constituye la razón de su actuación. Esto confiere a la obra, una presencia viva que facilita al espectador revivir el impulso creador que la anima y estructura.

El arte se caracteriza por tener un lenguaje locuente y dialógico, lo que lo eleva al nivel del lenguaje poético y lo separa del plano meramente significativo. La obra de arte constituye «una trama de líneas de sentido que se entrecruzan y, al hacerlo, se convierten en fuente de expresividad. Toda obra de arte es de por sí locuente y elocuente, ya que los diversos modos de interrelación son fuente de realidad y de luz» (López Quintás, 1977:337). Para un artista el mejor obsequio es dialogar con sus obras: leer sus libros, ver sus cuadros, oír su música. Pero, a veces, hay que esperar años para que se produzca este diálogo: la *Pasión según San Mateo* alcanza su plenitud y su acto no en el estreno de Bach, sino cuando la ofrece Félix Mendelssohn a un público preparado.

Las vertientes creativa y re-creativa son esenciales para entender la interrelación entre ocio y artes escénicas. Ambas nos llevan a aproximarnos a estas últimas de un modo diferente, vistas a nivel social, resultan complementarias e interdependientes. No es posible hablar de artes escénicas sin aficionados, ni de aficionados a cualquiera de las manifestaciones de las artes escénicas sin referentes creativos que actúen de modelos. La carencia de aficionados indica carencia de expertos y sin ellos nos encontramos ante la ausencia de público. Las vertientes creativa y re-creativa del ocio no tienen sentido alejadas de la motivación intrínseca de los espectadores o de los actores, de ahí que la formación, entendida en su más amplio significado (no necesariamente académica), se constituya en un factor esencial.

Ocio creativo y formación

Francois de Closets (1996) afirmaba que no importa lo que se enseñe, con tal de que se despierten la curiosidad y el gusto por aprender. Este es un primer requisito esencial en los aprendizajes de ocio, el segundo es que no se puede pasar de la nada a lo sublime sin paradas intermedias. No debe exigirse que quien nunca disfrutó del teatro empiece por Shakespeare, como quien nunca ha pisado un museo se entusiasme por Mondrian. Antes que aprender a disfrutar con los mejores logros intelectuales hay que aprender a disfrutar intelectualmente. Esta es la receta que sabiamente propone F. Savater (1997: 126), aprovechando una curiosa entre-

vista realizada a George Steiner y publicada por la *París Review*: «Llevo cuarenta años preguntando a mis alumnos qué leen —indica Steiner—, qué autores vivos les gustan hasta el punto de leer incluso sus obras menores. Si no coleccionan las obras de ningún autor, se que en mi profesión no llegarán a ninguna parte. Y si alguien me dice que colecciona obras de Zane Grey, si lo vive apasionadamente, si lo colecciona y lo estudia, me digo ¡estupendo! He aquí un alma que seguro se salvará».

El ocio creativo es así, hay que arrancar de lo que significa a cada persona, porque creatividad y «re-creación» son ámbitos de ocio dependientes de una formación interesada, intrínsecamente curiosa. En el caso de las artes escénicas significa que ver y hacer teatro, en cuanto acciones culturales, difícilmente pueden convertirse en satisfactorias sin una fuerte carga experiencial. Este requisito tiene que ver con la capacidad para ver o representar obras teatrales y espectáculos. La formación teatral debiera desarrollar competencias mínimas para ser un espectador activo y reflexivo, capacitado para valorar y disfrutar de las obras artísticas en sus diversas dimensiones. También debiera desarrollar las habilidades propias de la práctica teatral.

En este último caso pensamos en el teatro como instrumento educativo. M. Vieites (2006) distingue una formación teatral encaminada al servicio de una educación general y universal, de otra susceptible de convertirse en objeto de aprendizaje o competencia profesional concreta. Este segundo modo específico, al que volveremos más adelante, el autor lo relaciona con tres posibilidades de acceso diferenciadas: elemental, especializada y complementaria. Reflexionemos brevemente sobre las posibilidades que la formación teatral abre a la formación general.

Son muchos los educadores que han estudiado las posibilidades de las formas dramáticas como instrumento de enseñanza y aprendizaje. A modo de ejemplo recordemos bibliografías de autores como Heathcote (1985), Furness (1988), Mccaslin (1990), O'Neill (1995), Froese (1996), Edwards (1997), Wagner (1998), Baldwin, Fleming y Neelands (2003), Laferrière y Motos (2003) y Navarro (2006) Needlands (2008) Motos (2009). Todos ellos coinciden en destacar aportaciones constatables del aprendizaje teatral a la educación que, por su carácter transversal e interdisciplinar, se revela como un instrumento didáctico eficaz para desarrollar competencias básicas tales como comunicación, capacidad de aprendizaje, autonomía e iniciativa personal. He aquí algunas de las aportaciones más llamativas, según los autores antes señalados:

a) La formación dramática favorece un aprendizaje más profundo y significativo porque implica emocionalmente el estudiante y le

exige una respuesta total: verbal y no verbal, de expresión y comprensión, mental y motriz.

b) Promueve el lenguaje y desarrollo del vocabulario, mejorando la expresión oral y escrita y la comprensión lectora. Favorece la escucha y la comunicación en la medida que el estudiante se interesa por el relato e interactúa con sus personajes y conceptos.

c) Mejora la capacidad de relación, el trabajo en equipo y la socialización, promoviendo la integración grupal, la resolución de conflictos y la solidaridad. Los estudiantes que tienen que pensar, organizar, interpretar ideas, deben hacerlo cooperativamente, desarrollando competencias sociales y ciudadanas. Los últimos enfoques del teatro en la educación estudian el impacto en el aprendizaje social y moral, en un contexto de relación más lúdica y creativa, no habitual entre estudiantes y los docentes.

d) Estimula la imaginación, la inteligencia emocional y el pensamiento creativo, fomentando el pensamiento crítico y un uso más elevado de procesos cognitivos.

f) Abre las puertas al conocimiento en general y a la cultura en particular, favoreciendo el desarrollo de competencias culturales y artísticas. Las artes escénicas son un puente con la literatura, la música, la pintura, la danza, el canto, el mimo y otras muchas áreas de expresión. X. Ucar, (1992) indica que los profesionales implicados en un montaje teatral, nos permiten vislumbrar las posibilidades interdisciplinares del teatro desde un planteamiento formativo. Entre ellos reseña: escenografía y maquinaria, figurines y vestuario, iluminación y electricidad, sonido y música, regiduría y utillaje, producción, dirección; todo ello además de los actores y el autor.

Podríamos seguir añadiendo posibilidades, pero considero que lo indicado hasta aquí resulta suficiente para rubricar la importancia de la formación teatral desde un punto de vista educativo general. Pasamos ahora al campo formativo específico que, en este caso, no relacionaremos tanto con las competencias profesionales concretas sino más bien con el desarrollo de la afición teatral. Desde el punto de vista de formación ocio ¿dónde está la diferencia entre la formación de un profesional o de un aficionado que practica el teatro como ocio sustancial? (Stebbins, 1992) ¿Podríamos pensar en un actor profesional que previamente no haya sido aficionado?

Desde este punto de vista no importarían tanto las consecuencias formativas concretas, que hemos comentado antes, como los beneficios intrínsecos propios de toda experiencia de ocio. Destaquemos algunos de ellos:

— En primer lugar, la vivencia teatral proporciona disfrute, satisfacción y sentido. Para ello no es necesario que se tenga alguna cualidad artística orientada a ello, basta con querer divertirse y dejarse llevar.
— El teatro, o cualquiera otra de las artes escénicas, es una afición que fortalece la autoestima y la autorrealización, debido a su potencial para la expresión de emociones y el desarrollo de la desinhibición.
— Desarrolla la creatividad y la capacidad expresión, conectándonos al mundo del arte y abriendo las puertas de la sensibilidad estética, de la capacidad de emocionarse, reírse y llorar, de comprender diferentes visiones y realidades de la vida y de reflexionar sobre el mundo.
— El potencial de disfrute, autodesarrollo y creatividad de los que hemos hablado propician su apertura hacia ámbitos terapéuticos y de socialización. El teatro y las artes escénicas son un ámbito reconocido de recuperación, rehabilitación y prevención de ocios nocivos, así como una excelente puerta de entrada hacia otros ocios más especializados.

En síntesis, las artes escénicas, vistas desde el ocio, se nos muestran más como ámbitos de disfrute y desarrollo personal que como espectáculo. Podríamos decir que el espectáculo sólo se entiende aquí como consecuencia de una formación previa que te permite crear o recrear algo que está lleno de sentido, tanto para una parte como para otra. El espectáculo es también el momento del encuentro imprescindible entre aficionados (a veces profesionales) que crean y aficionados que re-crean. De la posible confluencia de ambos ámbitos surge la magia del encuentro, la razón del espectáculo como experiencia festiva, extraordinaria, o incluso la posibilidad de la experiencia óptima.

Ocio y artes escénicas en la actualidad

En este último apartado reflexionaremos acerca del panorama que se dibuja en las artes escénicas en el momento actual, a fin de destacar elementos significativos y aspectos poco visibles desde otros puntos de vista diferentes. Partiendo de una breve introducción sobre la función y el significado del ocio actual, nos detendremos brevemente ante dos cuestiones que afectan tanto al ocio como a las artes escénicas de nuestro tiempo: lo que J. Barzun define como conglomerados y la llamada cultura convergente de H. Jenkins. A partir de ellas señalaremos, para finalizar el capí-

tulo, algunos de los retos que se plantean a las artes escénicas desde la mirada del ocio.

El nuevo ocio experiencial

A comienzos del siglo XXI se puede constatar la existencia de un ocio generalizado en los países desarrollados, un ocio entendido como una de las experiencias más deseadas y representativas de nuestra época. Soñamos con las vacaciones y los días libres para viajar, escapar de nuestro entorno, disfrutar de la Naturaleza o de las ofertas culturales, deportivas y recreativas a nivel global. A estas y otras muchas ofertas de las que podemos disfrutar gracias al desarrollo de las tecnologías, los medios de comunicación o las posibilidades de desplazamiento, lo denominamos ocio o, cada vez más, experiencias de ocio. Las experiencias de ocio se relacionan tanto con la propia vivencia personal como con el entorno social en que se vive.

En este contexto experiencial, los economistas de ocio han debido reformular el objetivo que los guiaba anteriormente, la producción o la utilidad, porque aquí «la utilidad no mide la necesidad, sino el deseo psicológico que un consumidor experimenta en relación a un determinado bien» (Barret, 1974:79). Este criterio tiene como referente que cualquier persona trata de optimizar sus decisiones, optando por aquello que le proporciona mayor grado de satisfacción. La vigencia de esta realidad cotidiana puede ser una razón que explique por qué nos desplazamos de una economía basada en la prestación de servicios, hacia una economía basada en la experiencia.

Frente a la economía de los servicios, centrada en las actividades intangibles, la economía de la experiencia entiende que la clave está en los sujetos que quieren vivir experiencias memorables, porque las experiencias son intrínsecamente personales (no son exteriores). Esto tiene una relación con el estado físico emocional, intelectual o espiritual, pero también con los valores de las personas y de las comunidades. B. J. Pine II y J.H. Gilmore (2000), afirman que la economía de la experiencia es el comienzo de una nueva era económica en la que cada empresa es un escenario y todas proporcionan experiencias memorables, a través de «puestas en escena» a las que se asiste previo pago de entrada.

> *Cuando un individuo compra una experiencia paga para disfrutar de una serie de sucesos memorables montados por una compañía —igual que en una obra teatral— con el fin de involucrarlo personalmente. Las experiencias constituyeron siempre el núcleo de los espectáculos, desde las obras de teatro y los conciertos hasta las películas*

cinematográficas y los programas de televisión. Sin embargo, en las últimas décadas la cantidad de opciones en materia de espectáculos ha aumentado enormemente, abarcando muchas, muchísimas experiencias nuevas. A nuestro entender, los orígenes de esta expansión de las experiencias se remonta a un hombre y compañía por él fundada: Walt Disney. (Pine y Gilmore, 2000:19)

En los escasos años en los que se han introducido estas ideas sobre el ocio experiencial, se comienza a diferenciar entre «las experiencias de primera generación», caracterizadas por ser ofertas de ocio «prefabricado», cercano a las propuestas de Pine y Gilmore antes esbozadas, y las «experiencias de segunda generación» que tienen su primer referente en la persona y sus valores individuales culturales y sociales (Boswijk, 2005: 43). En este segundo planteamiento estaría la propuesta del Instituto de Estudios de Ocio, que se esboza en este capítulo.

De algún modo esta propuesta, madura ya a finales del siglo XX, formaría parte de la reacción europea ante la economía de la experiencia de la primera generación considerada, a nivel de consumo más masivo, poco adecuada para los habitantes del viejo continente. Esta reacción ha facilitado el desarrollo de ideas que dan un mayor protagonismo a los clientes, en nuestro caso al público. Así, en ámbitos de ocio diferentes, como es el caso del turismo, autores como Prahalad y Ramaswamy (2004) o Esther Binkhorst (2008) apoyan la experiencia de co-creación, en las que el propio turista aporta sus ideas y sus expectativas relacionadas con necesidades psicológicas. En este sentido Nijs y Peters (2002) o Ter Borg (2003) consideran que, en este grupo de necesidades, el turista actual busca, entre otras, la autenticidad, las experiencias valiosas, y el sentido de pertenencia. Me pregunto si esta búsqueda no está presente también en otras experiencias de ocio relacionadas con las artes escénicas.

Desde nuestro punto de vista, el ocio humanista, hablar de experiencia de ocio tiene siempre una connotación personalizada, lo que significa que, en una primera instancia, todo lo que suene a predominio de lo artificial, comercial o prefabricado despierta ciertas sospechas. Por el contrario, el ocio experiencial tiene relación con nuestro modo diferenciado de ser persona, con nuestros sentidos de vida y nuestros valores. De modo que la vivencia de ocio gana significación, importancia y calidad en la medida que se separa del mero «pasatiempo» y se incardina en nuestras vidas rompiendo las barreras del anonimato y la masificación.

En oposición a la vida rutinaria y al trabajo, las experiencias de ocio, ya lo indicábamos al comienzo del capítulo, nos sitúan en un ámbito que no está dominado por el deber o la obligación, sino por las acciones con finalidad en sí mismas y por sí mismas. Un ámbito adecuado para la realización de actos gratuitos, no guiados por metas o finalidades útiles; un

ámbito distanciado de las necesidades de subsistencia (comida, bebida, etc.), pero cercano a otro tipo de necesidades humanas igualmente importantes, como la necesidad de saber, obrar, expresarse o integrarse.

Con este telón de fondo respecto al ocio, pasamos ahora a detenernos en la situación de las artes escénicas a la luz de dos planteamientos también actuales: Los conglomerados y la cultura convergente.

Desde los conglomerados a la cultura convergente

Siguiendo el pensamiento de J. Barzun (2001: 1159), los conglomerados permiten hacer visible el cambio de valores que estamos viviendo en esta época. Entendiendo por conglomerado la unión de fragmentos diversos, de funciones diversas en los espacios que tradicionalmente habían asumido una sola función o, en todo caso, funciones afines, el autor nos hace ver que la situación que vivimos afecta también a los contextos culturales y se arraiga en razones más profundas. Desde su punto de vista, los conglomerados, que ya comenzábamos a ver a finales del siglo XX, no se explican sólo por razones económicas, sino que responden a un deseo. El trabajo, al no generar un objeto determinado, pierde su capacidad de satisfacer al espíritu. El entretenimiento, a diferencia, tiene color y forma (pensemos en los deportes, las series de televisión o los conciertos de Rock), y, al mostrar violencia y sexualidad, agita los sentidos más embotados. Los entretenimientos proporcionan la ilusión de que éstas son emociones reales pero nos encontramos ante meros placebos que se apartan de la vida real. Nótese aquí que hablamos de entretenimiento no de ocio.

La multisatisfacción y lo multimedia hablan de un yo diverso con múltiples sensaciones y también de un pensamiento múltiple, en ocasiones confuso: El gesto como lenguaje, el disfraz como escultura animada, el paisaje como arte vivo etc. Para Bazun el conglomerado es lo que mejor representa el tiempo actual. Los museos venden joyas y ofrecen sesiones de conferencias, música o cine. Las bibliotecas organizan tertulias, veladas o jornadas diversas. En las librerías se puede tomar café o dejar a los niños jugando en un rincón mientras sus madres revisan los libros. Los ejemplos son interminables, pero, mirando hacia las artes escénicas, podríamos recordar que el teatro se confunde con la vida en los parques temáticos, que los seriales televisivos se convierten en introductores de tendencias sociales o educadores de una franja de audiencia o, por referirme a otro campo diferente, los artistas plásticos realizan arte a través de *performances*.

Las artes escénicas, en este mundo de conglomerado han optado por dividirse, ofreciendo la oportunidad de múltiples experiencias difusas y

diferenciadas, que pueden ir desde los masivos conciertos de las estrellas del rock, a las animaciones turísticas de las antiguas ciudades o la presencia de públicos depurados y selectos en las representaciones teatrales realizadas en los renovados teatros patrimoniales. La multiplicidad de espectáculos y las posibilidades que han abierto las nuevas tecnologías, han permitido ampliar el área de acción de las artes escénicas como área de entretenimiento, pero también como experiencia de ocio posible. Esto ha conducido a diluir las fronteras, diversificar las funciones y, en ocasiones, a perder el horizonte específico, en favor de objetivos ajenos. También ha descuidado la mirada hacia el horizonte de futuro al centrarse en el presente, olvidando que el futuro del ocio creativo se encuentra en la formación.

Cultura convergente

Trasladamos ahora nuestra atención hacia las reflexiones de Henry Jenkins y su *Convergence Culture*. Para este autor «convergencia es una palabra que logra describir los cambios tecnológicos, industriales, culturales y sociales en función de quienes hablen y de aquello a lo que crean estar refiriéndose» (Jenkins, 2008:14). Convergencia tiene que ver con flujos de contenidos, mezcla de culturas, confluencia de espectadores y utilización de los nuevos medios y recursos. Jenkins considera que la convergencia nos introduce en un diálogo constante entre medios y contenidos

> *El contenido de un medio puede variar (como ocurrió cuando la televisión desplazó a la radio como medio narrativo, liderando a ésta para convertirse en el principal escaparate del rock and roll), su público puede cambiar (como ocurre cuando los comics pasan de ser un medio dominante en la década de 1950 a un medio especializado en la actualidad) y su estatus social puede elevarse o caer (como sucede cuando el teatro deja de ser una forma popular para convertirse en una elitista)(Jenkins, 2008:24).*

La clave, desde su punto de vista, está en la satisfacción de los deseos de la existencia humana. «Cada viejo medio se vio forzado a coexistir con los medios emergentes. De ahí que la convergencia se antoje más plausible como un modo de comprender las últimas décadas de cambios mediáticos de lo que fuera el viejo paradigma de la revolución digital. Los viejos medios no están siendo desplazados. Antes bien, sus funciones y estatus varían con la introducción de las nuevas tecnologías» (Jenkins, 2008:24-25).

La cultura de la convergencia nos interroga a todos, a las personas y nuestros contextos comunitarios, pero, en el tema que nos ocupa, interroga sobremanera a las artes escénicas. Como indica Jenkins, esto es así porque implica servicios comercialmente productivos, circuitos bien regulados y predecibles, coordinación entre las compañías, productores y distribuidores y, sobre todo, trabajar estrechamente unidos con los públicos. Porque sucede que «cuando la gente coge las riendas de los medios» los contenidos de entretenimiento van más allá de sí mismos para hacer fluir la propia vida de los espectadores, sus «relaciones, recuerdos, fantasías y deseos» (Jenkins, 2008:27).

Jenkins defiende que «la cultura de la convergencia representa un cambio en nuestros modos de pensar sobre nuestras relaciones con los medios, que estamos efectuando ese cambio en primer lugar mediante nuestras relaciones con la cultura popular, pero que las destrezas que adquirimos mediante el juego pueden tener implicaciones en nuestra manera de aprender, trabajar, participar en el proceso político y conectarnos con otras personas de todo el mundo» (Jenkins, 2008:32-33). Dado que estamos entrando en esta nueva cultura, al autor no le sorprende que no estemos preparados para afrontar sus complejidades y contradicciones; pero entiende que eso hace más necesario conocer los cambios que están sucediendo con el fin de encontrar nuevos modos de acceso y participación.

La cultura de la convergencia pone en entredicho la tradicional relación entre productores y distribuidores y, relacionado con ello, difumina las fronteras entre los profesionales y los aficionados. En ese contexto, gana importancia el protagonismo del público y los valores propios de las vivencias de ocio enmarcadas en la cultura del conocimiento defendida por Lévy (1997), cuando habla de la inteligencia colectiva. Jenkins se refiere a los valores de esta cultura del siguiente modo:

> *Estas culturas del conocimiento emergentes se caracterizan por sus afiliaciones voluntarias, temporales y tácticas por ser voluntarias, la gente no permanece en las comunidades que no satisfacen ya sus necesidades emocionales o intelectuales. Por ser temporales, estas comunidades se forman y se disuelven con relativa flexibilidad. Por ser tácticas, tienden a no perpetuarse más allá de las tareas que las ponen en marcha (Jenkins, 2008:64).*

Ningún tratadista del ocio hubiera podido sistematizar mejor la nueva relación que se establece entre el ocio y el mundo digital. Las vivencias de ocio tradicionales, como pudiera ser el teatro, al encontrarse con los avances de los medios de difusión y las modernas tecnologías, se han visto modificadas necesariamente. El nuevo medio, consciente de su poder, ocupa un espacio inédito y exige el derecho a participar en la cultura.

Jenkins asegura que «los productores que no logran reconciliarse con esa nueva cultura participativa verán decrecer su clientela y disminuir sus ingresos. Las luchas y los acuerdos resultantes definirán la cultura pública del futuro» (Jenkins, 2008:34)

Este nuevo horizonte de la cultura convergente, en el que no nos podemos detener más aquí, nos hace ver, por un lado, la importancia de no olvidar la nueva realidad tecnológica o la sociedad del conocimiento en la que nos encontramos; pero también nos sitúa en la importancia de los públicos desde un horizonte de ocio nuevo. Este contexto de ocio tiene que ver con un nuevo modo de entender el ocio, por un lado el ocio consumista y por otro el ocio experiencial, pero también con los distintos grados de filiación a las aficiones, propio del ocio sustancial (Cuenca: 2004). Esta difícil conciliación entre ocio desinteresado y ocio de consumo le lleva a Jenkins llamar la atención sobre la mercantilización de los gustos. La mercantilización de los gustos permite, por un lado, aumentar la visibilidad cultural de los grupos; pero, por otro, es también una forma de explotación.

Esa contradicción entre la necesidad de recursos para poder atender la demanda de mercado de los grupos de aficionados y su deseo de libertad, manifestada por la oposición a ser explotados, se presenta como un reto interesante a tener en cuenta en la promoción de las experiencias de ocio del futuro. Junto a él, la difuminación de la frontera entre actores, públicos, producción y distribución permite augurar la necesaria trascendencia de la educación del ocio, un tema controvertido y nada comprendido hasta el momento.

Retos de las artes escénicas en el siglo XXI

Tanto la reflexión general sobre el conglomerado cultural como sobre cultura convergente nos han permitido vislumbrar que la relación entre ocio y artes escénicas en la actualidad es, si cabe, aún más estrecha que en otras épocas. Esto es así por la importancia del ocio en la sociedad actual, por el hecho de que las artes escénicas viven un periodo de *otium*, alejado de lo religioso y mítico, y por la multipresencia cotidiana de las diferentes expresiones escénicas en los medios de comunicación y las nuevas tecnologías. Aún así, y a pesar de la diversidad y multiplicidad que nos acompaña, difícilmente superada en otro tiempo histórico, tenemos conciencia de que las expresiones escénicas directas, especialmente las que implican un contacto personal entre representación y público, como es el caso del teatro, no están en su mejor momento, ni tienen indicios de un futuro mejor.

Pensando precisamente en este tipo de propuestas, quisiera ahora finalizar esta reflexión considerando una serie de retos a los que, desde el punto de vista del ocio experiencial, propio de nuestra época, se deben enfrentar. Sintetizamos estos retos esbozando directamente una serie de ideas agrupadas en torno a: públicos, formación, calidad y participación.

Los públicos

El sector de las artes escénicas no es un mundo separado del resto, coexiste con una variopinta oferta de ocio que se le brinda al ciudadano y, dentro del ocio creativo, con otras muchas expresiones culturales con las que comparte un contexto semejante. Es importante considerar que las personas que se caracterizan por el ocio creativo son público potencial de las artes escénicas.

Los públicos y los creadores constituyen el núcleo del hecho escénico. Desde el punto de vista del ocio, debe establecerse entre ellos una comunicación emocional que les permita reconocerse mutuamente y encontrar un sentido en un encuentro que vaya más allá de la mera transacción económica. Los públicos reconocen una obra cuando les conmueve y es difícil conmover a quien no se conoce, por eso urge trabajar más con las audiencias, ir allí donde esté el público.

La demanda de experiencias de ocio relacionadas con la cultura se ha incrementado en las cuatro últimas décadas, pero este aumento se relaciona con el aumento de la población que ha recibido una formación universitaria. La formación es el mejor predictor de las audiencias. En España tienen estudios universitarios el 15% de la población y, de cada tres personas que asistan al teatro, una corresponde a ese tipo de población. Podríamos preguntarnos si conocemos sobradamente los gustos y expectativas de este público o si los nuevos públicos universitarios están siendo formados con la orientación cultural y humanística de sus predecesores.

La sociedad de consumo conoce la diferencia entre fans y aficionados. La satisfacción que se experimenta desde el mundo de los aficionados tiene mayores posibilidades de sostenibilidad, desde el punto de vista del ocio, que la de los fans. Económicamente puede ser más rentable que estrellas y líderes acaparen los mercados, pero la afición y las posibilidades de desarrollo que ofrecen las prácticas de ocio sustancial van más allá. El dilema que se plantea ante una posible opción entre fans y aficionados recuerda la que se plantea entre cantidad y calidad. Parece que, en este momento, daríamos prioridad al segundo, sin que ello nos lleve a descuidar lo primero.

Formación

En distintos momentos de este capítulo ha quedado patente que los hábitos de ocio y, más especialmente, el ocio creativo en particular, está íntimamente relacionado con la formación. Esta afirmación es más válida si cabe en el caso de las artes escénicas: los públicos se hacen, no nacen. Un estudio sobre las acciones formativas que se están llevando a cabo en las óperas europeas (Eizaguirre-Cuenca, 2010), presentado en el último foro OcioGune, muestra que todas las organizaciones estudiadas tienen programas didácticos dirigidos a estudiantes de distintos grados, así como estrategias para desarrollar el interés por la ópera entre profesores, padres y jóvenes. Todo ello además de otras acciones importantes para aproximarse a nuevos públicos, tales como adaptaciones de la obra al público infantil, desarrollo de programaciones en torno a núcleos temáticos o precios especiales para jóvenes y universitarios.

Aunque no se puede decir lo mismo de otros géneros teatrales, lo cierto es que también existen ejemplos en los que formación y creación de públicos transcurren en íntima ligazón. Tal es el caso de Prósopon (http://www.prosoponteatro.com), Asociación de Festivales de Teatro Grecolatino que coordina el proyecto llevado a cabo por un nutrido grupo de profesores de griego, latín y cultura clásica, asociados de diversos modos por toda España, y que, desde hace años, acerca a cientos de alumnos de bachillerato y secundaria a los textos dramáticos clásicos, trágicos o cómicos, de un modo experiencial y, en algunos casos, en los mismos restos patrimoniales existentes.

La experiencia de Prósopon nos permite recordar nuevamente lo que decíamos en el apartado tercero cuando hablábamos de la importancia de la educación teatral y sus posibilidades formativas. Valga ahora el recuerdo para reincidir en la importancia de estas acciones para la creación de aficionados y, como consecuencia, de públicos entendidos y críticos. Cada expresión escénica tiene sus públicos y, aunque no hay fórmulas ni recetas mágicas, no cabe duda que los públicos a los que me he referido en los ejemplos difícilmente existirían sin las acciones que se están llevando a cabo. Técnicamente se habla del desarrollo de públicos múltiples, físicamente accesibles, participativos, económicamente viables y con vocación de permanencia; pero, desde el ocio sabemos que eso no es posible sin la formación.

Calidad como propuesta

Ya hemos señalado antes al hablar sobre los públicos la importancia de optar por la calidad El objetivo no es ser mejores en todo, que sería poco

menos que imposible, sino trabajar cooperativamente y ser buenos en algo distinto. La diferencia fundamental entre un buen aficionado o un aficionado incipiente está precisamente en eso, en saber acotar su acción en función de sus posibilidades, su contexto y sus deseos; traspasar la generalización para pasar a lo específico. De este modo se logra ofrecer algo distinto a la sociedad, dando respuestas diferentes a las mismas preguntas.

El desarrollo de los públicos tiene más que ver con la calidad que con la cantidad. Las teorías de Maslow o Mihaly Csikszentmihalyi nos enseñan que las personas necesitamos motivaciones que den sentido, en todos los niveles sociales y en todas las épocas. Uno de los retos de las artes escénicas lo tenemos en aumentar su significado. En esta dirección, cobran importancia la participación y la interacción encaminadas hacia la consecución de experiencias deseables. Una pregunta de interés en ese sentido sería ¿qué es lo que hace que el teatro sea interesante para nosotros?

Entiendo que, entre las múltiples respuestas a esa pregunta, actualmente tiene relevancia la calidad de la factura de los espectáculos que se dan al público. Importa, y mucho, el rigor con que se hacen las cosas: buenos decorados, buenas actuaciones, buena música, buenas interpretaciones, buenos directores... Así se tienen más posibilidades de no defraudar, de sembrar satisfacción y crear aficionados, un resultado prometedor a largo plazo.

Frente a los planteamientos simplistas del ocio, relacionándolo exclusivamente con la diversión o la risa, los buscadores de experiencias requieren planteamientos complejos, implicación e interrelación. F. Colber (2003), considera que existen cuatro factores que influyen en el disfrute de los productos culturales complejos: los valores familiares que fomentan o rechazan las artes; el contexto educativo útil, el hecho de haber asistido en la infancia a espectáculos teatrales y museos; y la práctica no profesional de actividades culturales. Los cuatro tienen relación con la educación del ocio de las personas y están encaminadas al desarrollo de ocios sustanciales.

Contexto

¿Es importante el contexto a la hora de dar valor al hecho escénico? ¿Es lo mismo ver teatro en la calle que sentado en la butaca de un teatro clásico? Los experimentos realizados hasta el momento parecen afirmar que no, el disfrute de una experiencia de ocio requiere su tiempo y su espacio. El disfrute del ocio creativo requiere de un «tempo» vital propio. López Quintás recuerda que su maestro, Romano Guardiani, aconsejaba a sus alumnos que acudiesen con tiempo a las salas de concierto «para reba-

sar el tempo interior y disponerse a la pericia creadora de la audición musical», porque «todo fenómeno cultural ha de ser visto no de modo estático, sino dinámico, a fin de descubrir el entreveramiento de ámbitos que le dio origen... Un ámbito se entrevera con otro y funda un ámbito nuevo de mayor amplitud» (López Quintás, 1977:174 y 272).

Las artes escénicas de la actualidad no solo deben aspirar a eso, sino que también deben dialogar con cualquier contexto físico y cualquier público al que se dirijan. De ahí que no puedan ignorar las posibilidades que ofrecen los medios de comunicación de masas o las tecnologías digitales. La ciudadanía de nuestros días está inmersa en un entorno mediático fragmentado y ecléctico, aglomerado y convergente, en el que no resulta fácil establecer relaciones duraderas o llevar a cabo la formación estética que pudiéramos desear. De ahí que, desde una mirada de ocio, resulta atractivo pensar en un teatro más cercano, en el que los nuevos públicos, los niños, puedan a pisar las tablas, admirar la tramoya y disfrutar creando.

El contexto cambiante en el que vivimos es una realidad de la que participamos todos. En el caso de las artes escénicas afecta tanto a los artistas, como a los públicos, por lo que se hace necesario instalar las antenas, contar con las herramientas tecnológicas que nos dan la oportunidad de establecer nuevas redes sociales, que nos proporcionan nuevas posibilidades de diálogo. El espacio de las artes, integrado plenamente en los hábitos de ocio de los ciudadanos, se ha abierto, ha evolucionado hacia otros espacios sociales. Aquí puede estar también una de las razones que explican los conglomerados que comenta Barzun.

La producción de experiencias de ocio, como señalaba antes, tiende a la co-creación. Eso significa que la gente puede y quiere participar en el propio hecho escénico. El público es inteligente y se puede dialogar con él, aunque no estamos acostumbrados. Entender, acercarse a la obra artística, implica disfrutarla, hacerse cómplice, crear comunidad de ocio, que es al final a donde queremos ir. Ante estas reflexiones uno puede preguntarse, por ejemplo, ¿por qué los espacios escénicos son espacios de noche y no también espacios del día?

Participación

En los puntos anteriores hemos indicado ya distintos aspectos relacionados con la participación, aún así dedicaremos unos últimos párrafos a este tema, dado que, desde el punto de vista del ocio humanista, tiene un gran interés. Considero que las artes escénicas en las sociedades desarrolladas deben buscar, necesariamente, la confluencia de intereses de todas las personas implicadas en el hecho escénico, cada uno desde sus peculiaridades y distintos niveles de compromiso, entre los que también estarían

los públicos. No hay que despreciar las posibilidades de colaboración que se abren con la Red tanto a gestores como productores, exhibidores o público en los más diversos temas.

K. McCarthy y K. Jinnett (2001:24-25) defienden que los modos de participación en las actividades culturales se pueden reducir básicamente a tres, según el grado de implicación: a) Realización práctica, como por ejemplo, formando parte de un grupo de teatro; b) A través de la asistencia a espectáculos; c) A través de los medios de comunicación, por ejemplo, ver un concierto en televisión. En realidad es un modo de decir lo mismo que afirmábamos al diferenciar entre ocio creativo y re-creativo, sustituido aquí por la palabra participación y sobreentendido que no se trata de una participación pasiva sino activa, ninguna experiencia de ocio puede ser pasiva en sentido estricto.

Además de por el grado de implicación, la propuesta de estos autores resulta también interesante desde el punto de vista formativo (Motos, 2009) por su incidencia en el proceso de toma de decisiones, a la hora de participar en actividades culturales. Éste proceso está configurado por cuatro fases: antecedentes, perceptual, práctica y experiencial. Cada una de ellas está afectada por diferentes factores. La fase de antecedentes responde a las actitudes generales de las personas hacia las artes y la consideración de las mismas como una actividad de ocio potencial. En ella inciden factores socio-demográficos (educación, ingresos, puesto de trabajo, género, edad, ciclos de vida), de personalidad, la experiencia anterior en ese campo y otros factores socio-culturales relacionados con pertenencia a un grupo o identidad.

La fase perceptual, centrada en la predisposición a participar, se basa en la valoración de los beneficios (personales y sociales) y en los costes que ello supone. Esto puede variar desde una fuerte inclinación, a un fuerte rechazo. Aquí hay que considerar que las actitudes individuales están formadas por las propias creencias y por las actitudes del grupo social con el que cada uno se identifica. En esta fase perceptual las personas que practican un ocio sustancial, al que habitualmente llamamos aficionados, son los que están más inclinados a asistir a espectáculos teatrales frente al grupo de los asistentes ocasionales, aunque también influye el esfuerzo que ello suponga.

En la fase práctica la persona evalúa las oportunidades concretas de participación y decide asistir o no. En ella inciden obstáculos tales como falta de información sobre la programación, costes de las entradas, falta de tiempo, etc. A pesar de los obstáculos, la decisión dependerá de la fuerza de la inclinación personal a participar. Las personas con una inclinación fuerte (ocio sustancial) es menos probable que sean disuadidas por los obstáculos que los de una inclinación más débil (ocio ocasional).

Finalmente la fase experiencial se determina a partir de la decisión anterior que conduce a la realización de la experiencia y la valoración que hace la persona sobre la misma. Las opciones, evidentemente, variarán dependiendo de un gran número de factores: el conocimiento que se tenga, las circunstancias del momento, el valor social que se dé a esa experiencia, el grado de desarrollo personal alcanzado a través de las experiencias anteriores etc.

En general, este y otros estudios (Kolb, 1998) aseguran que, cuanto mayor sea la comprensión de la actividad artística, mayor será el disfrute de la misma. Esta es una afirmación extensible a otras experiencias significativas de ocio relacionadas con la creatividad y el desarrollo personal. En ellas se constata que, en cada acto en el que la persona toma parte, la reacción se relaciona con experiencias tenidas e influye sobre las siguientes decisiones a la hora de participar nuevamente o no, pues las experiencias particulares cambian las expectativas de los sujetos.

Necesariamente tenemos que llegar al final y, aunque se me ocurre que todavía pudiera señalar otros aspectos relacionados con la experiencia de ocio y la necesidad de trasladar estos conocimientos a las artes escénicas, creo que ha podido quedar claro que las artes escénicas se asoman a un futuro prometedor cuando son comprendidas como experiencias de ocio auténticas, creativas, efímeras e irrepetibles.

Se ha podido ver también que este horizonte está asociado al ocio humanista, en su dimensión creativa y en sus dos modos de experimentación artística: creativa y recreativa. Desde el ocio, entendido como experiencia humana, a la experiencia escénica vivida como un encuentro, existe una distancia larga o corta de comprensión y conocimiento que es fácil de recorrer desde el disfrute gozoso de la cultura.

En las propuestas de ocio humanista consideramos que, las frecuentes experiencias positivas de ocio son un potencial de desarrollo personal y comunitario, porque no sólo pueden estimular a una persona a asistir/participar con más asiduidad y de maneras diferentes, sino que, esta participación continuada, facilita la introspección de valores y el desarrollo de competencias de mejora y superación.