

Lo cotidiano: escenario donde la vida se teatraliza

José Vicente Borges

Licenciado en Comunicación Social por la Universidad Central de Venezuela. Estudios en la Especialización en Gerencia Cultural de la Universidad Simón Rodríguez. Diplomado en Gerencia Deportiva en la Universidad Metropolitana. Docente investigador, maestrando en Comunicación Social en el Instituto de Investigaciones de la Comunicación (Ininco) de la Universidad Central de Venezuela. Profesor del Departamento de Ciencias de la Comunicación en la Escuela de Comunicación Social de la Universidad Central de Venezuela (ECS/UCV). Coordinador de Extensión (ECS/UCV).

Resumen

El presente artículo recorre la hipótesis de una relación que se supone inseparable entre teatralidad y vida cotidiana. Se suma un presupuesto estético, no dependiente del arte o lo bello, que suele desdenarse como atributo a todo acto de la vida común. Hay una discreta, pero necesaria atención, a esa nueva cotidianidad que emerge de la interacción con los medios que emergen de las nuevas tecnologías y que entiende la misma como vitrina pública y a la vez, se destaca la acción y aporte de ese otro actor, el observador, quien bajo una simbólica *auctoritas* atribuye la condición de teatralidad a la realidad cotidiana, creando significantes que referencian determinadas actuaciones de los actores sociales. La cotidianidad vista como escenario, el sujeto como actor y los actos cotidianos como teatralizaciones, son categorías de análisis que encaminan la formulación de interrogantes en torno a una línea de investigación que se esboza y apunta en un proyecto de investigación académico superior, que recién inicia e intenta dar sentido a la idea de lo teatral-cotidiano como un hecho referencial que cala en la conversación y actuación de los sujetos.

Palabras clave: cotidianidad, teatralidad, interacción social, comunicación, actuación, actor social, estética cotidiana.

The everyday: scenario where life is dramatized

Abstract

This article covers the hypothesis of a relationship that is supposed to be inseparable between theatricality and everyday life. An aesthetic budget is added, not dependent on art or beauty, which is often disdained as an attribute to every act of common life. There is a discreet, but necessary attention, to this new daily life that emerges from the interaction with the media that emerge from the new technologies and that understands it as a public showcase and at the same time, the action and contribution of that other actor, the observer, who under a symbolic authority attributes the condition of theatricality to everyday reality, creating signifiers that refer certain actions of social actors. The everyday seen as a setting, the subject as an actor and everyday acts as dramatizations, are categories of analysis that guide the formulation of questions around a line of research that is outlined and underpinned by a higher academic research project, which has just begun and try to make sense of the idea of the theatrical-everyday as a referential fact that fits in the conversation and performance of the subjects.

Keywords: everyday showmanship, social interaction, communication, performance, social actor daily

La vida cotidiana es dinámica y compleja, lo que obliga a mirarla desde una perspectiva crítica. Atrás van quedando las posturas que pretenden hacerla una, con lo simple, lo rutinario o lo consuetudinario. Tales prácticas están presentes en el quehacer diario, pero en definitiva no son su determinante exclusivo. Hay dificultad para ver lo complejo en cada hecho o situación que se manifiesta a diario, pese a la innegable y estrecha relación que los individuos experimentan con ellas, bien sea por necesidad, supervivencia o hábito. La razón de este distanciamiento pudiera no ser intencional, más bien, es una consecuencia que deriva del peso inmanente de la costumbre.

La herencia social nos condiciona a considerar complejo todo aquello que escapa a nuestra maniobrabilidad, que deviene o tiene como zenit lo tecnológico o lo científico. Son complejos, por tanto, objetos y actos que se inscriben de alguna manera bajo estas condiciones; también individuos, grupos o sociedades que muestran destrezas o conocimiento que validan sus capacidades en estas lides. El juicio muchas veces se formula a la ligera, sin tomar en consideración si aquello que se proclama está debidamente fundamentado o, por el contrario, responde a una declaración efectista, mediática, que se queda en lo epidérmico, esto es, en lo tangencial, apoyada en actos experimentales, elucubraciones de un futuro mejor o simples conjeturas.

Son complejos, por tanto, los aparatos electrónicos del hogar, pero quedan exentos de esta lógica, por ejemplo, cocinar o afeitarse, acciones que en realidad pudieran requerir mayor atención que aquella que demanda encender la licuadora o programar el televisor para grabar una película o seriado de interés. ¿Cuál acción en realidad comprende un intrincado proceso de resolución? Es fácil extraviarse en este asunto, más aún cuando no se visualiza un norte claro, un camino que muestre la ruta en el cual transite un mayor interés y comprensión crítica en el cual cada sujeto debele la complejidad que subyace en cada uno sus actos interactivos cotidianos. Tal extravío posiblemente sea la razón por la cual terminamos sumergidos en el oscuro foso de la rutina.

Solemos cepillarnos diariamente al despertar, aunque no de la misma forma cada vez. Tampoco nos despedimos de nuestros compañeros de clase o de trabajo con las mismas palabras y gestos al concluir la jornada del día, pese a que esta rutina cortés la empleamos consuetudinariamente. Para Morin (como se cita en Hernández, 2005) “hace falta ver la complejidad allí donde ella parece estar, por lo general ausente... por ejemplo, en la vida cotidiana” (p. 218).

Si se entiende y acepta lo cotidiano como un acto complejo, se reivindica su esencia como escenario vital donde ocurren los cambios que mueven las estructuras sociales. Este trasvase perceptivo beneficia de igual manera al actor social. Su rol, ahora protagónico, se distancia del que soterradamente tiene dentro de la concepción de linealidad que entrapa a lo cotidiano, uno donde no es más que un personaje que reproduce de manera conductual las normas y procedimientos que imponen las prácticas diarias. Al resignificar, y dejar de operar sin criterio, puede

idealmente definir la manera como abordará sus intercambios. Todo esto supone una ventaja y al tiempo ratifica la propuesta de un distanciamiento gradual e incluso definitivo de ciertos dispositivos fenomenológicos y la necesidad de abordar otros que ayuden a ampliar nuestro campo perceptivo respecto a cómo afrontar lo cotidiano.

1. Alegorías a lo cotidiano

Son abundantes las posturas epistemológicas que intentan definir la cotidianidad, estas abarcan desde lo filosófico, ideológico, religioso, hasta libros de desarrollo personal. Reguillo (2000), por ejemplo, la define como un lugar estratégico donde se piensa “la sociedad en su compleja pluralidad de símbolos y de interacciones”. Heller (1972) profundiza, diciendo de ella que es “la vida de todo hombre”. Debord (2012) la interpreta como un espectáculo y Saito (2012) le confiere cualidades que le permiten introducir y propiciar relaciones estéticas.

No tiene importancia en lo inmediato definir cuál de los enunciados anteriores tiene mayor validez respecto a los demás, lo que sí es pertinente destacar es el uso de analogías donde se compara la vida cotidiana con otras manifestaciones, donde esta simboliza la vida, se hace espectáculo y comprende lo estético. Equivalencias que destacan el carácter práctico de lo cotidiano.

Esta suerte de estesis lingüística ayuda comprender por qué en la narrativa social la vida cotidiana tiende a ser metaforizada, principalmente, desde la perspectiva teatral. En tal alegoría la realidad pasa a ser un escenario similar a la plataforma escénica, los individuos son actores que representan sus prácticas e intercambios comunicacionales ante un público y sus actuaciones, ritos, costumbres y hábitos, así como las circunstancias y espacios donde estas se dan son tomados como teatralizaciones de la realidad.

Se podría especular que para el común de las personas todo acontecer en el marco de la vida diaria contiene un atributo teatral que le otorga valor. Hechos que responden a una determinada circunstancia y, por ende, terminan aceptados y referenciados como situaciones que teatralizan la vida cotidiana. Dubatti se pregunta: ¿cuándo hay teatro y cuándo no? Cuestionamiento que fácilmente podemos extrapolar a la cotidianidad: ¿cuándo hay teatralidad en la vida cotidiana y cuándo no?

2. Ese otro que observa

Al significar como teatral una acción común se le despoja simbólicamente de sus atributos propios, aunque se le incorporan otros que sirven para resignificarla. Los nuevos atributos facilitan que el hecho se reconozca y acepte posteriormente como referente dentro del contexto social. La resignificación la ejerce un tercero que observa, quien de cierta forma asume una *auctoritas* que soporta exclusivamente en su criterio personalísimo. Tal atribución

lingüística, parcial, subjetiva y arbitraria debe, sin embargo, someterse al reconocimiento y aceptación del contexto social. Solo después de este ejercicio de reconocimiento lo resignificado se toma como referente de uso. Ello constata la inexistencia de hechos objetivos o puros en el ámbito de la vida, exentos a cualquier acto de referencialidad. Por lo general todos están sometidos a lo que los hermeneutas definen como horizonte de expectativas u horizonte de experiencias.

Ese otro que mira y asigna bajo criterio propio la condición de teatralidad de un hecho de ninguna manera es relegado por su valoración subjetiva, ni tampoco su acto perceptivo y posterior resignificación semántica es desdeñado. Su aporte es necesario como elemento vinculante para la conformación de nuevos referentes. Hay respecto a ellos un aprovechamiento circunstancial en tanto amplían los modos de relación del individuo respecto aquello que realiza u observa.

El hecho resignificado se comporta desde el punto de vista del observador como un acto disruptivo de la realidad, razón que justifica que sea declarado de manera distinta a como se le considera regularmente. En realidad, lo que se resignifica son aspectos, no el hecho en sí mismo. Este en realidad es una denominación fáctica de algo que en su momento fue significado de esa forma y, por tanto, representa aquello que se mueve y muestra bajo tal característica. No obstante, la imposibilidad de separar el detalle disruptivo del todo conlleva a que el suceso mismo también se afecte por igual.

Por lo general, quien resignifica acompaña con atributos, igualmente subjetivos su definición. Lo resignificado será positivo, negativo, bello, grotesco, exagerado o normal. Estas valoraciones, pese a que dejan impronta, podrían no trascender más allá del ámbito de la acción. Otros actores que se sirven de ellas como referentes las tomarán con cautela, en tanto que cada quien tendrá su propio momento de observación para determinar si el atributo es o no válido de uso para su propio momento perceptivo.

En cada evento observado opera una cualidad diferente que se ajusta a una circunstancia de tiempo y momento diferente a la vez anterior en la que ocurrió. Tanto lo lingüístico descriptivo como los elementos metalingüísticos que se atan a la definición están permanentemente afectados por el comportamiento anímico, incluso al capricho de quien los introduce en la conversación cotidiana. Se devela una vez más el carácter de referencialidad arbitraria que se traslada al evento, que más que hacerse propio de este responde al particular horizonte de expectativas del codificador. Su valor está en la movilidad que otorgan a las acciones circunstanciales que operan en el ámbito de la vida común. De no activar estos tal movilidad, la mayoría de los hechos que acaecen en la vida cotidiana serían actos privados, íntimos, que no requieren por parte de quien los realiza definición alguna de ellos, ya sea para satisfacer el interés o curiosidad del contexto social e incluso, no necesitan ser expuestos para que

sirvan de referente a otros actos similares. Su carácter propio, particular y exclusivo les exime de toda representación más allá de la que se realiza dentro del espacio íntimo de cada quien.

3. El carácter poético instrumental de la resignificación

Las imágenes que se utilizan para metaforizar lo cotidiano cada vez más reducen su atributo poético en la medida en que se van incorporando como voz de uso diario dentro del discurso de los actores sociales. Tal poética se diluye en el uso consuetudinario, que no significa que pierden valor, al contrario, robustecen las maneras cómo se significan o catalogan los hechos del día a día.

Esta especie de estética lingüística se transforma en metáfora de tipo instrumental, al guiar las definiciones y prácticas comunicacionales cotidianas. Su uso extendido “disfraza” enunciados fácticos descriptivos que sirven para connotar lingüísticamente un hecho como acción, sin que esto imponga obligación que imponga aclarar qué queda velado, qué se devela o qué intereses se persiguen detrás de tal valoración.

Es importante precisar que no todo acto cotidiano es susceptible a catalogarse como teatral, tampoco todo acontecimiento diario vale como performance. Lo resignificado apuntala una teatralidad transitoria del hecho, ya que éste no se mantendrá de forma permanente en el tiempo. Incluso, como ya se dijo, aquellos actos que pudieran concebirse como rutinarios presentan alteraciones que podrían llevar a reevaluarlos, pese a que el tiempo los haya atado a una definición que los particulariza.

Pongamos por caso dos personas, una se ufana de conocer muy bien a la otra. Establece un círculo particular e íntimo que le permite aun sin la palabra entender los códigos metalingüísticos que su contraparte le ofrece. Estos signos serían vistos como hechos constantes. Sin embargo, es perfectamente válido que por alguna circunstancia el sujeto conocido altere su comportamiento, reservándose la necesidad de contar lo acaecido al otro. Su nueva actitud impone cambios de comportamiento y humor que obligan al conocedor a resignificar los signos que ahora obtiene y que le señalan que algo no está bien. Posiblemente su real afinidad o, particular egoísmo, le obligarán a restablecer el orden y control de su relación cotidiana e intentará develar el secreto que se le oculta. De no lograr el objetivo, puede estimar que ya no es parte del círculo íntimo del otro y, por ende, se separará de él, incluso podría declarar la circunstancia como un acto de teatralización de la otra persona quien a su juicio estaría sobreestimando su proceder.

Al romperse la rutina se introduce una dinámica para muchos no deseada, hay una discontinuidad propia del escenario complejo de la vida cotidiana. El conflicto que nace quebranta la percepción de seguridad constante que alguna de las partes entiende como estado de confort. Puede que al cabo de un tiempo, relativamente corto, el sujeto conocido intente recomponer el ritmo de su relación con la otra persona, procurando un acercamiento. La

situación demanda se establezcan acuerdos entre ambas partes en pos de llevar la relación a un estado similar al que tuvo en épocas anteriores, de no ser así, esta deberá ser resignificada como una situación nueva, que indudablemente generará nuevas costumbres. Ambos actores entrarán en un juego de simulaciones, teatralizando sus roles, actuando en procura de la aceptación del guion por ellos escrito, moviéndose ahora en nueva puesta escénica diferente.

Se corre el riesgo de que muchos actos o situaciones de la vida, por no existir parámetros que así lo determinen, se signifiquen libremente como actos teatrales. Entonces, ¿qué situaciones serían realmente ordinarias, cuáles extraordinarias y qué criterio seguir para considerar un hecho común como acto performativo?

Quien entra en el juego de la resignificación lo hace bajo el criterio de estar lo más ajustado posible a la verdad, pero en realidad su referencia dista de ser objetiva. Al jerarquizar impone de suyo una verdad que otro sujeto puede refutar a la luz de su propia jerarquización. La significación netamente lingüística no impone huella en la realidad solo por lo que dice de esta. El peso lo marca el efecto que lo significado deja como acción. Castilla (1979) se pregunta: “[...] qué es lo que se comunica y cuánto queda por comunicar (o es exigitivo reprimir)” (p. 12).

Queda claro que la palabra, por sí sola, no es suficiente para establecer comunicación; por lo general, se recurre a otros tipos de signos para lograr el objetivo. Lo enunciado no sustenta el carácter performativo del hecho. Nadie realiza una acción bajo la certeza de que será reconocida como espectacular, ni tampoco el espectador sale a la caza de hechos teatralizables. Ninguna persona camina, a no ser de manera intencional, pensando en la teatralidad de su modo de andar, es otro quien catalogará la marcha como curiosa, distinta, teatral, aun cuando ésta no haya sido la intención del caminante.

4. Lo cotidiano: un escenario de acciones discontinuas

En circunstancias donde se conoce o presuponen las características del público espectador, cabe la posibilidad de que el emisor cargue premeditadamente su actuación bajo ciertos supuestos que entiende podrían otorgarle beneficio a su performance. Se sitúa en la condición de actor que prepara su acto escénico. Ensayo su discurso precisando énfasis en determinados aspectos, piensa en el espacio escenográfico que le servirá de marco a su acción y hasta escogerá con especial cuidado el vestuario a utilizar. Sin embargo, nada de aquello cuidadosamente preparado garantiza el éxito esperado. Al ser lo cotidiano un escenario de complejidades, pleno de acciones discontinuas y disruptivas, lo teatralmente visualizado podría repercutir de forma negativa en el espectador, por lo que el esfuerzo del emisor se pierde.

Lo dicho hasta ahora permite acercar una conclusión previa: todo acto, en su pretendida acción performativa, está supeditado al veredicto de un tercero, otro que observa, define, narra, certifica o descalifica. Toda significación, apunta Habermas (1999), se basa en afirmaciones fundadas que suponen un “signo de racionalidad”.

La ocurrencia de un hecho no detona o devela su condición de teatralidad intrínseca, como ya se ha dicho. Esta será determinada, o al menos sugerida, una vez sea vista, definida, aceptada o rechazada por un tercero que la contempla y emite un juicio de valor. Su criterio nace del cúmulo de referentes prácticos y simbólicos que el individuo atesora y contabiliza como actos probados y que devienen de los intercambios que ha establecido a lo largo de su vida.

5. Teatralidad: significante de lo cotidiano

La vida misma “es el primer momento del teatro”, dice Vallejo (1997, p. 49), su referente inmediato, su partitura y escenografía. Los individuos actúan dentro del mundo práctico y simbólico que le es más próximo, así dan forma a su cotidianidad.

Un argumento obvio sería: el mundo es inmenso y el ser humano, pequeño. Lo anterior se presume incuestionable, sin mayores consideraciones. No obstante, qué pasa si en vez de afirmar, formulamos el comentario anterior como una interrogante: ¿el mundo es inmenso y el ser humano, pequeño? El resultado podría complicarse, en tanto exige la formulación de respuestas no automáticas, sino calibradas desde distintas perspectivas. El filósofo tendrá una consideración, el geólogo otra, el comunicador social una distinta, así como el antropólogo y hasta el escritor de libros de autoayuda. Cabe replantearse el asunto desde consideraciones teóricas, filosóficas, ontológicas, prácticas, hasta elucubraciones de tipo religioso. Todo ello lleva a entender que la pretendida obviedad de las cosas está sujeta en realidad a la forma como se complejiza nuestra percepción. Pasar de lo obvio a lo complejo impone necesariamente que se asuman conclusiones distintas, que quizás nos sumergirán en un mar de mayores incertidumbres. Ante la disyuntiva, toca pensar en la pretendida originalidad que acompaña a cada instante o hecho y cómo esa singularidad se extravía una vez que se interpreta e intenta clarificar lo observado bajo el designio de la palabra.

El lenguaje surge como necesidad frente a mi mundo, esto es, como forma de dar cuenta de mis propias experiencias del mundo que compone mi hábitat. Ahora bien, “mi” mundo es tan solo la concreción, en una forma posesiva de expresión, de un mundo que por supuesto no es ni mío ni tan solo mío. (Castilla, 1979, p. 15)

La realidad se referencia desde enunciados que determinan y hasta imponen en ella cualidades con el pretexto de hacerla accesible a la comprensión y aceptación del todo social. Hay una evidente reducción de lo complejo ante la igualmente pretendida forma reducida en que los sujetos comprenden su realidad. Una imagen fotográfica descubre parte de un paisaje, mientras que en otro plano distinto al que se nos presenta, queda oculto el total del paisaje que no vemos.

Visualicemos un rompecabezas. El primer impulso será contemplar la imagen referencial impresa en la caja, la cual es tan solo un aspecto del todo. Sin embargo, al mirarla completamos la imagen en su totalidad, la construimos, siguiendo la teoría psicológica de la Gestalt, gracias a los marcos de percepción que tenemos de esa realidad. La referencia está en el todo que se obtiene si y solo si logramos ordenar el caos que se oculta en el interior de la caja. La pregunta es: ¿por dónde iniciar? ¿Cuál es el primer paso para concretar el orden?

Se volverá repetidas veces a la referencia, una suerte de sumisión ante el significante. Pese a que cada pieza es un todo en sí misma, prestamos poca atención a su utilidad luego de ser colocada. No se reflexiona en torno a ella como unidad independiente, su valor está en lo que aporta como ensamble. Caso similar ocurre con los hechos aislados que se suscitan en el entorno social. Son singulares en sí mismos, aunque complementos de una realidad. Cada parte encuentra su espacio dentro del tablero de la incertidumbre. Comparte su caos con otras piezas, estructurando un nuevo caos que poco a poco avanza en su intento por recomponer un estado de cosas que persigue el equilibrio. La armonía lograda al final, una vez reunidos los fragmentos, no depende del juego mismo, sino del criterio y empeño de aquel que lo arma. Su decisión por culminar el armado recompone la armonía y se logra la verdad, como aspirara alguna vez Aristóteles en su *Retórica*.

La imagen del rompecabezas puede extrapolarse a la vida misma. En nuestro intento por encontrar respuestas acabadas y exactas encajamos todo hecho aislado dentro de la lógica social. Desechamos lo que inquieta, por lo tanto, aquello que incomoda o sale de la lógica formal debe adaptarse a lo común.

El evento se recodifica para su reconocimiento y aceptación como acto espectacular. Sigue el rumbo de lo teatral. Pero, ¿realmente este surgió sin pretensiones de esta espectacularidad o fue concebido *ex profeso* como tal? De ser así, se establece una complicidad no declarada entre emisores y receptores que remite a entender que no hay realmente comunicación inocente. Los actos comunicacionales, por lo general, se asocian a valores subjetivos: prestigio, estatus, reconocimiento social, que animan al sujeto a imponer formas que lo ayudan a determinar cómo los demás lo perciben, de qué manera lo hacen y cómo desea ser percibido.

Estas formas se componen de “un cúmulo de gestos, necesidades e intenciones” que deben resultar familiares para todos. Actos reconocibles que brotan de las referencias que cada individuo construye a partir de experiencias

anteriores. Cada quien retrotrae desde su memoria emotiva situaciones gratificantes o fallidas que contabiliza como actos probados y sirven de insumo, en un momento dado, para codificar o decodificar aquello que se ejecuta u observa. Tal referencialidad no solo se confina al suceso, también involucra al individuo que pasa de ciudadano a sujeto que actúa. Se instaura en él la condición de actor.

La “actuación” (*performance*) puede definirse como la actividad total de un participante dado en una ocasión dada que sirve para influir de algún modo sobre los otros participantes. Si tomamos un determinado participante y su actuación como punto básico de referencia, podemos referirnos a aquellos que contribuyen con otras actuaciones como la audiencia, los observadores o los coparticipantes. La pauta de acción preestablecida que se desarrolla durante una actuación y que puede ser presentada o actuada en otras ocasiones puede denominarse “papel” (*part*) o “rutina”. (Cursivas del autor) (Goffman, 1997, p. 27)

Atendiendo a esto, el sujeto que actúa amplía el rango de su representación para que el sujeto que observa la valore. Verbaliza, al tiempo que representa. Entiende que conjugar signos lingüísticos y metalingüísticos suma atención adicional al contenido del mensaje que ofrece. A esto se agrega el hecho de que todo proceso interactivo se ejecuta en función a otros. Se actúa “en función de la existencia de unos espectadores”. Al mismo tiempo, las representaciones sociales se convierten en “interpretaciones escénicas”, en “actos performativos” (Villegas, 2005, p. 8). Es difícil suponer que una acción ejecutada bajo estas premisas no persiga la intención de ser observada, es más, requiere de la observación para su validación social.

La interacción es una ceremonia ritual en la que la vida social puede ser comparada con un escenario en el que los actores representan e interpretan sus papeles de acuerdo con una determinada situación, donde cada actor reivindica una cierta identidad. Cada actor busca en el encuentro dar una imagen valorizada de sí mismo y se esfuerza por organizar una puesta en escena de su yo, que Goffman denomina *face* (imagen de uno mismo expuesta a otro). (Igartúa y Humanes, 2004, p. 48)

En términos prácticos, lo cotidiano se instaura como lugar donde se conjugan percepciones. Unas provienen de aquello que cada cual conoce; otras, de lo que se recoge en el proceso de interacción social. Al combinar ambas se estructuran significantes, que aun partiendo de lo ficcional, resultan perfectamente reconocibles por todos. ¿Quién no sueña despierto, huele el olor de la victoria o se enamora a primera vista? ¿Qué impide suponer que como

respuesta a la natural insatisfacción del individuo consigo mismo, teatralizar lo cotidiano no facilita construir máscaras con las cuales se cubra el rostro de su desolación? ¿Qué imposibilita afirmar que al teatralizar sus actos más simples el sujeto no encuentra un reconocimiento distinto al que recibe cada día? ¿Por qué las formas dramáticas no se consideran actos fundamentales para mostrar y reconstruir estéticamente la vida cotidiana, alejándose de esa percepción de “dominio sin atractivo” y de “certidumbres superficiales” con las que suele definirse?

Cada sujeto asume uno o varios roles dentro de esta singular puesta escénica que es la vida. Su disposición a encarar personajes diversos, en igual número de situaciones, permite que la obra de la vida cotidiana se mantenga en el tiempo, que ese gran performance siga en cartelera pese a las “diferencias de posición y resultante variedad de perspectivas” de cada actor social.

Lo que garantiza la permanencia es la pasión. Ese cúmulo de sensaciones que mueve los sentimientos, y aunque suene paradójico, la razón de los sujetos. Un desorden de emociones que dan sentido a las prácticas rutinarias y a los encuentros consuetudinarios o habituales de los individuos. Rige lo que se dice y percibe, dentro de ese cajón de sorpresas que es la vida. Esa misma pasión, aunque con un carácter distinto, mueve las acciones y el hacer del actor teatral. Se convierte en motor que impulsa por igual la realidad cotidiana y la realidad simulada. Pasión instrumental que sustenta las emociones y racionaliza los actos que se establecen en la convivencia. Como acción viva se encarna en los individuos y activa la coexistencia en la realidad cotidiana y en la realidad ficcional. Ambas realidades se confrontan y al mismo tiempo se validan, al punto, que la frontera que las separa es cada vez más difusa.

¿Hay diferencia, entonces, entre el actor teatral y el actor social? La principal estriba en que el actor teatral tiene conciencia de su acción dramática. Se apropia de ella para hacer visible su realidad ficcional, mientras que el actor social vive la realidad en tanto no puede cambiarla, al menos dramáticamente. La interpreta simbólicamente pudiendo ejecutar cambios momentáneos en aquellos aspectos que se vinculan a la ejecución de su rol, lo que no puede de manera radical es dejar de vivir ese momento como real. Hay una convención distinta en el actor teatral respecto a su realidad y otra en el actor social frente a la suya.

La otra diferencia innegable es de tipo técnico. El actor teatral requiere de práctica, de un hacer permanente que sume destrezas a su trabajo escénico. Está dispuesto a la movilidad como elemento plástico para una mayor soltura corporal en su acto performativo. Se preocupa por manejar sus emociones, en tanto le sirven de herramienta para completar un momento dramático especial. Se adapta a un vestuario diseñado para ambientar, al igual que la escenografía, un tiempo y un espacio determinado. Está subordinado a un texto dramático que marca sus parlamentos y sugiere acciones bajo la dirección de un tercero. En conclusión, el actor teatral requiere entrenarse para enfrentar y actuar conscientemente en un contexto que no es su cotidianidad, por ello se vale de artilugios

técnicos y de su propia experiencia para hacer dúctil su hacer escénico, mientras que el actor social está constantemente en su realidad.

Estos requerimientos, si bien son análogos a la vida cotidiana, no son imprescindibles para que el actor social asuma sus roles frente al mundo. De hecho, cuando exagera sus modos de hacer —por llamarlo de alguna manera— pone en riesgo la credibilidad de su vital desempeño. Puede generar incluso desprecio o aversión por parte de los demás. Su exceso de teatralización pudiera convertir su acto en un *vaudeville* que podría perjudicar su futuro desempeño social.

Hay un elemento común entre el actor social y el actor escénico, una suerte de impulso que lleva a cada uno a posicionarse de su mundo. El actor teatral se planta frente a él y lo imita, su impulso está en cómo se involucra para actuarlo, mientras que en el actor social el impulso está en cómo se vincula con su escenario-mundo para resignificarlo, que a la larga también impone una sutil forma de actuación.

Hay sin duda intenciones manifiestas y veladas que buscan espectacularizar la vida. El escenario cotidiano-teatral está permanentemente cargado de esas sensaciones que buscan la manifestación de la acción dramática sobre la acción cotidiana. Tal necesidad, declarada o no, revitaliza la idea del vínculo estrecho entre teatro y vida cotidiana, tanto es así que incluso el actor social pudiera mantener un estado de actuación en una situación dada sin una conciencia plena de ello.

Dos jóvenes acuerdan su primera cita. El encuentro indudablemente fue preparado por ambos, cuidando detalles prácticos y subjetivos que buscan que aquella primera impresión sea lo suficientemente sólida para procurar otro encuentro. Actúan pretendiendo naturalidad. Edifican el rol de mujer y el de hombre. Dejan pistas en su actuación para que el otro las siga. Pero será la cotidianidad, el convivir, lo que consolide aquello que se ofrece hoy como realidad o como simulación necesaria en un estado inusual de su actividad cotidiana. Decimos inusual, porque no todos los días se fijan encuentros para buscar pareja.

Ambos actores se sumergen en la virtualidad teatral. Construyen una realidad momentánea, similar a una obra dramática. Resignifican hechos bajo una estética diferente a cómo lo manifestarían en otro instante de su cotidianidad. Hay verbalización y metaverbalización teatral, el juego comunicacional se fija como referente en cada uno para evaluar al otro; incluso, de fallar la interacción, el referente queda bajo carga negativa, lo que referencia la actuación de la persona.

6. La estesis de lo cotidiano

La armonía natural que cada evento cotidiano consagra en sí mismo expresa su carácter estético. Plantear como válida esta tesis rompe con la orientación unívoca y funcional en la cual el término, desde los griegos pasando por Baumgarten y Kant, históricamente se ha restringido al arte y lo bello o a la belleza de lo artístico.

Rotular lo estético bajo esta particularidad esconde en gran medida varios propósitos, contenidos bajo apremios clasistas y hasta autoritarios. Arte como hecho sensible, contemplativo, un legado que se adjudica a la inteligencia de unos pocos y que es esquivo a una supuesta falta de criterios de otros. Consideración propia de Occidente que impuso la idea del deleite del arte en las prácticas socioculturales. Sentido restrictivo y limitado referido a lo bello.

Benjamin, a principios del siglo XX, postuló la liberación de la obra de arte de esa especie de claustro donde se le confina. Pretendía su liberación al tiempo de su desvinculación con lo divino. Proponía entender el valor de la obra no desde su esencia como objeto artístico, sino desde su posibilidad exhibitiva, al servicio y mirada de todos. El aura que envolvía a seres y objetos tocados por el espíritu del arte y que confería una especie de autoridad ligada a una sensibilidad especial, quedaría anulada o al menos reducida.

[...] mientras más disminuye la importancia social de un arte, más se separan en el público —como se observa claramente en el caso de la pintura— la actitud de disfrute y la actitud crítica. Lo convencional es disfrutado sin ninguna crítica. (Benjamin, 2003, p. 82)

Presentar la *aesthetica* como referente de lo armónico (entendido como hermoso) deja de lado acontecimientos extraordinarios y hasta grotescos que por el hecho de mirarlos de forma esquivada no dejan de contenerla. Hay estesis en:

[...] la cocina, el deporte, la decoración, el diseño de interiores o la mera ejecución de actividades y observación placentera de las mismas en contextos familiares y funcionales como el de las tareas del hogar; también buscan inspiración en diversas prácticas y artes tradicionales de culturas ajenas a los parámetros de la modernidad occidental. (Fernández, Puelles y Fernández, 2012, p. 110)

Insistir en la tesis de una estética de lo cotidiano es problematizar de forma positiva el concepto, ajustarlo a la complejidad que define a la vida diaria. Al desligarse de lo bello y lo artístico como única alternativa para entenderlo, lo estético se convierte en una dimensión que abarca todo. Por tanto, lo catalogado como burdo,

aberrante o absurdo, de ninguna manera puede excluirse, ya que en realidad se comportan como contraparte de otras actuaciones igualmente subjetivas que se definen como actos prudentes, normales o racionales.

De lo que se trata, en todo caso, es rescatar el concepto de estética, redimensionarlo como parte integral de otros objetos y modos de hacer propios de las experiencias de la vida cotidiana. Sustituir el modo contemplativo por modo de vivencia activa, para elevar así el carácter de la observación crítica en torno a cómo actuamos y cómo dicha actuación modifica o no los estados del hacer dentro de lo cotidiano.

Posiblemente la necesidad de relacionar lo teatral con la cotidianidad se sustenta en el hecho de que el teatro, además de evento comunicacional, es un acontecimiento artístico. Tal condición en el vínculo que se establece aporta subjetivamente rasgos estéticos a los actos cotidianos, incrementa valor a estos y lo aleja de la visión simple de una vida sin atractivo.

En resumen, lo cotidiano como hecho complejo, al constituirse en escenario de los intercambios sociales, comprende de suyo una carga de símbolos estéticos, no artísticos, quizás no bellos, que permiten al sujeto descubrir significados, así como reevaluar y modificar acciones. Si su representación lo satisface, se devela cierto placer que lo acerca a la realidad. Su estado de contemplación y acción se gratifica por la revelación que el hecho deja en él. Todos ellos, aspectos significantes de lo estético cotidiano.

7. Teatralidad 2.0

Una nueva realidad se hace presente en la vida cotidiana, aquella que entiende las relaciones entre los sujetos no tanto desde el intercambio, sino desde la urgencia de una respuesta. La sociedad actual, absorbida por lo tecnológico, transformó el concepto de lo íntimo. El ámbito de lo individual cada vez se desdibuja más, transformándose en una frecuencia que convoca a otro tipo de interlocución que se refugia en la palestra pública.

Los relatos personales se muestran en contextos multiplataforma, son vistos, oídos y leídos al mismo tiempo por millones de personas. La cercanía de los interlocutores en el mundo virtual refiere otro tipo de *feedback*, distinto a la forma tradicional como este se recibe en la comunicación cara a cara. Ahora se entiende más bien como un acto de reconocimiento que valida y gratifica el empeño del relator que teatraliza su vida a través de los componentes electrónicos que maneja.

Las historias performatizadas que se soportan en el vínculo entre lo real y lo ficcional sirven al propósito de la cotidianidad mediatizada, pero poco ayudan a comprender la cotidianidad como acto complejo. Al contrario, traslucen un espíritu poco comprometido con este fin. Lo que interesa es mirar los hechos rápidamente. Se cocina en internet, se consulta un medicamento a través de portales, se aprenden trucos sobre cómo mejorar la relación de

parejas, etcétera. El mundo de la vida se resume en videos, fotos, voces robotizadas que narran un *storyboard*. Los actores involucrados en esta realidad virtual, como emisores o receptores, buscan permanentemente trascender la sentencia de Warhol, extender hasta donde sea posible sus “quince minutos de gloria”. Al respecto dice Sibilia (2008):

En una sociedad tan espectacularizada como la nuestra, no sorprende que las fronteras siempre confusas entre lo real y lo ficcional se hayan desvanecido aún más. El flujo es doble: una esfera contamina a la otra, y la nitidez de ambas definiciones queda comprometida. Por los mismos motivos, se ha vuelto habitual recurrir a los imaginarios ficcionales para tejer las narraciones de la vida cotidiana, lo cual genera una colección de relatos que confluyen en la primera persona del singular: yo (p. 223).

La tendencia, no obstante, no es exclusiva al mundo de las redes sociales, se aplica por igual a lo que podría definirse como el convivir de la normalidad cotidiana. Cualquier sujeto apela, casi de manera natural, a sus imaginarios ficcionales. Lo lingüístico lo mezcla con lo metalingüístico en un ejercicio semiótico donde su rol de sujeto comunicador recurre a lo histriónico para resaltar el hecho contado. Activa su entidad de sujeto actor para performatizar aquellas partes del relato que entiende confieren autenticidad y notoriedad suficientes, a fin de que este no pueda ser descartado como acto válido y, por ende, encuentre aprobación en su público inmediato.

Referencias

- Arendt, H. (2009). *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós.
- Bégout, B. (2009). La potencia discreta de lo cotidiano. *Persona y sociedad*, 9-20.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Ítaca.
- Castilla del Pino, C. (1979). *La incomunicación*. Barcelona: Península.
- Debord, G. (2010). *La sociedad del espectáculo*. Madrid: Pre Texto.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- Fernández, R. (2012). “La estética de lo cotidiano y el *ars contextualis* en Asia Oriental”. En Fernández, R., Puelles, L. y Fernández del Campo, E. (Eds.), *Estética e interculturalidad: Relaciones entre el arte y la vida* (pp. 109-125). Málaga: Contrastes.
- Goffman, E. (1997). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Barcelona: Amorrortu.
- Habermas, J. (1999). *Teoría de la acción comunicativa*. Madrid: Santillana.

- Heller, A. (1972). *Historia y vida cotidiana*. México: Grijalbo.
- Hernández, M. (2005). Complejidad y cotidianidad. *Mañongo*, 50, 217-230. Recuperado en abril 2019 de, <https://es.scribd.com/document/167563456/Complejidad-y-Cotidianidad>
- Igartúa, J. y Humanes, M. (2004). *Teoría e investigación en comunicación social*. España: Síntesis.
- Mandoki, K. (2006). *Estética cotidiana y juegos de la cultura*. México: Siglo XXI.
- Martínez, J. (2006). *De Platón a Moby Dick: la filosofía y los personajes de ficción*. Caracas: Galipán.
- Rossana Reguillo, R. (2000). "La clandestina centralidad de la vida cotidiana". En Lindón, A. (Coord.), *La vida cotidiana y su espacio-temporalidad* (pp. 77-94). México: Anthropos.
- Saito, Y. (2012). Everyday aesthetics. Philosophy and Literature. En El lugar de la estética en la vida diaria: historia del concepto de estética cotidiana. *Revista colombiana de educación* (63), 255-270.
- Sibilia, P. (2008). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Trías, M. (1949). "El objeto de la estética". *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía*. Mendoza, Argentina.
- Vallejo, P. (2003). *Teatro y vida cotidiana*. Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- Villegas, J. (2005). *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Buenos Aires: Galerna.