

*La 'estética del oprimido' y la
'estética del disenso'. Dos
nociones políticas del arte que
colindan en la 'cultura de la
colaboración'*

The 'aesthetics of the oppressed' and the
'aesthetics of dissent'. Two political notions of
art that collide in the 'culture of collaboration'

LUIS ÁLVAREZ AZCÁRRAGA
Universidad de las Artes, México

RESUMEN

Este artículo es un esfuerzo teórico por encontrar relación entre dos conceptos, el de 'estética del oprimido' del dramaturgo brasileño Augusto Boal, y el de 'estética del disenso' del teórico francés Jacques Rancière. En ambos hay concordancias con respecto a la relación inherente del arte y la política a través de un discurso pedagógico no tradicional; sin embargo, dentro de esta propuesta se rastrea la genealogía de ambos conceptos, así como su posible relación con la 'cultura de la colaboración' en las comunidades de Internet.

Palabras clave: *estética; oprimido; disenso; cultura de la colaboración.*

ABSTRACT

This article is a theoretical effort to find connections between two concepts: 'aesthetics of the oppressed' by Augusto Boal, and 'aesthetics of dissent' by Jacques Rancière. In both there are concordances in regards to the inherent relationship of art and politics through a non-traditional pedagogical discourse; however, within this proposal the genealogy of both concepts is traced, as well as its possible relation with the 'culture of collaboration' in Internet communities.

Keywords: *aesthetics; oppressed; dissent; culture of collaboration.*



Figura 1. Del autor (enero, 2016), *Conexiones 1*, fotografía digital.

Para las nociones filosóficas más enraizadas en la tradición, la 'estética' y la 'política' son dos disciplinas teóricas contrapuestas y contradictorias. Sin embargo, a partir de las lecturas de los filósofos de la Escuela de Frankfurt, así como las mismas ideas marxistas en torno a la estética, y pasando por Débord (1999), parece que la relación entre la 'estética' y la 'política' es más estrecha de lo que la capa reluciente de estas dos palabras esconde.

La 'estética del oprimido' de Augusto Boal y la 'estética del disenso' de Rancière son dos proyectos teóricos que han hilvanado de forma radical las prácticas artísticas y políticas. Sin embargo, ambos autores por razones históricas y contextuales, no tomaron en cuenta sus respectivos trabajos. Bishop (2012), por su parte, ha relacionado indirectamente a estos dos teóricos, sobre todo al notar que la tesis de *El maestro ignorante* y *El espectador emancipado* de Rancière son parecidas a las propuestas de Paulo Freire en su *Pedagogía del oprimido*, que además le da nombre al *Teatro del oprimido* y la *Estética del oprimido* de Boal. La tesis de este artículo se centra en la idea de que ambas nociones corresponden en realidad a dos caminos que se entrelazan, no en sus antecedentes inmediatos, sino en la génesis misma del arte, es decir, en la evolución cognitiva del ser humano.

PEDAGOGÍAS CRÍTICAS: EL ESPECTADOR EMANCIPADO Y LA
PEDAGOGÍA DEL OPRIMIDO, SISTEMAS DE ENUNCIACIÓN DE UN
SUJETO QUE DISIENTE

Para Boal (2008), 'espectador' es una mala palabra, porque "el espectador es menos que un hombre y es necesario humanizarlo, restaurar sus capacidades de acción en toda su plenitud." (pp. 134-135) En el mismo sentido Rancière (2010)

utiliza un sistema dicotómico para explicar que 'espectar' (mirar, contemplar) es lo opuesto a 'conocer' y 'actuar'. Para esto pone como referentes los procesos estético-teatrales de Antonin Artaud y Bertolt Brecht. Ambos sistemas proponen una forma novedosa (para inicios del siglo XX en occidente) de mirar al teatro, poniendo al espectador a pensar, a completar la obra e incluso a cuestionarla; en estos casos "(...) el teatro se da como una mediación tendida hacia su propia supresión." (Rancière, 2010, p. 15) Lo que nos llama la atención es que Rancière introduzca un sistema pedagógico análogo que intente eliminar la mediación entre profesores y pupilos. En la pedagogía tradicional, la brecha entre el maestro o maestra y el ignorante nunca se reduce, por el contrario, parece hacerse más grande. Esta distancia imposible de socavar está dada en lo que Rancière (a través del pedagogo Jacolot) denomina la 'desigualdad de las inteligencias'. La práctica opuesta a ésta es aquella que elimina la mediación y que proclama una 'igualdad de las inteligencias'.

En una pedagogía así, el maestro es tan 'ignorante' como sus alumnos, o al menos se asume como tal; es decir, no pone límites comunicativos verticales, sino una relación horizontal donde todos son capaces de llegar a conclusiones que construyan un conocimiento colectivo. Asimismo, un 'maestro ignorante' no transmite información, como en el caso de la pedagogía tradicional, sino que da herramientas para que el alumno o la alumna alcance sus propias conclusiones.

... en la relación pedagógica el aprendizaje no quiere explicación, sino sólo el supuesto de la igualdad de las inteligencias; así que la tarea del maestro no es *explicar* sino pedir que él o la aprendiz emplee su inteligencia con rigor y que respalde este compromiso intelectual. (Atkinson, 2011, p. 18)

Como lo señala Atkinson, no es la 'igualdad de las inteligencias' la única condición para llegar a la emancipación y al conocimiento; el alumno o la alumna también debe recorrer esa distancia natural de entre lo que sabe y lo que aún ignora a través de un entrenamiento. De la misma manera, esta pedagogía no crea individuos doctos (ya que eso es lo que aspira una pedagogía tradicional) sino que creará mejores vínculos entre las personas, para "(...) poner sus experiencias en palabras y sus palabras a prueba, de traducir sus aventuras intelectuales a la manera de los otros y de contra-traducir las traducciones que ellos le presentan de sus propias aventuras." (Rancière, 2010, p. 18)

Para Rancière, la estética y la política están en el mismo plano; una estética-política es aquella con la que aprendemos a disentir y, eventualmente, resignificar los espacios, exigir un reparto democrático de lo sensible, modificar nuestro entorno a través de los conocimientos de todo(a)s. Pero también hay que señalar que lo que comúnmente se entiende por política –“(...) el ejercicio del poder y la lucha por el poder (...)” (Rancière, 2005, p. 14)– es en realidad un intersticio social al que solo tienen acceso algunos, mientras que la 'división de lo sensible' (o el 'reparto de lo sensible') es una manera de "(...) introducir sujetos y objetos nuevos, en hacer visible aquello que no lo era (...)” (p. 14), pero de una manera radicalmente opuesta a lo que los teóricos críticos denominaron 'cultura de masas' e 'industria cultural'. En pocas palabras, se trata de una 'estética del disenso', una estética contrapuesta a aquella que está consensuada a nivel institucional o mercantil. O como nos lo dice Atkinson (2011), parafraseando a Rancière:

La política sucede a través de acciones específicas, bajo la bandera de igualdad, lo cual intenta reconfigurar la distribución [o el reparto] de lo sensible (...) pero los sujetos políticos siempre están en los márgenes de la distribución. Esto es así porque una vez que una distribución específica de lo sensible es establecida, invoca al orden policial, por lo que cualquier oportunidad de cambiar este orden en uno político sucederá en los márgenes. La política, por lo tanto, es impulsada por un estado de disenso en contraste con el consenso del orden policial. Como una práctica, la política es relacional e intervencional. (p. 43)

Un sistema político tradicional, contrario a una estética política, decide que el arte está fuera de la esfera de las decisiones sociales, y para esto también existen instituciones que deciden quién es artista y quién no. Sin embargo, el arte siempre ha sido 'político', no sólo en un régimen estético del arte, porque se trata de una actividad que siempre ha apelado a algún aspecto de la sensibilidad humana y al contexto social.

De la misma manera que Rancière, Augusto Boal recurre a un sistema pedagógico, el cual análogamente a su estética, se denomina 'Pedagogía del Oprimido'. Esta pedagogía, creada por Paulo Freire en 1968, no sólo llama a criticar el modelo 'bancario' de enseñanza que impera en la pedagogía tradicional, sino que también influye en artistas para modificar los modelos de creación, así como cuestionar la figura del espectador, como es el caso de Augusto Boal y su Teatro del Oprimido (Bishop, 2012). Tanto la pedagogía de Freire como la de Henry Giroux "(...) proponen al maestro como un co-productor del conocimiento, facilitando el empoderamiento del estudiante a través de una colaboración colectiva y no-autoritaria." (p. 266)

Boal (2012), sumando la pedagogía del oprimido, crea un modelo estético, partiendo del supuesto de que la creación artística y la estética humana no se trata de un

sistema jerárquico, sino uno donde "el educador-pedagogo debe tener la sensibilidad de reconocer que ningún conocimiento que no haya sido cuestionado es, en realidad, incuestionable." (p. 193) Un principio pedagógico de la Estética del Oprimido que parece simple, pero es coherente con sus prácticas es: "*¡Solo aprende quien enseña, solo enseña quien aprende!*" (p. 166)

La 'estética del oprimido' comparte con la 'estética del disenso' un recurso político que define todo este artículo, el reparto o redistribución de lo sensible; y aquí no sólo nos referimos a los espacios vitales que tiene el ser humano para repartir su tiempo, sino a los distintos elementos que conforman la sensibilidad humana. Boal (2012) propone, con su estética, reapropiarse de aquello que algunas esferas sociales se han empeñado en negarle a la mayoría de las personas. "Los medios de comunicación y los patrocinadores dan a entender que ser artista es un inalcanzable don divino; la vida real prueba lo contrario: todos somos artistas." (p. 152) Es por esta razón, que el Centro de Teatro del Oprimido ha desarrollado el *Proyecto Prometeo*, el cual busca explotar y explorar el talento creativo que es innato en todas las personas. De hecho el nombre Prometeo proviene del mito del titán que robó el fuego a los dioses para dárselo al resto de seres humanos.

De alguna manera parece que Rancière parte del teatro para llegar a la pedagogía, y una vez ahí, a la polis; mientras que Boal parte de la pedagogía para llegar al teatro, pero una vez ahí también propone que esos conocimientos se apliquen al resto de la sociedad. La figura del maestro, el actor y el agente social son personajes de la polis que pueden cambiar de roles una vez que se percatan de que tienen las mismas capacidades y, cuando esto suceda, quizá puedan desaparecer los roles.

El acto creador es esencial en el ser humano, es una acción que sólo se puede dar en la 'praxis'. Con esto entendemos que todos los seres humanos son capaces de desarrollar su creatividad y sólo la alienación y el no tener las herramientas para acceder a una puesta en práctica plena de estas capacidades innatas.

... la razón de ser de lo absurdo humano está en la enajenación del hombre que surge cuando el trabajo, que es su propia esencia, lejos de afirmarle, lo cosifica o deshumaniza. Esta enajenación real, económica, tiene su expresión en el plano de las relaciones políticas y sociales como escisión del hombre concreto en individuo y ciudadano que lleva una doble vida pública y privada. (Sánchez Vázquez, 2005, pp. 142-143)

El ser humano sin 'praxis' es un espectador, no posee conciencia creadora, no porque innatamente no sea creador, sino porque no tiene los medios que le permiten desarrollar su creatividad individual. Sin creadores individuales que aporten conocimientos y arte a su comunidad, no hay una sociedad creadora, no existe "(...) actividad real, objetiva, material del hombre que sólo lo es como ser social práctico (...)". (Sánchez Vázquez, 2003, p. 30)

Quien utiliza un objeto tecnológico creado con fines práctico-utilitarios —es decir, por una 'conciencia ordinaria'— en un medio transformado, a través de la praxis creadora y reflexiva, posee una conciencia transformadora, se vuelve un ser 'político', a diferencia de un ser apolítico que además está 'anestesiado' y no pretende modificar su

realidad ni involucrarse directamente en las problemáticas sociales.

En el sentido de la teoría de medios esto tiene una explicación, porque el ser humano utiliza ciertas herramientas que le dan prioridad a áreas específicas de la sensibilidad a la vez que 'amputan' otras; es decir, modifican la cognición (McLuhan, 1994). La televisión, en este caso, le da prioridad al aspecto 'multisensorial' y emocional, pero ralentiza la parte del raciocinio y la comprensión lectora. Los medios operan de esta manera, traen ventajas que el ser humano aprovecha, pero en este afán adaptativo, el cerebro deja de estimular otras áreas sensoriales y cognitivas que antes de la aparición de dicha tecnología, resultaban beneficiadas.

En un mundo de necesidades inmediatas-utilitarias, la política y el arte parecen irrelevantes y accesorias, por lo que el goce estético sólo es para los que poseen las herramientas para acceder a él. A pesar de esto, el ser humano accede a un 'goce estético' personal y social, ya que dicho deleite está inmerso en casi todas las actividades humanas pues, como hemos visto, surgieron a partir de la praxis colectiva que detonó en cultura, lenguaje, religión y prácticas sociales diversas. Sin embargo, la 'praxis creadora' se ha monopolizado en los sectores sociales que, a su vez, dictan las tendencias estéticas que el resto de seres humanos debemos seguir, todas ellas configuradas en torno al mercado, es decir, a la praxis utilitaria. A esto, Boal (2012) añade:

Quien tiene el poder de la Palabra, de la Imagen y del Sonido tiene a su disposición la invención de dogmas religiosos, políticos, económicos, sociales y también de dogmas del arte y la cultura. (p. 97)

El uso del arte y la estética del ser humano como una herramienta de desigualdad social no es algo exclusivo del capitalismo ni de los sistemas políticos contemporáneos. Lewis-Williams (2005) señala que el arte rupestre del paleolítico, así como algunas prácticas chamanísticas sirvieron también para determinar los roles sociales, e incluso para acentuar la dominación del hombre sobre la mujer. "Whitley afirma que el arte rupestre estaba implicado en esfuerzos por mantener la asimetría de género y en la creciente organización política de la región." (p. 183) Aquel que es poseedor de una tecnología también es capaz de acceder a roles privilegiados en el grupo, así como de determinar las reglas y las exigencias para el resto de la comunidad.

Con esto podemos inferir diversos tipos de relación estética que han existido a lo largo de la humanidad. Walter Ong (1996) nos dice, utilizando la tesis de la 'oralidad primaria', que antes del advenimiento de la tecnología de la escritura, las comunidades transmitían sus historias de forma colectiva a través de poemas, cantos y la versificación de la información, lo cual aún ocurre en ciertas comunidades contemporáneas que no poseen una escritura para transcribir sus historias comunes.

Sin embargo, hay una diferencia muy grande entre una comunidad que comparte la información de aquella que restringe el legado cultural de su comunidad y sólo le da la oportunidad a algunos iniciados para utilizar y reproducir dichas narraciones. Es de vital importancia estas consideraciones para entender la génesis de la crítica de Boal a la estética tradicional, la cual ha generado la idea de que no todos los seres humanos pueden expresarse estéticamente.

Partiendo de la concepción del hombre como ser de la praxis, o práctico, creador, sosteníamos que su capacidad creadora debe

realizarse no sólo en determinados individuos excepcionales –los grandes artistas–, sino también en una amplia escala social. Y teniendo presente el arte, como actividad creadora que, incluso – como un firme reducto de creatividad–, se manifiesta en las condiciones hostiles de la sociedad enajenada, capitalista, sosteníamos también la necesidad de extender, a los más amplios sectores sociales, la posibilidad de crear. (Sánchez Vázquez, 2007, p. 88)

Para Boal (2012), “la alienación del ser humano en el trabajo manual tiende a llevarlo otra vez a ese estadio primario de percepción del mundo. Esa alienación obliga a las personas a retroceder etapas ya superadas de la historia humana. Brutaliza.” (p. 51) Ese estado primario que señala Boal es aquel en el que el ser humano comienza articular su voz para expresar su sensibilidad; es anterior a la palabra hablada y también a la escritura. Ese estado es el que Mithen (2007) ubica en el protolenguaje de las emociones, o protolengua ‘Hm mmm’. Aprendimos nuestra lengua de forma oral, imitando a nuestros padres y hermanos, o como lo dice Boal, pasando del pensamiento sensible al pensamiento simbólico; sin embargo, sin más herramientas que aquellas que están presentes en nuestra ‘sensibilidad primaria’, tampoco habrá oportunidad de expandir y potenciar todas las capacidades de esa sensibilidad y, mucho menos, de llegar a una emancipación creativa e intelectual.

EL ARTE ‘POSTAURÁTICO’ EN LA ‘ESTÉTICA DEL OPRIMIDO’

En su interpretación de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Bolívar Echeverría señala que el nuevo público del arte ‘post-aurático’ “(..) no requiere el ‘recogimiento’, la concentración y la compenetración que reclamaba su ‘contemplación’ original.” (En Benjamin, 2003,

pp. 21-22) A su vez, nos dice que hablar de arte 'post-aurático' es casi como hablar del 'no-arte', en el cual predomina su valor 'político' (participativo) sobre el 'mágico-religioso' (contemplativo).

Los nuevos usuarios del arte de la 'época de la nueva técnica' difieren "(...) del sujeto automático e irracional (...)" (p. 23) que promueve el arte de masas de mercado, pues requiere un entrenamiento que los haga sujetos democráticos y racionales, horizontales y participativos. Sin embargo, tanto Bolívar Echeverría como Sánchez Vázquez desdeñan que este 'arte' sea de menor calidad que el arte 'aurático' o tradicional. En primer lugar hay que decir que el arte de la época de la oralidad secundaria ya no responde a una tradición letrada, por lo que su transmisión no es a través de los mismos códigos que el antiguo arte. En el caso de la música, ya no es a través de la notación (o de la notación tradicional), la transmisión y el aprendizaje, sino más cercano a los métodos de las culturas de tradición oral; asimismo, la noción de 'obra' cambia al de 'obra colectiva' que no tiene un autor definido. Estas características se encuentran tanto en la música de masas, como en la música popular. Por su parte, Bolívar Echeverría considera que la tesis del arte 'postaurático' se puede mirar como una hipótesis fallida, ya que el contexto histórico no favoreció su cumplimiento; pero también puede mirarse como una profecía mal cumplida, ya que sí llegó un arte con las características de la reproductibilidad técnica, pero fue absorbida por la cultura de masas, por lo que la calidad de dichas manifestaciones quedó supeditada al mercantilismo.

Sánchez Vázquez (2007) realiza un análisis del 'arte participativo', pero el nivel de 'participación' que señala sólo llega al de los videojuegos y los recorridos virtuales. Para él, entre más alta sea la participación del público

usuario, menor será el valor estético. Por otro lado considera que las obras de poco 'valor social', en el nivel de la participación tienen un alto 'valor estético'. La conclusión de Sánchez Vázquez es que se justifica un arte que extienda la creatividad de un gran público, aunque éste no alcance los niveles del 'gran arte', ya que la 'sociedad actual capitalista' no permite rescatar la 'naturaleza creadora del hombre'.

Creemos que la interpretación que hace Augusto Boal del 'aura' benjaminiana nos ayudan a dilucidar las complicaciones que hemos hallado en las interpretaciones de Echeverría y Sánchez Vázquez. Para Boal (2012) el 'aura' de una obra de arte está dada en la subjetividad del ser humano que contempla y "(...) no por la *cosa* concreta." (p. 32) En este sentido, Boal parece decir que no fue la 'reproducción mecánica' el verdugo del aura, sino el vehículo del arte para un número cada vez más grande de personas. En ocasiones, incluso una copia adquiere su propia 'aura' para el que la posee. Sin embargo, el recogimiento que producen las obras 'auráticas' es lo de menos, porque en realidad el 'aura' confiere poder a quien se adueña de la obra o posee el código para interpretarla.

El guardián asume el poder del aura, que se transforma en instrumento de fuerza. El celador incorpora el poder del objeto custodiado al detentar la potestad de manejarlo, ocultarlo, exhibirlo, imponer condiciones para su exposición. La religiosidad gana, así, sesgo político. (Boal, 2012, p. 33)

De la misma forma que los chamanes adquirirían poder porque podían acceder a los confines de una caverna a la que no estaba autorizada el resto de la comunidad, los objetos de culto le dan un poder simbólico (pero también económico y político) a quien los posee. "El sacerdote, al custodiar (ocultar) el objeto, se apropia de los poderes

mágicos, místicos y rituales que la cosa, objeto de adoración, posee.” (p. 33) Al incrementarse la posibilidad de reproducción de los objetos, estos perderían eventualmente su capacidad de conferir poder a quienes los portaran. Para Bolívar Echeverría y Sánchez Vázquez, al público se le confiere cierto poder con el arte postaurático pero la obra pierde calidad artística. Boal propone, en cambio, otra estética:

La Estética del oprimido, al proponer una nueva forma de hacer y de entender el arte, no pretende anular las anteriores que aún puedan tener valor; no pretende la *multiplicación de copias* ni la *reproducción de la obra*, y mucho menos la vulgarización del producto artístico. No queremos ofrecer a la gente el *acceso a la cultura*, como se suele decir, como si la gente no tuviera su propia cultura o no fuera capaz de construirla. En el diálogo con todas las culturas, queremos estimular la cultura propia de los segmentos oprimidos de cada pueblo. (p. 35)

Para Boal hay ‘oprimidos’ en cada pueblo, no sólo hay pueblos que oprimen a otros pueblos. Pero ¿cómo pretende que cada comunidad, cada pueblo, cada persona construya su cultura, su arte, su identidad estética? De la misma forma que el ‘maestro ignorante’ dota a sus alumnos de las habilidades para que aprendan a aprender, con una pedagogía horizontal que construya comunidad. La ‘estética del oprimido’ y la ‘estética del disenso’ no aspiran a multiplicar la ‘cultura dominante’ para que sea consumida por un pueblo domesticado, sino mostrar las capacidades innatas de los seres humanos y que estos desarrollen su autodeterminación, nunca desechando el pasado, sino asumiéndose como parte fundamental de la historia. Se trata de apropiarse de las herramientas y dotarlas de un sentido propio.

CIBERCULTURA Y CULTURA DE LA COLABORACIÓN, ¿UN INTERSTICIO Y UN CAMINO PARA LA EMANCIPACIÓN?

El plano virtual abre una rendija de 'comunidad' en el 'mundo enajenado' en el que vivimos. Esta 'comunidad' posee herramientas que la han dotado de conocimientos e información, las cuales intercambian de manera libre y poco mediada. La noción de 'sociedad del conocimiento' o 'inteligencia colectiva' se apoyan en las relaciones que permiten los entornos colaborativos de los nuevos medios. Sin embargo, el desarrollo de estos no ha sido uniforme, pues su diseminación es lenta debido a su costo y porque dependen de las compañías privadas que los manufacturan y brindan los servicios de internet.

El internet, especialmente la web 2.0, abrió un camino interesante para la humanidad. Lawrence Lessig (2012) señala que la naturaleza de esta comunidad virtual es lecto-escritora (R-W), es decir, está hecha para usuarios, prosumidores, espect-actores o espectadores emancipados. Quizá parezca un espacio 'privilegiado para los privilegiados' que tienen acceso; sin embargo, aun en un país con un acceso restringido al internet, como México, ha sido el detonante para movimientos políticos, sociales y estéticos. Sin embargo, la web no es un medio autónomo, por lo que el Internet no es una condición de posibilidad para que exista la 'cultura de la colaboración'. Régis Debray (2001) y Pierre Lévy no le apuestan todo a la existencia de la web, pues la tecnología sólo es una de las variables para un cambio radical en la sociedad. La web 2.0 no trae por sí sola a los usuarios prosumidores, ni emancipa sin que exista de antemano una voluntad emancipatoria de parte de los individuos. Asimismo, un entorno hostil a los medios de comunicación o a la internet, como lo sería una sociedad altamente estatizada, no permiten que sus

ciudadanos utilicen libremente estos avances tecnológicos. En este sentido, las tecnologías se comportan como los organismos dentro de un ecosistema y los artefactos culturales son parte de la 'ecología cognitiva' de las sociedades humanas, un territorio hostil donde hay 'políticas culturales', instituciones, gobierno, industrias culturales, etc.

Las innovaciones técnicas hacen posible o condicionan la aparición de tal o cual forma cultural (...), pero no las determinan necesariamente. (...) El factor técnico será entonces considerado como una condición necesaria pero no suficiente. Es la mitad de lo eficaz, y del resto se encarga el entorno, de manera que podemos decir de una innovación lo que un autor dice de la hierba: 'crece por el entorno' (Debray, 2001, p. 123)

De esta manera, como lo señala Jenkins (2006), se requiere de individuos que hagan sus deberes, que tengan un entrenamiento. En un sentido amplio, los usuarios-productores que ponen en circulación la información son personas que han dejado de ser sólo espectadores pasivos y no pueden ser vistas como individuos segregados; son espect-actores, como diría Boal. Pero para llegar a una sociedad de la información, primero tienen que crecer nichos de 'comunidades de la información' donde no haya 'maestros embrutecedores', sino 'maestros ignorantes' y 'espectadores emancipados', los cuales sólo a partir de la colaboración pueden crear un entorno de conocimiento colectivo.

Pierre Levy nos dice que en una sociedad en red nadie lo sabe todo (se ha olvidado el ideal de Hombre Renacentista), pero todo el mundo sabe algo (se amplía el rango de posibles expertos) y lo que alguien conoce está disponible para toda la comunidad. El resultado es una nueva ética de la información. Aparece la obligación de compartir lo que se sabe con los demás; surge un

respeto crítico que compromete con múltiples formas de conocer; emerge un impulso activo para aceptar la diversidad porque en la red se amplía la capacidad creativa y el poder de conocer. (Lacasa, 2010, p. 53)

¿Cómo llegar a esta etapa de la humanidad donde se unen tanto la técnica como el deseo por crear comunidad? Aparentemente no hay un camino único, pero en este escrito proponemos un entrelazamiento entre las disciplinas estéticas, políticas, culturales, históricas y filosóficas acorde a una ética antropológica y biológica. Ya vimos que la teoría de la evolución cognitiva humana se muestra principalmente favorable con la tesis de la 'igualdad de las inteligencias', pues en cada individuo de la especie está el legado evolutivo de millones de años. La simplificación de las inteligencias que se propone en la cultura moderna muchas veces obedece al sesgo tecnológico de la generación en la que nos tocó vivir.

Sin embargo, el fenómeno es cada vez más complejo, pues la batalla sucede en los medios tradicionales y en los nuevos medios de comunicación, y en ambos lugares hay un debate encarnizado. Creemos que no se trata de tener razón, sino de crear disensos (a la manera de Rancière) en pequeños nichos de la comunidad. El Teatro del Oprimido trabaja para crear "acciones sociales concretas y continuadas" (Boal, 2012, p. 167) que, a su vez, puedan modificar el orden social imperante; y lo mismo sucede desde la web, donde son pequeñas comunidades que se han armado con conocimiento y lo intercambian de manera libre, de igual forma que lo hacía el ser humano en su etapa oral.

La ventaja de la web es que se amplifica la voz de la comunidad, pues no tiene fronteras físicas reconocibles. Si un grupo en la web realiza acciones concretas continuadas que repercutan en su comunidad, inmediatamente se correrá la voz e incluso podrá aplicarse en otros puntos

del mundo. Este parece un anhelo más que una realidad, pues sabemos que en la práctica, las acciones concretas de las redes suelen diluirse en el impulso de compartir la información y, al mismo tiempo, en la inacción concreta.

Por otro lado, movimientos sociales surgidos en la red, como el #YoSoy132, rápidamente fue cooptado por actores políticos y medios de comunicación masiva, para aminorar su impacto y modificar la percepción pública. Sin embargo, el movimiento mostró el músculo político y estético de la web, y aunque parece que la lucha se perdió, también visibilizó los alcances, las debilidades, las posibilidades y las similitudes con otros movimientos alrededor del mundo que cada vez más se organizan a través de las redes. No es un momento sencillo para las redes sociales del internet, la lucha por la privacidad y el deseo de los gobiernos de espiar a sus aliados y enemigos; el dominio de Google y su impenetrable filtro de búsquedas, etc. Geert Lovink (2011b) señala, fríamente, que "una vez el internet cambió el mundo; ahora el mundo está cambiando el internet (...)" (p. 1) y, de hecho, parece estar colapsándose bajo su propio peso.

Los sectores económicos están tratando de dominar el internet, porque en los últimos 20 años se ha transformado el mercado de la información. Los archivos digitales no son controlables y los usuarios los han intercambiado libremente. Para algunos teóricos como Lawrence Lessig, esta es la naturaleza del internet, el compartir, apropiarse y remezclar los contenidos; sin embargo, para las leyes del *copyright*, se trata de un delito como cualquier otra violación a la legislación internacional. Es por eso que desde hace algún tiempo han surgido nuevas maneras de vender. La renta de licencias es un fenómeno que está creciendo e intenta frenar el intercambio libre de información. Netflix y Spotify son sólo dos de las empresas más pujantes de esta nueva forma de recobrar el dominio

económico. Cuando un usuario le paga a Spotify o a Netflix, quizá gana en comodidad, porque tiene a su alcance cientos de miles de opciones; pero pierde en libertad, puesto que los algoritmos de estos dos sitios harán que sus búsquedas se limiten a los gustos de dicho usuario; además, no tendrá la oportunidad de compartir archivos, o apropiarse de ellos, remezclarlos, circularlos, criticarlos, etc. En otro sentido, en el del 'código abierto' o 'software libre', las cosas tampoco están progresando. Lovink (2011a) señala al respecto:

Estamos pasando de una arquitectura de la innovación a una del control. Los propietarios de contenido están tomando venganza por los hackers. Casi nadie se ha dado cuenta, pero la libertad y la innovación se han perdido. (p. 37)

Por otro lado, las redes sociales se están desvinculando de sus principios originales, y ahora ponen filtros, modifican las tendencias y, por si fuera poco, sirven de puntos de mira para los servicios de inteligencia de los gobiernos, quienes espían a sus ciudadanos. Lovink (2011b) también ha tratado de bajar de la nube aquella idea de que el internet tiene que ser libre, gratuito y seguro, ya que para él se trata de una 'industria cultural' y, sobre todo, un importante modelo de negocios. Pero, ¿qué es lo que harían los oprimidos con las herramientas de los opresores?, según Boal. Lo mismo que contestaría Rancière, disentir, tomar, modificar.

CONCLUSIÓN: LA BATALLA NO ESTÁ PERDIDA

En el campo virtual como en el real hay oprimidos y opresores, hay espectadores y hay actores; pero también hay usuarios que no tienen roles definidos, que intentan modificar su entorno para mejorarlo. Estos usuarios están

empleando el arsenal del Teatro del Oprimido sin saberlo: hacen 'teatro invisible' al mostrar las injusticias; hacen 'teatro periodístico' al modificar las noticias y evidenciar, manipular y remezclar los malos manejos de los medios masivos tradicionales; hacen 'teatro foro' al dejar que la comunidad construya con sus propias historias; incluso hacen 'teatro legislativo' cuando su quehacer logra que se transforme el orden institucional (como el rechazo a la ley SOPA y ACTA). Sin saberlo, los hacktivistas, los programadores de software libre, las culturas colaborativas en internet y en diferentes entornos digitales, están haciendo *Ciberactivismo para los oprimidos*, porque transgreden el orden policial, primeramente supeditado por el *copyright*, para que más gente tenga acceso a la información; es decir, para asegurar un reparto democrático de lo sensible y hacer que la cultura nazca desde los márgenes de la sociedad. Quizá el camino no sea tan sencillo como se había vaticinado hace un lustro o dos; pero es mucho más alentador que cuando los medios de comunicación electrónicos de una sola vía dominaban toda la industria de la información.

Ahora podemos decir que 'la muerte del arte' es, en realidad, el encuentro más profundo del ser humano con el arte, con el origen de la cultura, el lenguaje y las disciplinas artísticas, ya no como un cúmulo de actividades especializadas, sino como cruce de sentido con la lengua primigenia de nuestra especie. La distribución libre de las creaciones del ser humano, la negación del autor como único creador, la reaparición del grupo como ente colaborativo que hace comunidad.

REFERENCIAS

Atkinson, D. (2011). *Art, Equality and Learning. Pedagogies Against the State*. London: Sense Publishers.

- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México, D.F.: Ítaca.
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. New York: Verso.
- Boal, A. (2012). *Estética del Oprimido*. Barcelona: Alba.
- Boal, A. (2008). *Theatre of the Oppressed*. London: Pluto Press.
- Debray, R. (2001). *Introducción a la mediología*. Barcelona. Paidós.
- Lacasa, P. (2010). Entrevista a Henry Jenkins. *Cultura participativa y nuevas alfabetizaciones. Cuadernos de pedagogía*, 398, 52-56.
- Jenkins, H. (2006). *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press.
- Lessig, L. (2012). *Remix. Cultura de la remezcla y derechos de autor en el entorno digital*. Barcelona: Icaria Antrazyt.
- Lewis-Williams, D. (2005). *La mente en la caverna. La conciencia y los orígenes del arte*. Madrid: Akal.
- Lovink, G. (2011a). *My First Recession. Critical Internet Culture in Transition*. Amsterdam: Institute of Network Cultures.
- Lovink, G. (2011b). *Networks without a cause. A critique of social media*. Cambridge: Polity Press.
- McLuhan, M. (1994). *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Barcelona: Paidós.
- Mithen, S. (2007). *Los neandertales cantaban rap. Los orígenes de la música y el lenguaje*. Crítica: Barcelona.
- Ong, W. (1996). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Rancière, J. (2010). *El Espectador emancipado*, Buenos Aires: Ediciones Manantial SRL.
- Sánchez Vázquez, A. (2003). *Filosofía de la praxis*. México, D.F.: Siglo XXI Editores.
- Sánchez Vázquez, A. (2005). *Las ideas estéticas de Marx*. México, D.F.: Siglo XXI Editores.

Sánchez Vázquez, A. (2007). *De la estética de la recepción a una estética de la participación*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.

ACERCA DEL AUTOR

Luis Álvarez Azcárraga (luisalvaz@gmail.com) es doctor en Estudios Socioculturales por parte de la UAA, maestro en Estética y Arte por la BUAP, así como licenciado en Comunicación por la BUAP. Se ha especializado en temas relativos al arte y nuevas tecnologías, y comunidades de participación en Internet. Profesor de la Universidad de las Artes y de la Universidad Autónoma de Aguascalientes (ORCID [0000-0002-7362-985X](https://orcid.org/0000-0002-7362-985X)).

Recibido: 09/11/2018
Aceptado: 25/03/2019

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO

Álvarez Azcárraga, L. (2020). La 'estética del oprimido' y la 'estética del disenso'. Dos nociones políticas del arte que colindan en la 'cultura de la colaboración'. *Caleidoscopio - Revista Semestral de Ciencias Sociales y Humanidades*, 23(42), 67-88. doi:[10.33064/42crscsh2152](https://doi.org/10.33064/42crscsh2152)