

# *El espectador explícito según Griselda Gambaro*

ARTESI, Catalina Julia / Instituto de Artes del Espectáculo-FF y LL-UBA -  
catalinajulia.artesi2@gmail.com

---

*Tipo de trabajo: ponencia*

---

» *Palabras claves: espectador explícito – teatro argentino – Gambaro*

## » **Resumen**

Nos proponemos analizar el espectador explícito que aparece en sus metatextos reunidos en el libro *El teatro vulnerable* (2014), donde observamos diferentes clases de espectadores reconocidos por ella a lo largo de su trayectoria como dramaturga, tanto en las puestas de sus obras que se hicieron en la Argentina en el circuito del teatro independiente como en los teatros oficiales locales. También, comparamos sus conceptos con las ideas vertidas por el director argentino Alberto Ure (1940-2017) respecto del público que participó en sus experiencias teatrales.

## » **Presentación**

De la lectura de los escritos de nuestra autora, realizados en la última década del siglo XX, nos surgieron diversos interrogantes: ¿Por qué se ha detenido en los espectadores y espectadoras ideales de su dramaturgia y en aquellos y en aquellas que vieron esas versiones que realizaron diferentes directores y directoras a lo largo de su trayectoria? ¿Quizás interpretó que podría mejorarse nuestro teatro en crisis, durante la postdictadura, en el primer subperíodo (1983-1989)- ya que los espectadores se hallaban regulados en plena Modernidad, inmersos en puestas convencionales? Consideramos que esta preocupación la llevó a reflexionar acerca de un experimento inusual en su artículo “Cambiar el ritual” . En nuestro análisis, nos surgieron otros interrogantes ¿Qué consecuencias produjeron las innovaciones generadas por el director Alberto Ure en su realización de *Puesta en claro*, cuando implementó en 1986 ensayos con público? ¿Cómo se comportó ese espectador durante el convivio de esta experiencia liminal? ¿Qué nuevos cuestionamientos aparecieron en ese público que presentía su liberación?

## › **Sus metatextos**

En varios artículos de nuestra autora, destaca el espectador ideal, genérico. También, las diferencias entre el público del teatro comercial y el del teatro independiente argentino de los 80. Como lo mencionamos antes, nuestro teatro se hallaba carente de creatividad. Focalizamos en su artículo “Cambio de ritual”, donde planteaba el caso de los ensayos con público de su obra *Puesta en claro* (1985) que dirigía Alberto Ure en una sala independiente de Buenos Aires, El Galpón de Guevara. Ella observaba que en dicha experiencia aparecían diferentes reacciones respecto de las puestas convencionales: “El ensayo ha perdido su sacralidad y recogimiento, en cambio el público le aporta la tensión de su presencia” (Gambaro,2014:74). En principio, no se hallaba el espectador pasivo, regulado, con la mirada ordenada (Dubatti, 2017, 2019); en segundo lugar, no evidenciaba una distancia espectacular (Jacques Rancière, 2008). Al contrario, producía una tensión entre todos: “(...) esta búsqueda ante los ojos de todos tiene también una poderosa fascinación” (Gambaro,75). Esto se debía a que durante las improvisaciones, vinculadas con las escenas originales de la obra, se exponía todo el equipo creativo, mostrando sus debilidades-artísticamente hablando- pero, a la vez, recibía el grupo las consecuencias de la acción de la mirada de los espectadores, observantes-observados : “(...) tantea en la oscuridad siendo mirado y es exigido por esa mirada a entregarse durante el ensayo como si le fuera la vida” (75) (El subrayado es de la autora). Comparamos sus expresiones con el ensayo de Alberto Ure, editado por el Teatro Nacional Cervantes de Buenos Aires, *Asaltar un banco, Conversaciones con Alberto Ure* (1988 y 1989), realizadas en el teatro capitalino, El excéntrico de la 18. En el ítem “*Puesta en claro: la actuación salvaje*”, el director respondía la pregunta de la actriz y directora argentina , Cristina Banegas, respecto de estas experiencias: “(...) Claro. En ese momento nos preguntábamos. ¿qué hay que recuperar de esa técnica llamada improvisación? Esto, teniendo en cuenta que una improvisación no es lo mismo en cualquier lado. Es lo contrario de lo instituido en cada estructura. (...) nosotros la empezamos a definir de otra manera (...) empezamos a definir como improvisación otra cosa” (Banegas-Genta-Luzzani, 2019: 11) Más adelante, agregaba nuestro director: “Mucha gente creyó que lo de *Puesta en claro* eran ensayos. En parte fue culpa nuestra porque los llamábamos “ensayos públicos” (...) Circuló que estábamos ensayando una obra cuando en realidad, estábamos haciendo cada noche una obra que consistía en una improvisación sobre la pieza de Griselda Gambaro” (10). Consideramos que aclara muchos aspectos respecto del metatexto de nuestra autora, donde no aclaraba la visión y los objetivos del director. Sólo se limitaba a mostrarlo desde lo fenoménico. Observamos, más adelante, elementos muy importantes en cuanto a las funciones que cumplía el espectador en el convivio:

(...) En esta particular versión de *Puesta en claro*, el trabajo inicial ( y esto fue una de las pocas cosas conscientes que pasaron en ese período) era la investigación sobre un tema especial : ¿qué influencia tiene sobre el trabajo del actor quien lo está mirando?¿Cómo puede variar, por esto, una función? Nosotros

detectábamos quién venía (porque invitábamos a determinado espectador o porque no era difícil saber quién era la gente que venía sin que la invitáramos) y trabajábamos meticulosamente sobre la influencia que había ejercido esa persona en el ensayo público (11).

En esta parte de su exposición evidencia que el eje del experimento teatral era la acción de expectación, la participación de ciertos espectadores en forma activa, la generación de *poiesis* y su incidencia en la interpretación de los actores. Quedaba en claro que se producía un cruce de miradas (espectadores-equipo creativo), donde aparecía una zona liminal (Dubatti, 2017, 2019) que Alberto Ure reconocía:

(...) Es decir, no solo poníamos en escena su presencia durante las improvisaciones, sino que después pesquisábamos y analizábamos qué disparador (hacia la creación o, a veces, hacia el bloqueo absoluto) había provocado alguien determinado que estuviera allí. Esto fue muy interesante. Es notable cómo a veces una sola persona en el público- con la que uno tiene una proyección o una sensación determinada- varía el trabajo del actor. Lo varía totalmente (11).

De este modo, se iban liberando los espectadores y los artistas. El espectador ya no mantenía la distancia espectacular (Rancière, 2008), “lo correcto” que había prevalecido en la Modernidad. Además, Alberto Ure. en el ítem “Potenciar la ficción”, observaba que los espectadores también generaban *poiesis* durante la puesta de la obra. Consideraba que a partir de la vanguardia de los 70 se investigaba cómo en el convivio se daba el contrapunto entre la realidad y lo imaginario, fundamental en la acción de expectación del espectador. Si comparamos el ensayo de Alberto Ure con los escritos de Griselda Gambaro, observamos que ambos coincidían, reconocían las transformaciones que producía esta nueva modalidad. La autora utilizó en su ensayo una metáfora culinaria para describir estos cambios: “no es el público que se sienta a la mesa del teatro para ser servido”, “también él cambiará el ritual” (Gambaro, 75). Este nuevo carácter activo del espectador indica que había en aquella época una búsqueda en ambos lados, que consistía en desestructurar las convenciones teatrales tradicionales, seguras, previsibles: “(...) algunas situaciones de la obra, pero llevadas al paroxismo, rotas en cualquier momento, cuando el actor lo decide por propio impulso o cuando Ure, transformado en “el que susurra”, le desliza “satánicamente” en el oído palabras que no se oyen (75). Reconocía el carácter transgresor del experimento con esa metáfora culinaria espectador-comensal. En otro pasaje una frase suya resulta notable, “los excelsos misterios”, porque sugiere una crítica hacia la concepción romántica de la creación, la inspiración del artista, una especie de situación mística donde evidentemente no se contaba con la participación activa del público.

En otro escrito teatral de Alberto Ure, *Sacate la careta* (2012), el director valoraba los procesos de hibridación que se habían generado a partir de las vanguardias, tendencias que apreciaron la técnica del ensayo en los 70, se abrió así, aún más, el campo de la experimentación teatral. Incluso rescataba las experiencias innovadoras de la década del 60, especialmente las del Instituto Di Tella, donde Griselda

Gambaro había estrenado *El Desatino* (1965). En suma, tuvo en cuenta aquellos artistas transgresores para llevar adelante sus ensayos públicos. En su capítulo “El ensayo teatral, campo crítico” expresaba: “(...) Cualquier teatro es cuando llega el público, un espacio sacrificial. El público no es una persona individual, pero es alguien y viene a ver si lo que le ofrecen le sirve para tener una ilusión y desde allí despararramar algunas emociones y recuperar las que puede” (Ure, 2012:67). Al igual que Griselda Gambaro, él reconocía que en el convivio teatral ambos grupos (espectadores- equipo artístico) se enriquecían: “(...) Ese alguien se quedará con algo del actor y el actor se quedará con otra cosa- con éxito, con aplausos, con dinero, con vergüenza, con rechazos, con fama, pero no con lo otro” (67). (El subrayado es del autor). Destacamos que *Puesta en claro* (1974) había sido prohibida; en nuestro país imperaba el terror de la Triple A- Alianza Argentina Anticomunista (1973-1976)- un grupo parapolicial terrorista de la extrema derecha, que hizo desaparecer a militantes de agrupaciones políticas de izquierda, persiguió a intelectuales y artistas de entonces, muchos de ellos debieron exiliarse en otro país, como ocurrió con Griselda Gambaro. La obra recién pudo subir a escena durante la presidencia de Raúl Alfonsín (1983-1989). El conflicto de la pieza aludía a las relaciones de poder entre un médico y una paciente ciega, la extrema victimización a la que era sometida en una familia disfuncional que había organizado el perverso doctor. La metáfora escénica familia-país refería a los mecanismos de violencia institucional que hubo durante el terrorismo de estado. La identificación del espectador con aquella situación, suponemos habrá brindado un plus a dichos ensayos : el surgimiento de un espectador crítico, disidente respecto de los sucesos que se representaban.

### › **A modo de cierre**

En primer lugar, hemos analizado un metatexto de la dramaturga argentina Griselda Gambaro, “Cambiar el ritual”, donde describió una experiencia teatral transgresora que llevó adelante Alberto Ure, en la escenificación de su obra *Puesta en claro* (1985). En segundo lugar, abordamos un escrito de Alberto Ure, donde analizaba los ensayos públicos que realizó con el fin de investigar las funciones del espectador en las improvisaciones escénicas, su participación activa, la *poiesis* que generaba en el convivio. Finalmente, de la confrontación de ambos escritos, comprobamos cómo surgieron espectadores críticos, disidentes y pensantes. En suma, retomamos las expresiones del estudioso francés Jacques Rancière y concluimos que el espectador iniciaba su liberación pues “La emancipación, por su parte, comienza cuando se vuelve a cuestionar la oposición entre mirar y actuar (...) El espectador también actúa, como el alumno, como el doctor. Observa, selecciona, compara, interpreta” (Rancière, 2008:19).

## **Bibliografía**

Banegas, Cristina; Genta, Adriana y Luzzani, Telma (2019). *Asaltar un banco. Conversaciones con Alberto Ure*. Buenos Aires: Teatro Nacional Cervantes.

Dubatti, Jorge (2017). "Espectadores, Acción, Liminalidad, Historia". *Revista Conjunto* (oct- dic ); pp.11-21.

Dubatti, Jorge (coomp.) (2019). *Poéticas de liminalidad en el teatro*. 1ª ed. Lima, Escuela Nacional Superior de Arte Dramático; pp. 13-36.

Gambaro, Griselda (1987). *Puesta en claro. Teatro 2*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Gambaro, Griselda (2014). *El teatro vulnerable*. Buenos Aires: Alfaguara.

Ranciére, Jacques (2008). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.