

La energía de las/los espectadores, mucho más que receptores: sujetos complejos y de derechos, agentes del campo teatral, ciudadanas/os

DUBATTI, Jorge / Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires - jorgeadubatti@hotmail.com

Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: espectador teatral – sujeto de derechos - agente*

» **Resumen**

Hoy no hablamos de espectadores a secas, sino de espectador-creador, espectador-crítico, espectador-gestor, espectador-multiplicador, espectador-filósofo, espectador-investigador. Vivimos un período de reivindicación y auto-reivindicación de las/los espectadores. Explicitemos algunas acciones de ese giro epistemológico y práctico, impulsado por una filosofía de la praxis con/desde/para/hacia las/los espectadores en el campo teatral, por ejemplo a través de las escuelas de espectadores.

» **Presentación**

La primera, la Escuela de Espectadores de Buenos Aires, nació en 2001 y lleva más de veinte años de trabajo (ahora, en pandemia, en modo virtual). Se han abierto 55 escuelas de espectadores en diversos países: México, Uruguay, Brasil, Perú, Bolivia, Colombia, Costa Rica, Francia, Venezuela, España, Panamá, El Salvador, etc. En la Argentina hay escuelas de espectadores en CABA, Mar del Plata, Córdoba, Santa Fe, Bahía Blanca, entre otras. Son 56 las escuelas que integran la REDIEE (Red Internacional de Escuelas de Espectadores). Hablamos de un giro práctico, no solo teórico. Cada escuela es territorial y diferente en su funcionamiento (convocatorias, estructura de clase, ejercicios, etc.). Las hay de diversos tipos: para adultos que se inscriben voluntariamente, con escuelas, en las cárceles (Devoto y Ezeiza), etc. Si en 2001 hablar de Escuela de Espectadores era una rareza (que incluso recibía rotundos rechazos), hoy la formación y estimulación de audiencias

es atendida por organismos privados y públicos. Es agenda institucional, fogueada por subsidios y planes de estímulo.

Reflexionemos sobre algunas transformaciones resultado de acciones relevantes en la materia.

Se ha hecho visible que el espectador teatral ha sido una gran omisión en las historias del teatro mundial, y específicamente en las del teatro argentino (salvo excepciones, como los trabajos de Beatriz Seibel, 2002 y 2010). Por ello organizamos la Colección Teoría e Historia del Espectador Teatral en la Editorial Punto de Vista, Madrid, España, que planea publicar un tomo monográfico por año a partir de 2021. Se trata de componer colectivamente una Historia Comparada del Espectador Teatral.

Se reveló la subestimación que padeció el espectador cuando se ignoraban sus potencialidades: se lo consideró un “alumno” a “educar” por los teatristas “ilustrados” (no un “discípulo emancipado” según Rancière, 2013), un número de estadísticas, un “receptor” de mensajes, un cliente, un consumidor. Y hasta llegó a decirse: “Ya no hay más espectadores”. Lo cierto es que se conoce mucho más de las ofertas de los espectáculos que de las demandas de los espectadores, situación que dichosamente ha empezado a cambiar en los últimos años.

Reconocemos que la expectación, según la Filosofía del Teatro, constituye uno de los componentes *sine qua non* del acontecimiento teatral, del “teatrar” (Kartun, 2015), tanto en su definición lógico-genética (convivio + *poiesis* corporal + expectación) como en la pragmática (zona de experiencia y subjetivación que resulta de la multiplicación de convivio + *poiesis* corporal + expectación). Sin espectador no hay acontecimiento teatral, de allí su relevancia.

También de la mano de la Filosofía del Teatro reconocemos que la expectación produce *poiesis* (esa construcción con reglas propias, metafórica, “mundo paralelo al mundo”, de la que ya habla Aristóteles en *Poética*, 334aC.): tanto *poiesis* específicamente expectatorial, como convivial. El espectador incide poiéticamente en el acontecimiento, lo configura, lo modifica. Cambia el espectador, cambia el acontecimiento poiético en la zona de experiencia.

Reconocemos que el espectador teatral, en su dimensión “real” (cada persona es un espectador “real”), es un sujeto extremadamente complejo, de difícil abordaje para el estudio. Cada espectador porta consigo su historia, sus hábitos, sus deseos, su relación con lo inconsciente, sus profesiones, su enciclopedia, su relación con el teatro que ha visto, sus gustos, etc. El espectador “real” es el que asiste a los espectáculos y a las escuelas de espectadores. Más allá de que podamos pensar una transversalización histórica (por ejemplo, el espectador histórico antes y durante la pandemia), cada espectador es en sí un sistema complejo, de combinatorias imprevisibles, que debe ser valorado en su singularidad.

Distinguimos el espectador “real” y el espectador “histórico” de otros tipos que es útil tener en cuenta para el trabajo: espectador “implícito” (equivalente al “lector modelo” de Umberto Eco, el espectador diseñado por los espectáculos); espectador “explícito” (el “verbalizado” por los artistas y otros agentes del campo teatral); el espectador “representado” (sus figuraciones poéticas en obras de arte: teatro, plástica, literatura, etc.); el espectador “abstracto” (resultado de teorías, como en el caso de Catherine Bouko, 2010); el espectador “voluntario” (el que reflexiona sobre cómo lo increpan los espectáculos).

El espectador teatral es agente fundamental del dinamismo de los campos teatrales por su participación en la circulación de discursos críticos (espectador-crítico), la democratización en la producción de dichos discursos, y la colaboración como masa crítica (con la que se puede contar no solo para esperar espectáculos). Hoy las/los espectadores se han empoderado de los medios telecommunicacionales y digitales (facebook, twitter, youtube, blogs, instagram, whatsapp, etc.) y ejercen plena y multiplicadamente el “boca-en-boca” o prácticas de escritura. Leemos sus comentarios en la web, recibimos sus recomendaciones (positivas o negativas) a través de las redes de comunicación, se graban en youtube o con el celular y suben mensajes de acceso abierto. Por una encuesta de la Escuela de Espectadores de Buenos Aires sabemos que multiplican en 10: los 340 alumnas/os, si les gusta el espectáculo, reproducen el entusiasmo en 3.400. Y si a esos 3.400 les gusta el espectáculo, la recomendación es imparable. Estamos descubriendo la energía de las/los espectadores y cómo encauzarla.

La expectación teatral es un laboratorio de (auto) percepción del acontecimiento teatral. Debemos valorizar la figura del espectador-investigador en tanto productor de conocimiento.

El espectador teatral es mucho más que un “espectador” en el sentido etimológico del término (de los verbos latinos *spectare* y *expectare*: alguien que observa atentamente a la espera de algo que va a acontecer). El espectador hace mucho más que esperar. Pero, aunque haga mucho más, no deja de esperar. Participar no implica dejar de esperar. Se puede estar haciendo muchas cosas (construyendo *poíesis*, viviendo en convivio, participando como actor abducido por la escena, por ejemplo en el circo, etc.) y estar esperando al mismo tiempo. La acción de expectación convive y se entretiene con otras acciones. Por eso es necesario refutar aquella afirmación de que “Ya no hay más espectadores”. Podrá haber más participación, pero eso no anula la acción de esperar.

Reconocemos que la voz “espectador” es una palabra general (en términos de cohesión lingüística) y por lo tanto requiere de un complemento (metodológicamente, al menos otro sustantivo, o un adjetivo) que lo desambigüe y precise su caracterización (espectador-creador, espectador-crítico, espectador-filósofo, espectador-gestor, etc.; espectador ritual, liminal, disidente, empoderado, etc.). Hay que devolverle al espectador su riqueza histórica y territorial: a través de los siglos, en las

diferentes geografías teatrales, los espectadores han ido cambiando en sus competencias, sus hábitos, sus concepciones, sus conductas, sus prácticas y formas de producción de conocimiento.

Hay una fuerza y un poder de los espectadores, y una creciente conciencia de los espectadores respecto de los alcances de esa fuerza y ese poder. Por lo tanto es necesario discutir políticas y éticas del espectador, con sus modelos positivos y sus contra-modelos negativos, según se ejerza y encauce esa fuerza y ese poder en forma positiva o negativa en los campos teatrales. Hablar de expectación incluye discutir políticas y éticas. La modernidad intentó regular esa fuerza y ese poder, controlándolo (como también lo hizo con el actor). No se trata de ejercer formas de control, sino de discutir políticas y éticas, de hacer conscientes los modos y alcances de esa fuerza y ese poder. Podemos identificar modelos y contra-modelos de espectadores teatrales (hemos elaborado, desde la observación, al menos 45 contra-modelos, sea en relación a los espectáculos, los artistas, los otros espectadores o los coordinadores de escuelas: el espectador metroteatral, el verdugo o golpeador, el asesor, el acreedor, el monologuista, el saboteador, el negacionista, el cazador de autógrafos, el nostálgico, el solipsista, etc.). Si el espectador es cada vez más consciente de sus comportamientos, podrá evitar prácticas negativas para el campo teatral y favorecer otras positivas para el desarrollo y crecimiento de los campos. Esta nueva situación lleva a una conciencia inédita de los espectadores hacia la construcción de un saber múltiple: saber-ser, saber-hacer, saber abstracto. Praxis y teoría orgánicamente asimiladas. Dada en la contemporaneidad la condición del espectador emancipado (Jacques Rancière, 2013), cuya emancipación no tiene límite, podemos aspirar a equilibrarla bajo el diseño de un espectador-compañero (etimológicamente, del *cum panis*, “el que comparte el pan” con el otro).

La experiencia de las escuelas de espectadores demuestra que la relación dialógica artistas-espectadores, más allá del acontecimiento teatral, no siempre es fluida y hay que encontrar estrategias para propiciarla. Que cuando esa relación se vuelve frecuente y sostenida, genera resultados positivos en el crecimiento de los campos teatrales. Debemos generar acciones de gestión para construir espacios sostenidos de encuentro entre artistas y espectadores. Si pensamos en el diálogo entre artistas y espectadores, así como hablamos de políticas y éticas del espectador, debemos considerar políticas y éticas del artista, del técnico-artista, del gestor, etc., respecto del espectador. Hay un poder y una fuerza del arte que nos obliga a hablar de políticas y éticas para cada uno de los agentes. La relación debe ser simétrica en el respeto y la consideración del otro (Lévinas, 2014).

Las escuelas de espectadores educan en una actitud hacia el teatro (de valorización, amigabilidad, apertura, “politeísmo” epistemológico, disponibilidad, hospitalidad, dialogismo, (auto) conocimiento y (auto) observación, estudio, goce, escucha y percepción del otro, “ética de la

alteridad”, Lévinas, 2014), mucho más que en contenidos particulares. No pretenden decirle al espectador lo que debe pensar o sentir, sino ofrecerle herramientas de multiplicación para que, empoderado, construya su propia relación con la experiencia teatral. Los espectadores van a las escuelas de espectadores a crear. El/la coordinador/a de una escuela de espectadores debe ser “maestro ignorante” en los términos en que reflexiona Rancière (por oposición al/la pedagogo/a embrutecedor/a): conoce su materia pero desconoce qué harán sus “discípulos emancipados” con lo que les plantea. Nunca tanto como en este caso debemos distinguir entre enseñanza y aprendizaje. En las escuelas de espectadores se preserva deliberadamente el término “escuela” para sugerir al espectador empoderado que es bueno estudiar, adquirir herramientas y conocimientos, formarse en la referida actitud, que no es lo mismo quedarse sólo en la propia impresión y en el gusto, que es relevante sostener esa educación por la frecuentación a través de los años. No se pretende decirle al espectador que es un “alumno” del artista, pero sí que debe “estudiar” (del latín, *studium*: aplicación, celo cuidado, atención). Hay un teatro de placer y un teatro de goce (a partir de R. Barthes, 2004), y éste último se adquiere en la frecuentación del teatro, en la lectura, en la discusión, en el diálogo con los artistas, en el conocimiento de la historia, de las técnicas, etc.

El empoderamiento del espectador está vinculado a la destotalización de los campos teatrales. Frente al canon de multiplicidad, la proliferación de prácticas y el “cada loco con su tema”, ya no hay crítico experto, ya no hay gurú de la crítica, ni lengua común. El espectador elabora sus propios parámetros y coordenadas. Si definimos esta época, la contemporaneidad, como un canon de multiplicidad (Dubatti, 2020), debemos pensar esa multiplicidad no solo en los artistas sino también en el desempeño de los espectadores, quienes construyen multiplicidad desde su relación con los espectáculos.

Este nuevo poder del espectador justifica la existencia y organización de foros, asociaciones (como la Asociación Argentina de Espectadores del Teatro y las Artes Escénicas, AETAE), escuelas de espectadores, etc., espacios de reunión, opinión, formación e intercambio que fortalecen esa multiplicación. Hacia el futuro, el espectador tiene que organizar, encauzar, educar, fortalecer y multiplicar su poder diseñando herramientas, teorías, métodos, estrategias, acciones. El desarrollo de un campo teatral se mide por sus artistas, sus instituciones de gestión y educativas, por el teatro que convoca, su crítica, sus publicaciones, etc., y especialmente por sus espectadores.

En tanto agente del campo, el espectador teatral es sujeto de derechos (de allí la necesidad de crear asociaciones como la AETAE).

El sábado 20 de julio de 2019 se fundó la AETAE para atender necesidades del desarrollo del campo teatral, con sede en el Centro Cultural de la Cooperación (Corrientes 1543, CABA). Poco menos de un año después, el 29 de junio de 2020, el Ministerio de Justicia y Derechos Humanos, a

través de la Inspección General de Justicia, reconoció a la AETAE como Asociación Civil con personería jurídica. Es llamativo que en la Argentina existían asociaciones de actores (Asociación Argentina de Actores, AAA), de dramaturgos (ARGENTORES), de directores (Asociación de Profesionales de la Dirección Escénica, APDEA), pero no de espectadores, siendo estos parte fundamental del acontecimiento teatral. La AETAE tiene como finalidad, según sus estatutos aprobados en asamblea, constituirse en referencia institucional de los intereses de los espectadores de teatro y artes escénicas; problematizar aquellas cuestiones que permitan el crecimiento de las audiencias teatrales; estimular su formación; favorecer la creación de escuelas de espectadores; obtener beneficios para su acercamiento a las obras teatrales; producir teoría, investigación e historia sobre el público y los espectadores; realizar publicaciones específicas; dialogar con otras instituciones hermanas o semejantes.

Bibliografía

- Aristóteles (2004). *Poética*. Traducción, notas e introducción de Eduardo Sinnott. Buenos Aires: Colihue Clásica.
- Barthes, Roland (2004). *El placer del texto y Lección inaugural de la Cátedra de Semiología Literaria del Collège de France*. México: Siglo XXI Editores.
- Bouko, Catherine (2010). *Théâtre et réception. Le spectateur postdramatique*. Bruxelles: Peter Lang.
- Dubatti, Jorge (2020). *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*, Barcelona, Gedisa, 2020. E-book.
- Eco, Umberto (1979). *Lector in fabula*. Milano: Bompiani.
- Kartun, Mauricio (2015). "El teatro sabe" y "El teatro teatra". En su *Escritos 1975-2015*, Buenos Aires, Colihue, respectivamente 239-240 y 136-137.
- Lévinas, Emmanuel (2014). *Alteridad y trascendencia*. Madrid: Arena Libros.
- Rancière, Jacques (2013). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Seibel, Beatriz (2002). *Historia del teatro argentino. Desde los rituales hasta 1930*. Buenos Aires: Corregidor.
- (2010). *Historia del teatro argentino. II: 1930-1956*. Buenos Aires: Corregidor.