

El espectador experimental

KOSS, María Natacha / Instituto de Artes del Espectáculo (FFyL-UBA) -natachakoss@yahoo.com.ar

Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: futurismo –teatro independiente – Anton Giulio Bragaglia

> Resumen

En el pasaje del siglo XIX al siglo XX, el campo de las artes sufrió una modernización y una revolución. La pérdida de límites, la crítica sistemática a la modernidad y sus “reglas”, el advenimiento de un futuro lleno de posibilidades de cambio, tuvieron su eco en un cambio de paradigma también para el teatro. Las nuevas modalidades escénicas demandaban nuevas tipologías de expectación; y los mismos artistas se encargaron, muchas veces, de explicitar estas necesidades.

El volumen *El nuevo teatro argentino* del italiano Anton Giulio Bragaglia funciona, en este sentido, más como metatexto y manifiesto de su propio teatro que como análisis de la escena nacional.

En este trabajo nos dedicaremos a analizar, específicamente, su mirada sobre los nuevos espectadores.

> Presentación

Las vanguardias históricas, tal como las hemos trabajado en el marco de nuestro proyecto de investigación dirigido por Jorge Dubatti¹, han marcado un hito en la historia del arte en la era moderna, merced a un doble propósito (Bürger, 1997): la voluntad de acción anti institucional y la voluntad de fusionar el arte con la vida. Los campos procedimentales que se abren a partir de esto siguen vigentes en nuestros días (Dubatti, 2018). Y las demandas a los espectadores para aceptar las nuevas reglas de juego, también.

Si bien, como hemos analizado en trabajos anteriores, el epicentro de este movimiento estuvo en Europa, rápidamente llegó a Latinoamérica. Así como en México tuvo especial productividad el surrealismo, en Argentina el futurismo encontró un campo receptivo muy amplio. Consideremos simplemente que si el 20 de febrero de 1909 el diario *Le Figaro* publicaba el “Manifiesto Futurista”, el 5 de abril de 1909 lo hacía en versión castellana el diario *La Nación*.

¹Proyecto UBACyT “Historia del teatro universal y teatro comparado: origen y desarrollo del teatro de la vanguardia histórica (1896-1939)”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

La fluida circulación de ideas, concepciones, teorías, obras, manifiestos, etc. fue posible, principalmente, por los viajes realizados por los mismos artistas a través del Atlántico (Meazzi, 2009), lo que constituye un trabajo privilegiado para la Poética Comparada y la Cartografía Comparada, ya que esos viajes forjaron relaciones de amistad determinantes para la difusión de las propuestas vanguardistas. Recordemos que en 1926, Marinetti empezó una gira por América Latina para brindar conferencias en ciudades como San Pablo, Buenos Aires, Córdoba y Montevideo.

Otro caso relevante, fundamentalmente para el teatro, fue la relación de amistad entre Emilio Pettoruti y Anton Giulio Bragaglia (Iglesias, 2018). Si bien este último trabajó especialmente en el campo de la fotografía y del cine (en conjunto con sus hermanos), fue igualmente relevante como crítico y director teatral. En 1922 abrió el "Teatro Sperimentale degli Indipendenti" el cual dirigió hasta 1936 y en el que puso en escena más de 15 producciones, entre las que se cuentan obras de Pirandello y Rosso di San Secondo. También fundó su propia compañía de teatro, "Company Bragaglia Shows", que llegó a ser el punto de encuentro de la vanguardia italiana. Asimismo, en 1932 fue nombrado consejero de la "Corporazione dello Spettacolo". El teatro cerró en 1936, y desde 1937 a 1943 fue director de la fundación "Teatro delle Arti".

Simultáneamente a su trabajo como artista, desarrolló una intensa actividad intelectual; en 1911 comienza su trabajo como editor de arte y teatro en el periódico *L'Artista*. En 1916 fundó la revista vanguardista *Cronache di Attualità*, en donde se analizaban todas las artes desde el punto de vista futurista. Asimismo, su faceta de escritor lo llevó a publicar numerosos artículos y libros desde 1926 hasta su muerte (1960): Bragaglia explicitó sus teorías sobre el teatro en *Maschera mobile* de 1926, *Del teatro teatrale ossia del teatro* de 1927 y *Il segreto di Tabarrino* de 1933. De 1926 hasta 1960, también escribió numerosos artículos y libros sobre el arte, el teatro y las imágenes en movimiento.

En el mes de noviembre de 1930, Pettoruti es nombrado director del Museo de Bellas Artes de La Plata; funda, junto con María Rosa Oliver y otros *Argentina*, una revista de arte y de crítica. Si nos atenemos a su diario, precisamente en ese período habría llegado a la Argentina Anton Giulio Bragaglia a realizar un ciclo de conferencias.

Aquí nos interesa especialmente la teoría del espectador que Bragaglia desarrolla en su volumen *El nuevo teatro argentino* (Editorial Roma), editado en Argentina en 1930 con traducción de Oliver y diseño de tapa de Pettoruti. En este libro se entrecruzan cuestiones generales con respecto al teatro experimental — su vida en Italia, el rol del Estado en su desarrollo, su función en nuestro tiempo y los roles del espectador, el autor y la crítica— con algunas menciones puntuales al caso argentino. Sin embargo, consideramos que sus observaciones sobre el teatro argentino son muy poco fiables, ya que el libro es editado el mismo año de su primera visita a nuestro país. De hecho, si observamos con atención, nunca pone ejemplos del teatro nacional sino más bien de casos europeos. Por lo tanto resulta evidente que, más

que hacer una lectura y una reflexión de nuestro campo teatral, Bragaglia reflexiona sobre el teatro experimental que él conoce y practica en el viejo continente, buscando paralelismos en América con lo que suponemos es más una construcción a partir del relato de amigos que de experiencias teatrales concretas. Esto nos permite considerar a sus reflexiones como verdaderas propuestas paratextuales con respecto al futurismo, vanguardia con la que estuvo ligado muy especialmente. En este sentido es en el que proponemos la lectura de su obra.

› **Las nuevas demandas para la expectación**

En su capítulo “El espectador experimental”, Bragaglia enuncia las bases del espectador ideal, no sólo de la vanguardia, sino del teatro en general: “El espectador experimental es el amator del teatro como conocedor; está enamorado del arte representativo en sí mismo” (129). Pero la demanda es también por un espectador informado “de las ideología y las técnicas, el que sabe apisonarse de igual modo tanto por un espectáculo de éxito, como por uno fracasado”, que logra “divertirse (...) casi más por los defectos de un experimento que por sus resultados” (129). Bragaglia reconoce la novedad de la propuesta vanguardista y de los movimientos de modernización (Eco, 1985). No distingue entre ambos y los califica indiscriminadamente de experimentales, como un teatro “de la audacia, de lo imprevisto, de la “trouville”, del “ver cómo resulta”, del lance, del todo por el todo, del de probar a toda costa, de no excluir “a priori”, del anticonvencionalismo en todo sentido, del teatro teatral en el sentido de teatro desteatrado en el sentido banal del oficio” (16). Considerando a su producción teatral, podríamos postular que Bragaglia no tuvo verdaderamente un impulso anti-institucional, sino que más bien aspiraba a renovar la institución teatral y demandaba a los críticos y espectadores un acompañamiento de este proceso.

Especialmente para Argentina, Bragaglia propone una mirada que combina internacionalización y localismo. Internacionalización por la premisa de estudiar bajo los mismos términos el experimentalismo europeo y el argentino. Localismo en su afirmación de que el gran error de la dramaturgia argentina es querer imitar a la dramaturgia francesa, italiana o española, despreciando la comedia popular y el drama gauchesco (21-22): “por una especie de *literatomanía*, le parece a la mayoría de los intelectuales argentinos, que el carácter popular rebaja al arte; mientras que, por el contrario, el teatro siempre ha tenido sus fuentes vitales en la expresión popular” (31). Y más adelante agrega: “el teatro se trata únicamente de vivir la acción, es decir, exponer hechos, no de hacer palabras. Este es justamente el equívoco literario (...) el nuevo teatro argentino deberá ser profundamente dialectal para que resulte eficaz entre ustedes y para ser argentino” (34).

Pareciera que el nivel de experimentalismo que propone Bragaglia para Argentina está más cerca del sainete y el grotesco que del teatro Independiente, que ese mismo 1930 funda Leónidas Barletta. Si bien

no da nombres, hace referencia a “mis amigos Julio Escobar y Armando Discépolo” (21). Pero fundamentalmente, piensa al teatro experimental como un teatro de jóvenes que están en búsqueda permanente; para ellos es que reclama un público capaz de valorar el proceso de producción más que el producto: “el alquimista analizador que se enfureciera con los “asistentes” al Gabinete de Análisis, y rompiera las ampollas, los alambiques, las retortas y las hornallas, en la rabia de no ver resuelta una prueba, no es un experimentador, ¡es un imbécil!” (129). En este sentido, hay un reconocimiento de la experimentación como un valor en sí misma, que no busca un resultado sino que “apenas pueden pretender hacer un teatro de laboratorio” (13).

En su proyecto de formar espectadores para el nuevo teatro experimental, Bragaglia crea en Roma una asociación de espectadores: la “Lega di S. Genaro” que para 1930 tenía (según nuestro autor) 25.000 inscriptos. “El mejor trabajo que logré hacer en Roma, es el de formar un público. Lo hice, es cierto, representando 164 novedades de tendencias varias y opuestas pero todas, en algún sentido, modernas, aún cuando fuesen antiguas” (131). Para poder hacer un nuevo teatro, Bragaglia reconoce que hace falta, también, formar un nuevo público y por eso invita “a los espectadores a colaborar alegremente. Sin la ayuda de su fantasía, el milagro de la facción teatral no puede cumplirse” (132). Se trata, en definitiva, de “educar para el teatro a las nuevas plateas, mientras se crean las nuevas composiciones, sino es inútil crearlas. La necesidad de una propaganda insistente nos la demuestra el hecho de que, sin contar con una platea inteligente, es inútil hacer un espectáculo inteligente” (132).

Pero esta demanda no es sólo de la vanguardia. Nuestro autor reconoce que toda poética teatral configura su espectador. Y que si éste último no cumple las demandas de la poética, se trunca el teatro en su totalidad. Hace suyas las palabras del sofista Gorgias cuando afirma que “la representación es un engaño que hace tanto honor al engañador como al engañado; y en el cual es vergonzoso, no sólo no saber engañar bien, sino hasta el no dejarse engañar sensiblemente” (131). Retoma, en ese mismo sentido, a Max Reinhardt cuando sostiene la noción de actor-espectador, “porque el talento dramático del espectador es tan decisivo como el del actor (...) para que nazca el verdadero teatro, el espectador debe también representar la comedia”

Sin embargo, el teatro burgués había creado, para 1930, un público que se había “afirmado ante un modelo, mientras en los últimos lustros nacían, transformados, otros diez más (...) sólo al teatro vuelve siempre el público trayendo vedados esquemas fijos de las viejas exigencias” (132). El teatro experimental, según propone Bragaglia, quiere “ensayar hombre y géneros nuevos” mientras que los espectadores quieren “ver un éxito, no un ensayo” (10). La disponibilidad y la formación resultan entonces indispensables para el conjunto de la actividad teatral, pues “los espectadores de hoy en día, confunden un partido de escoba con uno de ajedrez, o, mejor dicho, juegan al ajedrez siguiendo las reglas de la escoba. Y todo esto por haraganería, por no querer aceptar reglas nuevas” (133). No obstante, este

desfasaje no es solamente del público general, sino de la crítica especializada también: “Protestamos contra los diarios que quieren juzgar a los revolucionarios como si fuesen conservadores (...) Lo natural sería que, al entrar a un teatro experimental, se aplicasen en el cerebro un pedazo nuevo; que sustituyesen al dispositivo crítico (...) Si los críticos académicos no comprenden, o no pueden adherirse, que manden un vice experto en ideologías modernas, para que nos juzgue con el espíritu de la sensibilidad nueva (...) nos contentamos con los vice experimentales, que no nos entienden mal y que renuncian siempre con dolor a las firmas notables” (11-12).

El reconocimiento de la novedad que traen al teatro, provoca en los teatristas una demanda de crítica y espectadores formados e informados: “Tomemos, por ejemplo, una obra superrealista ¿Cómo la juzgaremos? Trataremos de recordar cuáles son las ideas del super-realismo ¿A qué tiende un autor superrealista? Releeremos el prólogo de Apollinaire a *Les mamelles de Tiresias*. Por lo tanto, hay que juzgar una obra super-realista: 1º, como base al fundamento del concepto de teatro; 2º, en su relación con los ideales de esa determinada escuela, ideales que en el caso teatral, deben, por supuesto, supeditarse a las exigencias del teatro (...) *La crítica normal no está informada*” (15)

> **A modo de cierre**

Podríamos postular que, por todo lo nombrado más arriba, el gran deber para los experimentadores argentinos es, en términos de Bragaglia, “traer al teatro un público de espíritu renovado”. Para el “teatro de mañana (...) es menester que el público se reduzca en simplicidad y vuelva al teatro con la disposición de pureza que posee la facultad de leer en los misterios” (135).

Bragaglia, como representante de la vanguardia, propone entonces

- 1) La existencia de un nuevo teatro de experimentación que tiene como grandes características
 - a. Ser un teatro de lo inacabado
 - b. Ser un teatro de la juventud
- 2) Ese teatro trae unas reglas de juego nuevas
- 3) Es necesario leer a cada propuesta poética con las reglas que la poética requiere
- 4) Hace falta formar al público en las reglas del teatro experimental
- 5) Sin público experimental, el teatro experimental desaparece

Bibliografía

Bragaglia, Anton Giulio (1930) *El nuevo teatro argentino*. Buenos Aires: Ed. Roma

Dubatti, Jorge (2018) "Para la teoría y la historia de la vanguardia artística/política en el teatro", *La Escalera. Anuario de la Facultad de Arte*, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Tandil, N° 26 (2016) [2018], pp. 13-50. <http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/laescalera>

Eco, Umberto (1985) "El Grupo 63. El experimentalismo y la vanguardia" en su *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona: Lumen

Iglesias, Paulina (2018) "La visita cultural de Anton Giulio Bragaglia. Circulación nacional y transnacional de las vanguardias". En *Boletín de Arte* (N.º 18), e002, septiembre 2018. Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

Meazzi, Barbara (2009) "Entre el futurismo y la Argentina: Pettoruti y Bragaglia". En *Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral*. Nro 9 – julio. Buenos Aires

Bürger, Peter (1997) *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península