

De espectador modelo a nuevos modelos de espectador

BERLANTE, Daniela / Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo (IAE)/ Universidad Nacional de las Artes, Departamento de Artes Dramáticas – daniberlante@gmail.com

Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: espectador modelo-brechtiano-artaudiano-contemporáneo

› Resumen

El trabajo se propone trazar un recorrido por diferentes abordajes conceptuales que han dado cuenta de la figura del espectador a lo largo del siglo XX y XXI. Se partirá de la categoría de lector modelo, acuñada por Umberto Eco, para transponerla a la de espectador. Se confrontará este estatuto con los elaborados por directores de la talla de Brecht y Artaud, y se pondrá en cuestión la dicotomía actividad-pasividad con que cierto sector de la crítica caracteriza la condición del espectador. Finalmente, se discutirá la categoría de co-autor, atribución que le es asignada, sobre todo, en relación con los fenómenos escénicos contemporáneos.

› Presentación

Cuando Umberto Eco en su célebre obra *Lector in fábula* (2013) definió las características del lector, planteó que junto con el real, el empírico y corpóreo, el que efectúa la experiencia concreta y tangible de la lectura, existe otro, no ya antropomórfico sino virtual. Ese lector constituye una idealidad y en tanto tal es un modelo. Modelo de cooperación en la capacidad de actualizar un texto del modo previsto por el autor, y en la de moverse interpretativamente como él se ha movido generativamente.

Eco se vuelve más audaz aún, cuando directamente desinscribe al lector modelo del terreno de la personificación y esgrime que, en tanto estrategia textual, “El Lector Modelo es un conjunto de condiciones de felicidad, establecidas textualmente, que deben satisfacerse para que el contenido potencial de un texto quede plenamente actualizado” (2013:84).

Para el semiólogo italiano, ningún texto puede evitar la constitución de su lector modelo porque todo texto, sea cual fuere, está postulando el suyo.

La idea de modelización, muchas veces mal entendida en términos de exigencia a satisfacer por parte del público (ante una obra se debería comprender todo, descifrar, conocer, otorgar sentido, caso contrario la lectura se revelaría deficiente o mala) ha producido consecuencias no deseadas cuando se trata de pensar en el lector empírico, el experiencial, el que pone el cuerpo.

Me permito hacer una transposición que –entiendo- aplica al objeto de estudio del presente trabajo. Podría retrotraerme al inicio de esta comunicación y colocar en lugar de lector, el lexema espectador. Los mecanismos serían idénticos.

> **Siglo XX: dos modelos de espectador**

En primer lugar, propongo revisar los modelos de espectador postulados por dos artistas emblemáticos y antitéticos que marcaron un punto de inflexión en el teatro del Siglo XX pero que finalmente terminaron coincidiendo en el gesto con que abordaron la problemática.

Jacques Rancière la despliega en *El espectador emancipado* (2010). Es bien interesante seguir el hilo conductor de su razonamiento que comienza dando cuenta del argumento esgrimido por los detractores del teatro para atacarlo. Así es como estos últimos afirman que ser espectador es un mal. Y es un mal por partida doble: por un lado, porque mirar es lo opuesto a conocer y la contemplación sume al espectador en una órbita apariencial que le impide acceder a los procesos de producción de esa apariencia; y por otro, porque mirar es lo contrario a actuar. Quien mira, no acciona.

Así visto, frente al mal que supone la condición de ser espectador, se configuraron durante el Siglo XX dos modelos de operatoria dispuestos a remediar tal estado de situación.

Uno es el de Brecht, quien con la técnica del *Verfremdung* o efecto V bregó por “arrancar al espectador del embrutecimiento” (2011:12) producido por la fascinación ante la apariencia y la identificación con los personajes, de manera de volverlo un observador sagaz a la manera de un experimentador científico. Lo sostiene cuando caracteriza a la forma épica por oposición a la dramática: el teatro épico despierta la actividad intelectual del espectador, lo obliga a tomar decisiones, lo coloca frente al conflicto, lo confronta con el personaje para –en esa distancia- poder analizarlo. “El teatro es una asamblea en la que la gente del pueblo toma conciencia de su situación y discute sus intereses, dice Brecht siguiendo a Piscator” (2011: 13). Y es gracias a esta concientización promovida por el descubrimiento brechtiano que los espectadores podrán operar en la praxis social. Como señala Didi-Huberman: “El teatro épico no reproduce estados de cosas [sino que] los descubre. Su descubrimiento se hace por interrupción de los desarrollos” (2008:57). Se crean discontinuidades de modo que las situaciones se critiquen dialécticamente. Se crean intervalos que obstaculizan la ilusión del público para que pueda tomar una posición crítica ante la historia.

El montaje de la complejidad se llama en Brecht distanciamiento, sostiene Didi- Huberman. “Sería la toma de posición por excelencia” (60). “Distanciar es mostrar, [...] hacer que aparezca la imagen informando al espectador de que lo que ve no es más que un aspecto lacunario y no la cosa entera” (61). El distanciamiento es una operación artística de conocimiento que propone una posibilidad de mirada crítica sobre la historia. Y es ante esto que el espectador tendrá que actuar tomando posición.

El otro modelo de espectador es el que despliega el Teatro de la Crueldad de Artaud. En un movimiento diametralmente opuesto al de Brecht, Artaud encuentra que se debe abolir la distancia razonadora entre espectador y escena. Hay que sustraerlo de la posición de observador racional para que logre apoderarse de su energía vital que solo se conquista renunciando a la ubicación del que mira. El teatro es un ritual en el que una comunidad se apropia de sus energías y Artaud se propone devolverle la conexión con la vida que le fue sustraída. El teatro se plantea en una relación dialéctica con la vida, se articula con ella y la renueva. De allí que el de Occidente, aquel que no ha nacido aún o nació muerto, se revele como un atentado, no ya a las artes, sino al vitalismo. Su apuesta consistirá en emplazar al teatro como aquel instrumento capaz de reconectar al espectador con la propia animalidad que la sociedad ha domesticado, como el medio privilegiado para producir la cura del cuerpo social. Artaud busca “las condiciones de un teatro que permita el surgimiento (o la emergencia) de lo que Rimbaud llamaba ‘la verdadera vida’” (Danan, 2016:28). En este sentido, hizo propio el ideario vanguardista de unir el arte con la praxis vital.

Ambos reformadores hicieron del teatro “el lugar donde el público pasivo de los espectadores debía transformarse en su contrario: el cuerpo activo de un pueblo poniendo en acto su principio vital” (Rancière, 2011:13). La reforma del teatro significaba la restauración de su esencia, para Brecht de asamblea, para Artaud de ceremonia de la comunidad.

Y si bien estas posturas se revelan divergentes, ambas coincidieron en haber tratado de desplazar al espectador de una posición que consideraron pasiva, ambos acordaron en que con él había que hacer algo que por sí mismo no podía hacer. Artaud y Brecht se postularon como aquellos maestros capaces de sacar a los espectadores de esa inacción y pasividad para volverlos activos, actores, actuantes. Claro que para Rancière obraron con la lógica de los pedagogos embrutecedores, la “lógica de la transmisión directa de lo idéntico” (20) donde hay un saber que solo detenta el maestro y debe pasarlo a su discípulo. De esta dinámica se deduce que en los espectáculos, los que están sobre la escena (actor, autor, director) son quienes lo poseen. Por eso, son también los responsables de hacer que el espectador deje de serlo, si por este último se entiende un sujeto desposeído de su capacidad de actuar.

Este estatuto tan devaluado de la condición de espectador proviene de lo que Rancière identifica como un grave malentendido: la asociación equívoca entre mirada e inacción o entre escucha y pasividad. De allí que la emancipación del espectador comience cuando esos pares asociativos empiezan a resquebrajarse. De modo que mirar se vuelve una acción, el espectador actúa. Sus operaciones comprenden la

observación, la selección, la comparación, la interpretación, la traducción personal de lo visto, oído y experimentado. Por eso adviene la idea de que nada hay que hacer con el espectador para desplazarlo de ese supuesto lugar improductivo. Ser espectador es una potencialidad en sí misma.

Y a contrapelo de la creencia tan afianzada de que son los artistas los que detentan el saber del espectáculo, la emancipación instituye entre quienes actúan y los espectadores un tercer elemento que no es de dominio ni de uno ni de otros sino que se genera en el entre dos. La emancipación supone el borramiento de estas fronteras.

Entiendo que ese tercer elemento cuya propiedad es compartida por los que actúan y los que observan es una clave para leer el lugar de creciente relevancia que ocupa el espectador en el arte contemporáneo en general, y en los fenómenos escénicos en particular.

› ***Estatuto del espectador contemporáneo***

En muchas circunstancias el estatuto del espectador contemporáneo ha pasado a ser considerado como el de un co-autor o co-creador del espectáculo.

Cuando el teórico Nicolas Bourriaud afirma que el arte contemporáneo es un “estado de encuentro” (2008:17), está postulando que es la intersubjetividad la que forma su sustrato. Cuando sostiene que es el lugar de producción de una sociabilidad específica, lo denomina relacional, en la medida en que concierne a las interacciones interpersonales mucho más que a la creación de una obra autónoma. El tema central del arte contemporáneo es ese encuentro entre el espectador y la obra que va a vehiculizar la elaboración conjunta del sentido. Es en esa línea que Giorgio Agamben elabora el fenómeno (2005) cuando sostiene que el tener lugar del poema no está ni en el texto ni en el autor o el lector. El lugar está en el entre, en el gesto por el cual autor y lector se ponen en juego en el texto y a la vez se retraen.

Si la obra de arte representa un intersticio social, esto explica la presencia necesaria e ineludible del espectador para su sustanciación. Si asimismo “la esencia de la práctica artística residiría así en la invención de relaciones entre sujetos”(Bourriaud, 2008:23), si la obra de arte puede ser concebida como un objeto relacional, como “el lugar geométrico de una negociación entre numerosos remitentes y destinatarios” (29) el espectador no sólo se ha emancipado sino que ha pasado a ser un engranaje fundamental de la creación artística. Este estatuto no lo ha tenido en otros momentos de la historia del arte.

Propongo revisar algunos ejemplos del teatro de Buenos Aires en los que podremos dar cuenta de este lugar diferencial del espectador para la sustanciación del espectáculo.

Museo Ezeiza, de Pompeyo Audivert se estrenó en 2009 y siguió presentándose de forma casi ininterrumpida durante diez años, teniendo por sedes desde el Centro Cultural Paco Urondo hasta el de la

Memoria Haroldo Conti. En todos los casos, el espectador entraba al espacio y pasaba a formar parte de la experiencia estético-política que proponía la instalación teatral.

Fue justamente este formato propio de las artes visuales el que permitió hacer de la tragedia que constituyó Ezeiza del '73 un acontecimiento del orden de lo experiencial.

Los actores estaban acostados sobre bases, propias de las exhibiciones en museos, y cubiertos por banderas argentinas que acusaban el paso del tiempo.

La instalación exhibía sobre los cuerpos-soporte de los actores una serie de objetos encontrados después de la masacre, pertenecientes a quienes ya no tienen voz para contarlos. Más allá de lo real de la atribución, lo que procuraba este dispositivo formal –desde el corazón mismo de la institución– era el desmantelamiento de la lógica museística fetichizante que consagra, congela y despolemiza los contenidos que en él circulan.” Entre el soporte y el objeto hay una grieta”, se decía, y es por esa vía que en la obra de Audivert se colaba una calidad de presencia escénica que le restituía al teatro su condición política y poética como caras inescindibles de la misma moneda. El arte como estado de encuentro parecía ser una premisa fundante de *Museo Ezeiza*. Los espectadores que allí ingresaban podían diseñar recorridos para la contemplación que se veían resignificados por la interpelación de la presencia física de los actores y su invitación a ser escuchados, a transmitir un mensaje, a guardar un secreto o a responder a un interrogatorio. La obra entonces se iba creando –distinta y singular– junto con los espectadores en la ceremonia de participación colectiva que propiciaba. Los circuitos que el público realizaba lo iban llevando por distintos relatos, por distintos estallidos de sentido del acontecimiento, a través de estos objetos – actores. Los roles se intercambiaban y entremezclaban: el espectador se volvía co-creador junto con los artistas, y los artistas se volvían a su vez espectadores del quehacer de estos últimos. La liminalidad resultante organizó durante la experiencia un fuerte sentido de comunidad, a punto tal que al finalizar la obra ambos convergían en diálogos, abrazos y agradecimientos.

En febrero de 2019 tuvo lugar el estreno en el Teatro Nacional Cervantes de *Yo escribo, vos dibujás* de Federico León. La sala María Guerrero se acondicionó expresamente para crear un espacio de feria o kermesse en el que convergían diferentes puestos de actividades, de juegos, de situaciones. Los actores estaban a cargo de ellos. Había una piletta a la que se arrojaba un muñeco inflable, un aro de básquet, un maestro de ajedrez que efectuaba jugadas, actores dibujando o disparando bazukas de juguete, una vieja heladera que abría o cerraba una actriz, un chico en patineta. El público iniciaba su recorrido por las diferentes postas sin directivas preestablecidas ni orden determinado. No había palabras, solo los sonidos de los mecanismos puestos a funcionar. El espacio era tan abigarrado que se lograba el efecto de no poder determinar quiénes entre los intervinientes eran actores o espectadores. Porque si en un primer momento el público sólo parecía observar lo que cada estación proponía, al poco tiempo comenzaba a interactuar activamente en cada uno de los dispositivos. Simultáneamente, y de manera casi imperceptible, aparecían

personajes que entregaban pequeños textos que ofrecían un atisbo de clave de lectura de semejante heterogeneidad.

La obra tenía una segunda parte en la que el público se trasladaba a otro espacio para asistir a una suerte de conferencia en la que una astróloga, interpretada por Claudia Schijman, brindaba desde el discurso una posibilidad de asignación de sentido al acontecimiento vivido previamente. Pero antes que transmitir un sentido comunicable, *Yo escribo vos dibujás* se definió por la provisión de una experiencia llevada a cabo por los espectadores quienes, mancomunados y confundidos entre los actores, se volvieron ellos mismos artistas. En sintonía con la noción de Larrañaga (2006), la instalación coloca al espacio en el centro de la propuesta plástica, “pero a su vez inviste también al espectador como eje y fundamento de la experiencia artística, no sólo incluyéndolo en su espacio, sino incorporándolo al proceso de construcción representativa” (32) y en ese sentido no es una obra cerrada que se plantea para ser observada por el espectador sino que es un conjunto de mecanismos puestos a su servicio para que los haga funcionar.

Tal vez uno de los aspectos más interesantes de la obra de León fue la problematización de las condiciones del teatro y del lugar del espectador. En *Yo escribo vos dibujás* se reveló imprescindible para poner en marcha el mecanismo. Porque eso fue lo que León creó, no ya una obra para ser vista sino un mecanismo para ser experimentado.

Por último, nos referiremos a *Vida y muerte del concepto clásico de utilidad* acción de cierre de la Bienal de Performance 2019 (BP.19) a cargo de La Columna Durruti cuyo concepto estuvo a cargo de Maricel Alvarez y Emilio García Wehbi.

El público ingresaba a la sala Imán de la Fundación Cazadores en el barrio de Chacarita y se encontraba con una exhibición de obras de artistas argentinos consagrados tales como Nicola Costantino, Grupo Etcétera, Roberto Jacoby, Nora Lezano, Lux Lindner, Marcos López, Marta Minujín, Liliana Porter y Ana Tiscornia, entre otros.

La primera fase de la acción tuvo por protagonista al público, quien se desplazaba animadamente observando u operando sobre las diferentes creaciones. Poco después hacía su ingreso La Columna Durruti. Maricel Álvarez, en el personaje de curadora de la muestra, pasó a desplegar el momento teórico de la performance, a través de un discurso desopilante que socavaba ácidamente los principios del arte contemporáneo, el mercado, los artistas, galeristas, coleccionistas, directores y también los espectadores. A continuación, un grupo de enmascarados comenzaba su operativo de destrucción literal. Si la palabra curatorial deconstruía paródicamente los principios del mercado del arte, la acción lo hizo literalmente y los enmascarados de la Durruti, munidos de picos y martillos pasaron a destruirlo todo ante la vista incrédula de los espectadores. Convengamos que desconocían que los artistas convocados para esta acción performática estaban al tanto de lo que ocurriría esa noche y donaron sus obras para ese fin.

Por último, con los restos, los deshechos, los fragmentos de las creaciones de los exponentes más representativos del arte argentino contemporáneo se realizó una subasta entre el público que fue subiendo el monto de su contribución a medida que García Wehbi, en el rol de martillero, lo alentaba. Si el mercado condiciona la producción artística transformándola en mercancía, allí estaba La Columna Durruti para denunciarlo, apropiándose de los mecanismos del agente a quien se dirigía la crítica.

Entendemos en este caso que el rol del espectador fue insoslayable para lograr la sustanciación de la performance. Sin él en su posición de actor no hubiera podido producirse lo más interesante, lo más artístico que tuvo el acontecimiento. Porque creemos que la verdadera obra de arte no estuvo en las realizadas por los artistas o en el accionar de la sólida Columna Durruti. La obra de arte fue aquello efímero, relacional, intersticial que se produjo intensa y genuinamente entre actores y espectadores al momento de responder con excitación y expectativa al urgente “¿quién da más?”.

Bibliografía

Agamben, Giorgio (2005). "El autor como gesto" en *Profanaciones*; Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Bourriaud, N. (2008). *Estética Relacional*; Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Danan, S. (2016). *Entre teatro y performance. La cuestión del texto*; Buenos Aires: Artes del Sur.

Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición*; Madrid: Machado.

Eco, U. (2013). "El lector modelo" en *Lector in fábula*; Buenos Aires: Sudamericana.

Larrañaga, J. (2001). *Instalaciones*; Guipúzcoa: Ed. Nerea.

Rancière, J. (2011). *El espectador emancipado*; Buenos Aires: Manantial.